

volume

17

Dezembro 2011

volume

18

Dezembro 2012

ISSN 0150-2095

ICH - UFPel

História em revista

revista do núcleo de documentação histórica





**Obra publicada pela
Universidade Federal de Pelotas**

Reitor: Prof. Dr. Antonio Cesar
Gonçalves Borges
Vice-Reitor: Prof. Dr. Manoel Luiz
Brenner de Moraes

Pró-Reitor de Extensão e Cultura: Prof. Dr. Luiz Ernani
Gonçalves Ávila

Pró-Reitora de Graduação: Prof. Dra. Eliana Póvoas Brito
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof. Dr.
Manoel de Souza Maia

Pró-Reitor Administrativo: Eng. Francisco Carlos Gomes
Luzzardi

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Prof. Ms.
Élio Paulo Zonta

Pró-Reitor de Recursos Humanos: Admin. Roberta
Trierweiler

Pró-Reitor de Infra-Estrutura: Mario Renato Cardoso
Amaral

Pró-Reitora de Assistência Estudantil: Assistente Social
Carmen de Fátima de Mattos do Nascimento

Diretor da Editora e Gráfica Universitária: Prof. Dr.
Volmar Geraldo da Silva Nunes

Gerência Operacional: Carlos Gilberto Costa da Silva

CONSELHO EDITORIAL

Profa. Dra. Carla Rodrigues | Prof. Dr. Carlos Eduardo
Wayne Nogueira | Profa. Dra. Cristina Maria Rosa | Prof.
Dr. José Estevan Gaya | Profa. Dra. Flavia Fontana
Fernandes | Prof. Dr. Luiz Alberto Brettas | Profa. Dra.
Francisca Ferreira Michelin | Prof. Dr. Vitor Hugo Borba
Manzke | Profa. Dra. Luciane Prado Kantoroski | Prof.
Dr. Volmar Geraldo da Silva Nunes | Profa. Dra. Vera
Lucia Bobrowsky | Prof. Dr. William Silva Barros

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sidney Gonçalves Vieira
Vice-Diretora: Profa. Dra. Lorena Almeida Gill

NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA

Coordenadora:

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Membros do NDH:

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Técnico Administrativo:

Paulo Luiz Crizel Koschier

HISTÓRIA EM REVISTA – Publicação do Núcleo de
Documentação Histórica

Comissão Editorial:

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Profª Dra. Beatriz Ana Loner

Profª Dra. Lorena Almeida Gill

Prof. Dr. Paulo Ricardo Pezat

Conselho Editorial:

Profª Dra. Helga I. Landgraf Piccolo (UFRGS)

Prof. Dr. René Gertz (UFRGS) (PUCRS)

Prof. Ms. Mario Osorio Magalhães (UFPEL)

Prof. Dr. Temístocles A. C. Cezar (UFRGS)

Profª. Dra. Beatriz Teixeira Weber (UFSM)

Profª. Dra. Maria Cecília V. e Cruz (UFBA)

Prof. Dr. Marcelo Badaró Mattos (UFF)

Profª. Dra. Joan Bak (Univ. Richmond – USA)

Prof. PhD Pablo Alejandro Pozzi (Universidad de Buenos
Aires).

Prof. Tommaso Detti (Università Degli Studi di Siena)

Editor: Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes

Editoração e Capa: Paulo Luiz Crizel Koschier

Editora e Gráfica Universitária

R Lobo da Costa, 447 – Pelotas, RS – CEP 96010-150 |

Fone/fax: (53)3227 8411

e-mail: editora@ufpel.edu.br

Impresso no Brasil

Edição: 2011-2012

ISSN – 1516-2095

Dados de catalogação na fonte:

Aydê Andrade de Oliveira - CRB - 10/864

História em Revista / publicação do Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de
Ciências Humanas. Universidade Federal de
Pelotas. v.17-18, (dez. 2011 dez 2012). –
Pelotas: Editora da UFPel, 2011.
1v.

Anual

ISSN 1516-2095

1. História - Periódicos. I. Núcleo de
Documentação Histórica. Instituto de Ciências
Humanas. Universidade Federal de Pelotas.

CDD 930.005

**Indexada pela base de dados Worldcat
Online Computer Library Center**

**PEDE-SE PERMUTA
WE ASK FOR EXCHANGE**

UFPel/NDH/Instituto de Ciências Humanas

Rua Cel. Alberto Rosa, 154

Pelotas/RS - CEP: 96010-770

Caixa Postal 354

Fone: (53) 3284 – 5523 (r. 204)

<http://www.ufpel.edu.br/ich/ndh>

e-mail: ndh.ufpel@gmail.com

IMAGENS DA MODERNIDADE NA ARTE DO SÉCULO XIX

Fernanda Amaral Taddei*
Ana Paula Batista Araújo**

Resumo: Este artigo apresenta dados de um estudo que tem como objetivo traçar uma linha cronológica da arte do século XIX, estabelecendo sua relação, através de imagens, com o contexto histórico e social do período, especialmente com as transformações provocadas pela reforma de Paris e os processos de modernização. Para esse fim, foi realizada uma pesquisa com base em referencial teórico e leitura de imagens, envolvendo especialmente a produção artística desenvolvida em Paris, do Romantismo ao Simbolismo, apresentando suas diferenças em relação à arte clássica e algumas influências para a arte do século XX.

Modernidade

O termo “Modernidade” foi empregado por Baudelaire no século XIX para descrever uma identidade moderna e estabelecer um senso de diferença com relação ao passado. Segundo Briony Fer (1998), a experiência consciente da modernidade só se desenvolveu em meados do século XIX quando, ao aplicá-la à arte, Baudelaire (1996, p.26) a definiu do seguinte modo: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”

Como lemos em Berman (1986, p.87), o pensamento sobre a modernidade foi dividido em “dois compartimentos distintos, hermeticamente lacrados um em relação ao outro: “modernização” em economia e política, “modernismo” em arte, cultura e sensibilidade”.

O presente trabalho tem como objetivo traçar uma linha

* Mestranda Memória Social e Patrimônio Cultural (ICH – UFPel); bolsista CAPES; Especialista em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefator (UFPel); Licenciada em Artes (UFPel). fernandataddei@yahoo.com.br

** Mestranda Memória Social e Patrimônio Cultural (ICH – UFPel); bolsista CAPES; Tutora a Distância (UAB –SECAD); Especialista em Linguagens Verbais, Visuais e suas Tecnologias (IFSul); Licenciada em Artes com Hab. Em Desenho e Computação Gráfica (UFPel). anadesigner15@gmail.com

cronológica da arte do século XIX, estabelecendo sua relação, através de imagens, com o contexto histórico e social do período, especialmente com as transformações provocadas pela reforma de Paris e os processos de modernização.

Berman divide a modernidade em três fases:

Na primeira fase, do início do século XVI até o final do século XVIII, as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna [...] Nossa segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790. Com a Revolução Francesa e suas reverberações, ganha vida, de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público. Esse público partilha o sentimento de viver em uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política. Ao mesmo tempo, o público moderno do século XIX ainda se lembra do que é viver, material e espiritualmente, em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro. É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a idéia de modernismo e modernização. No século XX, nossa terceira e última fase, o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento [...] (1986, p. 16/17)

Este texto trata da modernização tendo por base a reforma de Paris em meados do século XIX. Segundo Berman (1986), no fim da década de 1850 e em toda a década seguinte, o prefeito de Paris, Georges Eugène Haussmann, implantou uma vasta rede de bulevares no coração da velha cidade medieval, o que, de acordo com o autor, foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional.

As transformações impostas por Napoleão e Haussmann foram altamente revolucionárias para a vida urbana. Com os novos bulevares, que consistiam em largas e retas avenidas arborizadas de trinta a cem metros de largura, o trânsito no centro da cidade pode fluir com muito

mais rapidez, além de criar espaço para que as tropas de artilharia pudessem mover-se eficazmente contra futuras barricadas e insurreições populares. Com os bulevares foram criadas novas bases econômicas, sociais e estéticas. A superfície pavimentada com macadame era macia e permitia perfeita tração para as patas dos cavalos, e foi para o tráfego do século XIX o que as rodovias foram, em escala maior, para o século XX. Já para os pedestres o macadame era um problema, poeirento nos meses secos e enlameado nos tempos de chuva e neve. Além disso, como lemos em Berman:

Todas essas características ajudaram a transformar Paris em um espetáculo particularmente sedutor, uma festa para os olhos e para os sentidos. Cinco gerações de pintores, escritores e fotógrafos modernos (e, um pouco mais tarde, de cineastas), começando com os impressionistas em 1860, nutrir-se-iam da vida e da energia que escoavam ao longo dos bulevares. Por volta de 1880, os padrões de Haussmann foram universalmente aclamados como o verdadeiro modelo de urbanismo moderno. Como tal, logo passou a ser reproduzido em cidades de crescimento emergente, em todas as partes do mundo, de Santiago a Saigon. (Berman, 1986, p.147)

Todas estas transformações, segundo o mesmo autor, foram responsáveis pela demolição de centenas de edifícios, pelo deslocamento de milhares de pessoas e pela destruição total de antigos bairros. Com a reforma, os habitantes que residiam e trabalhavam em um mesmo lugar, passaram a se deslocar para o trabalho ou para o lazer. Com os novos prédios vieram os atrativos, como as lojas e os cafés, situados no primeiro piso, sob os novos apartamentos alugados a preços elevados.

Segundo Blake e Frascina (1998), que chama a reforma de ilusão de progresso, as fachadas eram planejadas por Haussmann, mas no interior os construtores tinham mais liberdade. Foram criados até mesmo cortiços nos imponentes edifícios. Os novos prédios só teriam água corrente se o proprietário pedisse, e o sistema de esgotos basicamente drenava a água da chuva nos bulevares para evitar inundações. A rede coletora de esgotos escoava em rios, em Asnières e Saint Denis, distantes

do centro da cidade. Os habitantes que não podiam arcar com os altos aluguéis resultantes do “progresso” (grifo do autor), mudaram-se para regiões mais populares.

Esses dados nos mostram as realidades contraditórias da modernização e os efeitos dessas mudanças para a população. Para alguns, as novas oportunidades de lazer proporcionadas pelos parques e cafés vieram acompanhadas de um aumento na atividade comercial. O novo sistema de esgotos foi fundamental para drenar as ruas e melhorar as condições de higiene. Para Blake e Frascina (1998, pp. 97/98): “A nova aparência da cidade ajudou a criar a imagem ideal do estilo de vida e da ordem burgueses”.

É nesse contexto que Baudelaire (1996) escreve sobre a modernidade de Paris, com enfoque na arte. O autor mostra-se em *O Pintor da Vida Moderna* um entusiasta da modernidade, das coisas boas e belas da modernidade. Em sua opinião, os pintores do século XIX deveriam retratar os elementos de seu tempo, as vestimentas de seu tempo e todas as transformações da moda e da vida moderna. Este autor apresenta em seu texto as transformações de meados do século XIX citando o artista Constantin Guys (1805-1892) um pintor de costumes, artista autodidata, que foi por muito tempo correspondente de um jornal inglês ilustrado em que publicava gravuras a partir de croquis de suas viagens, além de outros trabalhos inspirados nos balés e óperas (sempre sem assinatura). Baudelaire (1996, p.17) o denominava *homem do mundo*, um “homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes”. Para falar sobre a Paris desta época o autor cita o que o artista contemplava e apresentava em suas pinturas:

Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres onduladas, as belas crianças, felizes por viverem e estarem bem vestidas; resumindo, a vida universal. Se uma moda, um corte do vestuário foi levemente transformado, se os laços de fita e os cachos foram destronados pelas rosetas, se a mantilha se ampliou e o coque desceu um pouquinho na nuca, se a cintura foi

erguida e a saia alargada, acreditem que a uma distância enorme seu olhar de águia já adivinhou. Um regimento passa, ele vai talvez ao fim do mundo, difundindo no ar dos bulevares suas fanfarras sedutoras e diáfanas como a esperança; e eis que o olhar de G. já viu, inspecionou, analisou as armas, o porte e a fisionomia dessa tropa. Arreios, cintilações, música, olhares decididos, bigodes espessos e graves, tudo isso ele absorve simultaneamente; e em alguns minutos o poema que disso resulta estará virtualmente composto. E sua alma vive com a alma desse regimento que marcha como se fosse um único animal, altiva imagem da alegria na obediência! (BAUDELAIRE, 1996, pp. 22/23)

Segundo Baudelaire (1996, p.76), G., como refere-se a Guys, desempenhou um função que não era de interesse dos outros artistas “Ele buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade”.

Modernidade

A modernidade pode ser vista como um período de transição e de transformação na arte. Tratando-se de pintura, foi o início da ruptura com os ideais do clacissismo impostos pela academia (cores, perspectiva, técnicas, temas). No início do século XIX, desenvolveu-se primeiramente na Alemanha, e depois na Inglaterra e na França, um estilo artístico que se contrapunha ao racionalismo e formalismo da pintura clássica, apesar de seguir seus passos no que diz respeito às técnicas, era o Romantismo, que se caracterizava pelo emocional, pela imaginação e pela intuição.

Segundo Kraube (2000) “na qualidade de artistas, eles consideravam-se ‘a voz da alma do mundo’” Consideravam a natureza o espelho da alma, o símbolo da liberdade e do infinito, por isso preferiam a pintura de paisagens. Essa visão da natureza era o contrário do que o homem vivia na Alemanha intolerante politicamente, era uma fuga da realidade. A figura humana, pequena diante das forças da natureza, e os motivos de vanitas, que simbolizavam a efemeridade da vida, também eram temas recorrentes do romantismo. Os românticos herdaram do barroco os efeitos de luz e sombra e a preferência por pinturas noturnas e de intensidade dramática.

Na França o romantismo persistiu de 1815 a 1850, compreendendo do período de decadência de Napoleão Bonaparte ao início da grande reforma realizada por Napoleão III e Haussmann. Segundo Kraube (2000), o romantismo revelou-se na França especialmente pela escolha dos temas:

A nova geração de artistas fugia da “mesquinhez e mediocridade” que alastrava e dominava o país, refugiando-se em aventuras loucas e palpitantes, ou em países exóticos e longínquos. Théodore Géricault e Eugène Delacroix foram os pioneiros e os principais expoentes da pintura romântica francesa. O quadro de Géricault, *A Jangada da Medusa*, causou escândalo no *Salon* de 1820. Até aquela altura, ninguém tinha representado o horror de maneira tão direta e penetrante. O quadro era tão mais chocante pelo fato de o naufrágio aludir a uma tragédia real. (Kraube, 2000, p.60)

Suas cores, formas e movimento contrastam com a pintura fria e intelectual da Classicismo acadêmico e apresenta um vínculo visível entre realismo e idealismo. Segundo Argan (1992), é com o romantismo de Delacroix que a arte deixa de se remeter ao antigo e passa a ser do seu próprio tempo. Delacroix, desenvolveu sua própria teoria da cor, associando cor e luz na natureza. Constatou que a cor que se observa à luz do sol não é a mesma que se vê no interior de uma residência ou ateliê e, segundo Kraube (2000), que os tons intermediários são conseguidos com a mistura das cores primárias complementares, e não misturando-se uma cor com o preto, que apenas suja o tom. Esta constatação despertou mais tarde o interesse especialmente dos impressionistas.

A distância entre a realidade e o mundo das emoções dividiu em dois grupos os pintores de meados do século XIX. Enquanto os românticos entregavam-se à fantasia, outro grupo preferia representar a realidade, a vida cotidiana, eram os Naturalistas e Realistas. Esse novo estilo, que existiu entre 1840 e 1880, corresponde ao trabalho de um grupo de artistas que, de acordo com Kraube (2000), buscava representar a natureza de forma que não seguisse nem os ideais classicistas acadêmicos, nem os sentimentos como os românticos. A intensão desse grupo era uma percepção por observação direta da natureza.

Pode-se citar como pintores naturalistas Camille Corot, Théodore Rousseau e Charles-François Daubigny, que em meados de 1840 instalaram-se em Barbizom, uma pequena aldeia próxima a Paris, onde pintavam seus quadros ao ar livre para captarem do modo mais fiél possível os fenômenos da natureza, os efeitos da luz e a atmosfera criada por esta. Segundo a autora já citada, a luz não é mais representada como brilhos locais, como faziam os românticos.

Com o uso das bisnagas de zinco, que podiam ser facilmente transportadas e permitiram o trabalho fora do ateliê, os naturalistas foram os precursores da pintura ao ar livre, que mais tarde caracterizou o impressionismo, além de ter preparado caminho para este estilo, com o traço solto e a técnica descontraída que distanciou o Naturalismo do Clacissismo.

Jean-François Millet, que também aderiu ao grupo de Barbizom, deu início a uma nova fase na pintura francesa com uma forma de naturalismo mais engajado, o Realismo. Apesar de a preocupação com a representação realista da natureza estar presente na arte desde o Renascimento, no Naturalismo-Realismo do século XIX os pintores não tinham a pretensão de representar a natureza como uma fotografia, pois não intensionavam aperfeiçoar-se como artesãos. A arte deste século possui outro tipo de relação com a realidade, como lemos em Kraube:

No século XIX possuía-se um conhecimento completamente diferente da realidade, em transformação cada vez mais veloz, graças à industrialização crescente. Por conseguinte, a arte figurativa realista da segunda metade do século XIX tenta representar a realidade o mais claramente possível revelando, ao mesmo tempo, as suas implicações essenciais, de ordem social. Para alguns artistas, no início só para um número restrito, o novo cotidiano – transformado pela Revolução Industrial – com as máquinas a vapor, os caminhos-de-ferro e as fábricas, eram mais atraentes que as fantasias dos românticos. A sua fonte de inspiração foi a vida cotidiana. Desta forma, Millet foi, depois dos pintores holandeses, um dos primeiros a recuperar para a arte o trabalho, como tema. (KRAUBE, 2000, p.65)

O auge da pintura realista na França se deu com Gustave Courbet. De acordo com a autora, a ele se deve a designação “Realismo”. O artista teve seus quadros excluídos da Exposição Universal de 1855, então realizou sua própria mostra em uma barraca de madeira, localizada na entrada da grande exposição. Na porta da barraca havia um cartaz onde estava escrito “Le réalisme – G. Courbet”. Este artista também era um pintor da vida cotidiana, acreditava que o aspecto mais importante do Realismo era a negação do Ideal, só pintava aquilo que via, como é possível perceber na obra *Os Britadores de Pedra*. Courbet pintava em grandes telas suas análises da sociedade. O artista foi repudiado em sua época pelos críticos e pelo público conservador burguês, que em geral só aceitava os estilos aprovados pela Academia e pensava que tratar de assuntos “banais” equivalia à “degradação da arte”. Os burgueses não apreciavam suas pinturas de conteúdo político de um artista socialista. As obras deste período mais repudiadas pelo público eram os nus realistas, como *Almoço sobre a relva* de Edouard Manet. O nu feminino era tolerado apenas em contexto mitológico ou alegórico.

Seguindo o rompimento com o clacissismo e as transformações e descobertas iniciadas pelos estilos artísticos anteriores, entre 1860 e 1900, os Impressionistas abandonaram os ateliês para mostrar as diferentes faces de Paris, como os bulevares, os novos estabelecimentos de diversão, as modernas construções de aço, além da natureza e dos piqueniques. Esses artistas eram realistas, mas apenas Camille Pissarro, que era anarquista, abordava questões sociais. Entre os impressionistas estão Monet, Renoir, Degas e Berthe Morisot.

O nome “Impressionismo” veio da obra *Impressão, Sol Nascente*, de Monet, na ocasião em que este artista e os demais de seu grupo foram recusados pelo júri da exposição da Academia no *Salon*, e expuseram seus trabalhos no ateliê do fotógrafo Gaspard-Félix Nadar. O jornalista que intitulou sua crítica com o termo Impressionismo não estava fazendo nenhum elogio, mas mesmo assim o título foi aceito pelos artistas.

Segundo Kraube (2000), “impressões” não correspondiam ao que se esperava da arte no final do século XIX, pois tudo o que se opunha às pinturas históricas preferidas pela academia, à paisagem, ao retrato e à natureza morta era visto como antiartístico. A técnica dos impressionistas contrastava com a elaboração da pintura acadêmica de tons castanhos.

A pintura impressionista caracterizou-se por cores claras e pinceladas rápidas, descontraídas. Na representação de temas do cotidiano não há simbolismos, é uma pintura de observação. Kraube (2000) nos diz que ao contrário dos pintores acadêmicos, os Impressionistas receberam bem a fotografia, descoberta em meados de 1830. Eles também “capturavam” a percepção imediata, pintando o que realmente viam, com tanta objetividade quanto a máquina fotográfica. Na sua pintura o objeto era quase ignorado, dando ênfase aos jogos de cor, luz e sombra. Os efeitos de luz deveriam ser captados rapidamente antes que ela sofresse alterações. Trabalhavam com a percepção que: “A certa distância, os olhos não conseguem captar os detalhes precisos dos objetos, os quais se apresentam pouco claros e diluídos”. (Kraube, 2000, pp.75-76) Os conhecimentos da psicologia da percepção, que tinha acabado de ser reconhecida como ciência, foram postos em prática pela primeira vez através da pintura impressionista.

Apesar de representar a realidade, seus quadros apresentam a pintura como pintura, com pinceladas visíveis e até mesmo espaços em branco. A arte passava a tratar de seus elementos, do como pintar.

No final do século XIX surgiram os pós-impressionistas (1880-1910), e a pintura passou a ter mais autonomia em relação ao objeto. O importante eram os efeitos das cores e o processo de percepção, o tema era somente um pretexto. As pinturas de Paul Signac e Georges Seurat, constituídas de pequenos pontos de cores puras, que se fundem aos olhos do espectador, tratam não de temas, mas de suas próprias características. O objetivo era aproximar a pintura da visão, pois já havia sido comprovado cientificamente que a imagem é captada na retina sob a forma de pontos minúsculos, que a mente associa uns aos outros.

A arte se desprende do seu contexto social e político, as transformações do mundo moderno não são influências como temas, a influência vem apenas das descobertas científicas das quais a arte se apropria.

As experiências realizadas pelos impressionistas e pontilhistas abriram novos caminhos à pintura. A partir daí surgiram Cézanne, que decompunha o mundo em cones, esferas e cilindros; Vicent Van Gogh, que recebeu influência destes estilos e influenciou movimentos do século XX como o Expressionismo e o Fauvismo; Gauguin, que não se interessava nem pelo realismo anterior, nem pelo cintificismo dos pontilhistas,

encontrando seu estilo pictórico em Pont Aven e tornando-se um dos precursores do Expressionismo.

Segundo o mesmo autor, os pintores Henri Rousseau, James Ensor e Edvard Munch, com seus diferentes mundos pictóricos, situam-se também no limiar do século XX. Eram os Simbolistas, que entre 1880 e 1900 reagiram às mudanças que caracterizavam o fim do século XIX. Suas obras tinham forte expressividade e foram precursoras da pintura expressionista do princípio do século XX. Foram um dos elos de ligação entre o impressionismo e o expressionismo.

Considerações Finais

Analizando a produção artística do século XIX não é difícil perceber as influências da modernidade e os traços de ruptura com o classicismo. O Romantismo passa a tratar de temas do seu tempo e Delacroix desenvolve sua teoria da cor. Os Naturalistas e Realistas passam a representar a natureza através da observação direta, ao ar livre. Os Realistas representam a vida cotidiana sem idealismos, assim como os Impressionistas, que mostram os bulevares, os piqueniques e a natureza de Paris sem simbolismos. Os Pós-impressionistas mostram Paris apenas como pretexto, sem preocupação com o tema. O fim do século XIX ainda inspirou a expressividade dos Simbolistas.

Mesmo quando o contexto social e político do mundo moderno não influencia mais como tema, a arte é influenciada pelas descobertas científicas, como o processo de percepção. Por se tratar ainda de uma arte figurativa em um suporte tradicional, a pintura do século XIX, independente de estilo, pode ser vista como representativa da vida e das transformações de seu tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

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

BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In FRASCINA, Francis [et alii]. Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. P 50 – 139.

BRITES, B; CATTANI, I B; KERN, M L B. Modernidade: anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS; FAPERGS; CNPq, 1991.

FER, Briony. Introdução. In FRASCINA, Francis [et alii]. Modernidade e modernismo: pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. P 3 – 49.

KRAUBE, Anna Carola. História da pintura do renascimento aos nossos dias: Könemann, 2000.