

A MODERNIDADE VISTA PELO OLHAR IMPRESSIONISTA

A LOOK AT MODERN IMPRESSIONIST VIEW

Maria de Fatima da Silva Costa Garcia de Mattos¹

Resumo: A máquina, o progresso e o esgotamento das relações entre a arte e o belo, 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. A propositura deste artigo parte da Abordagem Triangular como proposta e não como método a ser aplicado, buscando, por meio da História da Arte, abrir fronteiras interdisciplinares para o ensino de arte, pela sua compreensão histórica, social e cultural.

Palavras-chave: História da Arte; Modernidade; Abordagem Triangular.

Abstract: The machine, progress and depletion of the relationship between art and the beautiful, between the man and the artist, are presented in this article as a theme for reflection on the meaning of modernity in society and in the minds of the nineteenth century. The bringing of this article as part of the Triangular Approach proposal and not as a method to be applied, looking through Art History, to open the interdisciplinary borders to teaching art for your understanding historical, social and cultural.

Keywords: Art History; Modernity; Triangular Approach.

Introdução

Despertar alguém para o passado, no presente, não se consegue de forma teórica, com resultados decorados de uma história factual e com experimentações com práticas históricas descontextualizadas. O conteúdo ideológico desse procedimento é reforçado pela apresentação da História

¹ Doutora em Artes pela ECA/USP, São Paulo(SP). Docente do PPG em Educação/Mestrado e do curso de Arquitetura e Urbanismo, do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP). mffmattos@gmail.com

da Arte no currículo, “uma espécie de estante estanque da qual puxamos livros de imagens quando necessitamos de referência, geralmente formal, para relacionarmos produções historicamente circunscritas” (OLIVEIRA, 2010, p.49).

Em algumas outras áreas do saber, aprendemos com a história para situarmos nossa produção atual, tendo como referência de entendimento aquilo que já foi pensado, realizado. A contemporaneidade requer uma pluralidade de conhecimento e crítica, mesmo que involuntária, para o processo de ensino em Artes Visuais.

Para ser eficiente, a escola institucionaliza o conhecimento: isso significa reduzi-lo, esquematizá-lo, triturá-lo e oferecê-lo segundo uma perspectiva que nunca se explicita claramente, mas se apresenta como objetivo e neutro, como científico. Acontece no Ensino Fundamental e Médio, não surpreende que aconteça também na universidade (OLIVEIRA, 2010, p.50).

A escolha de compreender um estilo na pintura, o Impressionismo, por meio da leitura de obras de arte, é um procedimento didático das Artes Visuais, partindo de uma concepção interdisciplinar no currículo, que permite respaldar sua contextualização histórica e cultural em autores da própria história, filósofos, literatos de época, uma vez que o imaginário se constitui em uma outra categoria da didática das Artes Visuais. Isso porque lida com imaginários constituidores diferentes, o do professor modernista, que busca desenvolver um imaginário pós-modernista, na tentativa de construir e revelar um professor crítico, reflexivo, sujeito de seu tempo, num processo dialógico com a realidade, e que precisa ter compreensão crítica do fenômeno artístico para poder ensiná-lo, mas que além disso se vê mediatizado pela cultura e as instituições culturais (COSTA, 2010, p.137).

As contribuições da teoria pós-moderna para a Arte e seu ensino começam pela compreensão da arte como um conhecimento implicado no mundo, rompendo com o isolamento característico da modernidade (COSTA, 2010). Sua amplitude reivindica a destituição de seu lugar marginal que sempre teve na escola, para outro onde a reinvenção diária do sujeito passe pela capacidade de invenção e estimule nossa capacidade de viver experiências saturadas de emoções, como nos ensinou Eisner (2004, p.14).

Cabe lembrar que, na Abordagem Triangular, proposta por Ana Mae Barbosa, contextualizar, fazer e ler imagens e obras de Arte constituem-se em dispositivos referenciais para o pensamento conceitual proposto e que irá reunir as experiências em Arte, sendo ideias que representam um desafio no processo de ensino e aprendizagem (PEIXE, 2010).

Origem da proposta

O ocidente assistiu a uma profunda transformação, no século XIX, como resultado de várias mudanças ocorridas no sistema internacional, na estrutura das sociedades e na cultura.

A cosmovisão, trazida pelo Iluminismo; pela Revolução Francesa (1789), que polarizou o processo de erosão que o Antigo Regime vinha sofrendo; pelo Romantismo e pelo Positivismo, pelas novas ideias de Marx, Nietzsche e Freud, formou um novo imaginário que preparou o entendimento da Arte Moderna e de uma nova cultura no século XX.

A Modernidade², que a rigor Baudelaire já havia mencionado no ensaio *O Pintor da vida Moderna*, “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”

² Termo cunhado por Baudelaire e apresentado num artigo seu, no jornal francês Le Figaro, em 1863, em Paris.

(BAUDELAIRE, 2002, p.25). É a incerteza e a busca daquilo que passa sem a consciência do que significa, da própria velocidade e quão íntima ela é do tempo, e que 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 1870 a 1889, ou ainda, teria o seu ponto de partida no início do novo século, com *Las Demoiselles D'Avignon*, de Picasso..." (MESCHONNIC apud PESAVENTO, 1997. p.41).

O Romantismo, movimento que dominou a cultura do início do século XIX, reagindo contra o racionalismo iluminista 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 impulsionava uma nova atitude social, privilegiando uma visão mais realista do mundo em detrimento do sentimentalismo e da idealização Romântica. Esse novo querer ver as coisas, a realidade como de fato se apresenta, podia ser claramente observado na pintura Realista, especialmente nas obras de Courbet (1829-1877) e Daumier (1808 -1879).



COURBET. Bom dia Sr. Courbet. óleo s/ tela.1854. Fonte: Tuffelli, 1999, p.2.

Esse século foi palco de uma nova sociedade – a capitalista –, onde seus atores viram ruir suas crenças, ideologias e tradições em favor de um novo 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 suas próprias estruturas.

Após as revoluções de 1848, iniciou-se na Europa um período caracterizado pela exaltação do nacionalismo, que marcou essencialmente um processo vinculado à dinâmica do capital, motivando a redefinição do conceito de cidadania, tornando-se ainda mais forte esse sentimento, com a derrota dos trabalhadores, nesse mesmo ano.

Martha D'Angelo (2006, p.239) observa que a insurreição de junho de 1848, em Paris, que colocou trabalhadores e burgueses em lados opostos das barricadas, foi um desdobramento inevitável do colapso da aliança

entre democratas, burgueses e trabalhadores, ocorrido logo depois de sua vitória comum, em fevereiro desse mesmo ano.

Inseria-se assim, nesse contexto, a rápida propagação das ideias transmitidas pelos literatos de prestígio, com o aparecimento dos folhetins, somado à maneira rápida como o fato foi aceito pela imprensa. Baudelaire, crítico por excelência da modernidade, via nesse processo um sentido de mercantilização da criação artística, ilustrado pelo interesse despertado pelo tipo de romance que o folhetim explorava.

Assim é que, ao observarmos os reflexos da cultura capitalista, podemos notá-la também presente na decoração doméstica, onde objetos, cortinas, papéis de parede, quadros, tapetes e poltronas criam um cenário seguro para esses novos atores sociais, uma burguesia que tinha, no espaço privado da casa, seu pleno domínio. Por outro lado, sabemos que a morada das classes populares, durante o século XIX, foi motivo de perturbação da ordem pública, responsável pela insalubridade reclamada pela população como, o descuido da higiene da cidade por parte de seus políticos e dirigentes.

O desenvolvimento industrial fez que com a cidade aumentasse sua capacidade populacional, motivando reformas urbanas que visavam reordenar e sanear a cidade, como fez o Barão de Haussmann, em Paris, unindo três palavras por um precioso sentido de modernidade – industrialização, urbanização e multidão. Não há como nos remeter a esse imaginário passando ao largo das reformas urbanas que alteraram essa situação.

Sua rápida realização foi possível devido a uma lei de 1850 que permitia a desapropriação de áreas para abertura de ruas. Assim, numerosas vias foram traçadas por bulevares, facilitando a circulação e arborizando os quarteirões, além de dar trabalho aos operários; construiu a rede de esgotos

e de água portátil, evitando impedir a propagação de epidemias; organizou o serviço de transporte público, dotando a cidade com estações de trem.

No imaginário europeu do século XIX, a cidade é traduzida como um “ponto de chegada” de um longo processo de dissociação entre os homens e a natureza, descritos no traçado das grandes avenidas, das famosas “passagens” e na arquitetura das mansões burguesas, como característica da nova ordem e de uma nova cultura. A imagem das cidades europeias, de inspiração iluminista, acomodava o passado e o futuro de forma precária e deixaram como leitura a inscrição da liberdade no espaço urbano, “saudando o tempo da indústria como o da realização da utopia civilizadora” (CARVALHO, 1994).

Essa nova concepção de cidade contou com o apoio da burguesia mais culta, permitindo brotar novos tipos de individualidade que se afirmavam na multidão, como o Dândi, um sujeito aristocrático, ou que pelo menos adotava sem parcimônia esse modelo, rejeitando as normas sociais, cultivando o ócio e o gosto pela vestimenta (luvas, chapéus, bengalas, etc.) como forma de elegância e ilusão.

Principalmente nessa época, levadas por um sentimento desenvolvimentista que a todos unia, as cidades europeias transformaram seu ritmo, antes orientado pelo sino dos mosteiros e agora controlado, com impessoal rigidez, pela imparcialidade do relógio, que disciplinava o tempo do trabalho nas fábricas, as trocas da guarda e dos turnos, a programação dos espetáculos, enfim, os compromissos próprios de uma nova sociedade que se estabeleceu.

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 forneceu os dados que permitem nossa compreensão. Na época da Revolução e do Primeiro Império (1804-1814), Paris tinha aproximadamente meio milhão de habitantes. Contudo, sob a Restauração, a população expandiu-se, abrigando em torno de um milhão de habitantes já no Segundo Império (1851-1870), um período de industrialização e de rápido crescimento econômico.

O tempo da cidade moderna é, pois, o da descontinuidade e o do desencontro, o da velocidade do tráfego, que modificava a rotina, o do indivíduo perdido no “espetáculo da modernidade” (PESAVENTO, 1997), que ressurge consumido pelo fetiche da mercadoria. E aqui retorna como *flanêur* que, por desconhecer essa nova cidade, precisa reintegrar-se, querendo de novo nela perder-se, embriagado pelas madrugadas, guiado pela fantasmagoria do espaço, (re)aprendendo com seus becos e lugares, recuperando sua identidade, reconhecendo-se na metrópole.

Walter Benjamin, privilegiando a experiência moderna, melhor compreendeu os efeitos da modernidade em relação ao passado e à tradição, por meio da experiência urbana moderna, que lança o homem a um novo ritmo de vida, fazendo com que ele perca as referências que o ligam à tradição e à memória coletiva. Assim, em busca de uma tradição, ausente no homem moderno que habita os grandes centros urbanos, Benjamin lança mão de autores, como Baudelaire, Proust, Bérqson e Freud, que têm seus olhos voltados para a temática da modernidade e da memória, bem como sua preservação nesse universo.

Charles Baudelaire viveu esse momento e foi um crítico de seu tempo.

Captando as transformações e contradições da sociedade burguesa e capitalista, observava com avidez o cenário frio das ruas, onde quem passa não vê o outro com quem cruza, deslocando-se pelas ruas e avenidas

e tentando registrar na memória a imagem do que vê e daquilo que tem medo de perder.

Morava em Paris na época de sua reforma urbana, frequentando cafés e salões, numa capital que fervilhava futilidade, embrenhando-se pelas passagens, galerias e bulevares, decepcionado com a perda da revolução e o impacto tecnológico na vida da metrópole, criticando o progresso na maioria de seus poemas, principalmente em *As Flores do Mal*. A leitura que fazia da vida era a de uma grande engrenagem, movida pelos novos trabalhadores, empenhados em ver concretizadas as promessas de empregos e os produtos para o consumo, apregoadas pela transformação social, sobretudo pela industrialização, que também requeria novas estruturas e novos equipamentos urbanos.

D'ANGELO comenta que, ao fugir de uma normatividade pela polarização do homem e do cidadão, ao resistir à divisão esquizofrênica do espaço moderno, Baudelaire veste a máscara do *flanêur*: ele é ator e espectador ao mesmo tempo, como a prostituta “que em hipostática união é vendedora e mercadoria” (BENJAMIN, apud D'ANGELO, 2006, p.242).

O *flanêur*³ resume o espírito do observador das ruas, o homem da multidão, aquele que se perde para se reencontrar na/com a cidade, conquistando nos submundos da memória o direito de se perder na ilusão do tempo, de se entregar às visões da boêmia noturna, ler no outro a solidão, a infelicidade ou a alegria de estar e viver somente aquele momento. A rua é sua casa, o ambiente privado desse poeta burguês que encontra na simplicidade do urbano sua fonte de inspiração.

No entanto, paralelamente, o aparecimento de novas fábricas, escolas, hospitais, estações de ferro, palacetes para a burguesia recém-enriquecida e casas para os operários, mercados e centros de lazer, traduzia as necessi-

³ *Flanêur* - sujeito que anda ociosamente, sem rumo certo; flunar, perambular.

dades desses novos tempos, os quais impuseram aos arquitetos, agora sem o mecenato, a buscar diretamente seus trabalhos, competindo com seus pares e, para isso, especializando-se nos estilos do passado, para esboçar 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 grandes Exposições Universais procuravam transmitir, de maneira didática, ideias e valores baseados em princípios de solidariedade entre as nações, baseados no progresso, na técnica e na razão. A confiança no homem induzia necessariamente ao progresso, como substituto da fé divina.

Protagonistas de um caráter essencialmente industrial e comercial, vendiam nas “vitrinas do progresso” (PESAVENTO, 1997) 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 num caráter de exibição, as 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 poderia dar a todos.

Essa pedagogia visual, que rapidamente aguçava os sentidos de todos, tinha também seu outro lado, o do sonho e do desejo de um mundo melhor, seduzidos que estavam pelas novas possibilidades tecnológicas. Eram tempos de celebração. Celebração do progresso numa dimensão capitalista, onde o próprio processo assumiu a postura de mercadoria que, fetichista, fez parecer melhor do que na verdade era.

O fetiche, a magia e o encantamento, no entanto, buscavam encobrir as relações inerentes ao trabalho do homem, sua relação de alienação com o trabalho, a necessidade de (ou, por ele) impor-se para dar credibilidade às aparências.

Por esse ângulo, a máquina apresentou-se como solução, ao mesmo tempo em que engolia o trabalhador; revestida pela feição facilitadora do progresso, prometia bem-estar e sucesso a todos os que a ela se rendessem. Mesmo desvalorizando a força do trabalho do homem, apostava em seu potencial redentor pelo trabalho disciplinado, e somente por meio dele se poderia alcançar o sucesso.

A máquina, nesse cenário, representava, portanto, o símbolo da inovação e da ruptura, responsável que foi pelas mudanças materiais, sociais e de mentalidade, na época. É no sistema da fábrica que encontramos o cerne das transformações sociais, políticas e ideológicas, cuja alma teve assento no sentido da Modernidade. Nesse aspecto dialético da vivência da Modernidade, cita Marshall Bermann, “ [...] 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” (1997, p.26).

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. O fato incomodava muito Baudelaire para quem, entende Benjamin, o maior desejo era “interromper o curso do mundo”, pois sua decepção, com a perda da revolução, o impacto tecnológico e a vida nas metrópoles, tirava-lhe o sentido da vida. Abalado com a mudança da relação homem/artista, Baudelaire procura entender a percepção do homem que via no artista o mito, algo de sagrado (um santo), e que vê,

de repente, esse mesmo artista frequentando lugares comuns e se espanta, como se isso não lhe pertencesse.

Encontramos uma das suas melhores representações sobre a vida moderna numa cena de seu poema “*A Perda do Hallo*”, cujo diálogo entre o poeta e o homem do povo se dá num bordel.

“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 apud MENESES, 1999, p.36).

A burguesia despojou-se da auréola, como reclamava Marx (1988, p.69) e não só o artista, mas o médico, o jurista, o padre, o poeta, o filósofo, o cientista, todos, enfim, ligados a atividades dignas de veneração e respeito para a época.

Dessa forma, transformou também o artista em trabalhador, que se viu obrigado a vender sua obra como mercadoria, posto que agora, sem mecenas, ele é o próprio capital e, assim, um elemento de mercado. Esse também é um símbolo do novo modo de produção que levou às graves mudanças sociais, pois muitos, na condição de desempregados, foram obrigados a fazer da rua sua praça de comércio.

A pintura Francesa foi quem melhor representou esse período da história, enquanto os pintores Impressionistas deixaram a melhor leitura de época para a humanidade. Elegeram a natureza e os locais ao ar livre como temática principal: os cafés, os bares noturnos, as ruas e as praças, os bailes e as festas onde se reunia a multidão, etc., para representarem, por meio de pinceladas rápidas e curtas, cores vivas e singulares, a rapidez do momento.

Enquanto estilo, segundo Argan (2004), marcou a primeira grande revolução artística desde a Renascença, rompendo com a tradição e rejeitando a perspectiva, a composição equilibrada, as figuras idealizadas, o dinamismo de claro/escuro, afirmando-se através da representação das sensações visuais imediatas, através da luz e da cor. Seu principal objetivo era apresentar “sensações tendo como base a observação da luz e da cor, que, segundo descobrem, não é uma característica permanente, mas mutável, conforme os efeitos de luz, reflexo ou clima sobre a superfície do objeto”.

Foi, assim, a primeira expressão da sensibilidade moderna. A pintura, no final do 2º Império, ocupava um lugar de destaque na sociedade parisiense. Para a burguesia, um pintor triunfante era um ser coberto pela “auréola” do prestígio e da glória, distinção para poucos mortais.

Essa nova maneira de ver requeria, também, novas técnicas de representação. Assim, os artistas abandonam as formas como são, em favor daquilo que realmente veem sob a ação da luz e do momento no qual ela

incide; pintam com o olhar realista, deixando de lado a ênfase romântica ou historicista; eliminaram as sombras negras e as linhas severas que demarcavam contornos, pois essas não estão presentes na natureza; as sombras eram pintadas como cores complementares a do objeto, valorizando a paleta colorida do artista.

Comportando-se mais como coloristas e menos como desenhistas, usavam a pincelada como forma de estrutura. As cores selecionadas na paleta do pintor empenhavam-se em representar os efeitos ópticos da visão, segundo a proposta da física moderna.

As cores justapostas na tela, ao invés de misturadas na paleta, faziam com que o olho do observador pudesse alcançar a cor desejada pelo pintor, levando-o a conceber um universo pessoal, subjetivo, mágico, pleno de emoções, como deveria ser o mundo da arte. Ainda citando Argan, ele explica que esses “borrões” de cor pura, lado a lado, tornavam-se compreensíveis, e a uma determinada distância, porém, o olho fundia, por exemplo, as listras separadas de azul e amarelo, em verde, tornando os matizes mais intensos do que misturados na paleta (ARGAN, 2004).

Baudelaire foi um farol para a geração de artistas de 1860, especificamente para Manet; durante quase dez anos, foi seu grande apoio. Ambos procediam da velha burguesia parisiense, partilhando dos mesmos gostos e hábitos elegantes. Procuravam viver e questionar suas ideias e sentimentos de forma a organizar as “sensações” mais íntimas, perseguindo, assim, a essência da arte.

Com sua morte, Manet, que talvez nem tivesse percebido que a grande revolução estava em sua própria obra, já celebrado por *Almoço na Relva* e *Olympia*, passa, sem querer ser, o novo modelo, a nova luz dos tempos.

Na década de 1870, o conceito de arte enquanto “impressão” era tido como um aspecto subjetivo da percepção e experiência, associado àquelas

características estilísticas que conferiam uma visão pessoal e espontânea ao ato de expressar-se.

A pintura moderna foi, portanto, um produto da cultura moderna, dentre outras formas de representação visual, incluindo a ilustração popular e a fotografia. Novas formas de olhar e representar o mundo.

Esses novos espaços urbanos permitiam o encontro de pessoas que, mesmo percebendo-se diferentes, reconheciam-se iguais, quando lançadas na metrópole; atônitas por diferentes 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.

Renoir também foi um importante membro do grupo, e grande parte do apoio inicial da crítica ao movimento Impressionista decorria de sua amizade com o escritor Georges Rivière. Sua descrição do espaço urbano foi uma verdadeira leitura da época, por meio das tintas e pincéis.



RENOIR, Auguste. Le Moulin de La Gallette. 1876. Museu D'Orsay.
Fonte: Catálogo do Museu D'Orsay. Paris. 1990.

Le Moulin de La Galette era um cabaré ao ar livre, no bairro de Montmartre, em Paris, o lugar preferido de encontros da baixa burguesia da cidade, que apreciava beber barato nesse imenso jardim (praça) rodeado por acácias e desfrutar, ao mesmo tempo, das companhias femininas, sem ofender as convenções sociais.

Assim ele demonstra seu talento para cenas compostas por muitas pessoas em atividades diferentes. A multidão era a palavra de ordem, para estudos e acaloradas discussões pelos literatos e filósofos da época. A maioria dos homens e mulheres nessa tela, são amigos de Renoir, incluindo coristas, escritores e pintores. Renoir pintou várias versões dessa cena. A mais conhecida é essa, que está no Museu d'Orsay, Paris.

Essa relação da cidade com a multidão, o medo do esgotamento das relações humanas, do convívio social, das longas caminhadas, acompanhadas por alegres conversas com os amigos, e as pinceladas rápidas e fugazes em que o Impressionismo se especializou, são formas simbólicas de alerta dessa propalada velocidade a que se referia Baudelaire, com tanta preocupação.

Em meio a essas novas prerrogativas de vida social, a rua tornou-se uma referência, especialmente na vida de quem habitava os grandes centros, palco escolhido para as transformações urbanas e território escolhido para as deambulações do *flanêur*, permitindo que o homem e seu passado pareçam sentir-se profundamente entrelaçados e ameaçados.

Assim sendo, observar e refletir são disciplinas em questão, necessárias a essa nova visão de mundo, onde o progresso, no frescor da modernidade, tanto fascinava quanto amedrontava, e o passado, sereno e sensato em seu lugar de passado, apresentou-se como maturidade para as nações, um lugar onde a memória guardou lições para a história.

Assim é que, retomando a premissa de Benjamin sobre o urbano, ressaltamos a preocupação com a memória a partir do século XIX, posto que esta, ao possuir características de preservação do tempo e das experiências vividas, mesmo que a modernidade ameaçasse romper, fez com que o homem se agarrasse àquilo que é memorável, pois, permaneceu selecionado como lembrança e, dessa forma, podendo 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, mantém acima de tudo o caráter da identidade. Por isso ela é vida, pois, ao efetivar uma relação afetiva com o passado, alimenta-se da lembrança, daquilo que é memorável, possível de ser lembrado. Quando acionado o sentimento gravado, retido e, portanto, memorável, desperta pelo mecanismo da recordação as mesmas sensações daquele momento (passado) no presente.

Nesse sentido, diz Jeanne-Marie Gagnebim, a imagem não é simples cópia, reprodução do mesmo. É uma imagem dialética, como denomina Benjamin, porque junta o passado e o presente numa intensidade temporal diferente de ambos (1992, p.47).

Segundo Halbwachs, 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? (1990, p.81).

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 na lembrança, mas, sim, no documento.

Refletimos por esse ângulo, pois não entendemos a história dissociada da memória, visto que o homem faz história exatamente porque não é imortal.

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 & WICKHAM apud TURAZZI, 1997, p.11).

Se o que permanece em nós através dos tempos, 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, sem dúvida, seria isso, então, identidade?

De certa forma essa era a discussão que se pretendia no final do século XIX, ao enfatizar-se a identidade das Nações, tanto pela literatura como pelos inventários de cultura material, ou pela via da manutenção e da afirmação simbólica através de suas marcas mais efetivas na paisagem da cidade, quais fossem elas, pela arquitetura, pela escultura ou pela pintura.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BARBUY, Heloísa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris**. São Paulo: Loyola, 1999.

BAUDELAIRE Charles. (org. Teixeira Coelho) **Sobre a Modernidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 8 edição. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. **Quatro vezes Cidade**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1994.

COSTA, Fábio José Rodrigues. **Das Utopias à realidade: é possível uma didática específica para a formação inicial do professor de Artes Visuais?** IN BARBOSA, A.M. e CUNHA, F.P.(orgs). **Abordagem Triangular no ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

D'ANGELO, Martha. **Arte, Política e Educação em Walter Benjamin**. São Paulo: Loyola, 2006.

GAGNEBIN, Jean-Marie. Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano? **Revista USP – Dossiê Walter Benjamin**. São Paulo, n. 15, 1992.

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

MATTOS, Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de. **O Neomanuelino no Brasil: a identificação de um estilo através das suas instituições. Os Gabinetes Portugueses de Leitura**. Tese (Doutorado). ECA/USP, São Paulo, 2005.

MENESES, Marco Antonio. **Charles Baudelaire: crítico do progresso.** A literatura como olhar historiográfico sobre a cidade do século XIX. 1999. Dissertação (Mestrado). Franca: FHDSS/UNESP. 1999

MARX, Karl; ENGELS, Friedich. **Manifesto Comunista.** 3 ed. São Paulo: Global. 1988.

PESAVENTO, Sandra. **As Exposições Universais.** São Paulo: Hucitec, 1997.

OLIVEIRA, Mirtes Marins. História como estratégia: uma apropriação da abordagem triangular para uma educação não conformista. IN BARBOSA, A.M. e CUNHA, F.P.(orgs). **Abordagem Triangular no ensino das Artes e Culturas Visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.

PEIXE, Rita. Abordagem Triangular como pressuposto conceitual: percurso e experiências na elaboração curricular para o ensino de arte no município de Concórdia (SC) IN BARBOSA, A.M. e CUNHA, F.P.(orgs). **Abordagem Triangular no ensino das Artes e Culturas Visuais.** São Paulo: Cortez, 2010.

TUFELLI, Nicole. **A arte no século XIX.** 1848-1905. Lisboa: Edições 70, 2001.