

DA AMPLIAÇÃO DO ACESSO À ARTE NA FRANÇA DE MEADOS DO SÉCULO XVIII E INÍCIO DO SÉCULO XIX

Juliana de Souza Silva

Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília – UnB.

Resumo

O presente artigo abordará alguns aspectos da ampliação do acesso à arte na França, sobretudo em Paris, desde meados do século XVIII até o início do século XIX. Naquele contexto, o Iluminismo e a mobilidade social estimularam o processo de abertura ao público de exposições de arte, modificando não só a composição do público como também dos consumidores de bens artísticos. Trataremos das exposições públicas, da relação dos novos espectadores com a crítica de arte veiculada pela imprensa, e dos desafios inerentes para a atividade coletiva de apreciação da arte.

Palavras-chave: acesso à arte, grande público, difusão social da arte

Abstract

This article will present some aspects of the increase of the art access in France, especially in Paris, since the middle of XVIIIth century until the beginning of XIXth century. At that period the Enlightenment and the social mobility stimulated aperture of art exhibitions process, changing the composition of the audience and the class of art consumers. We will approach the public exhibitions, the relationship between new spectators and published art critics along with some inner challenges to the communal activity of art appreciation.

Key Words: Access to art, large audience, social diffusion of art

A realização de exposições públicas

O combate dos pensadores iluministas contra a exclusividade do conhecimento foi o principal estímulo para a realização de exposições públicas de arte na França. A idéia de ampliação do acesso aos saberes se tornou uma prerrogativa dos iluministas para o desenvolvimento daquilo que entendiam como “civilização”. Para Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), a inserção das classes médias no consumo e na fruição das artes era uma mudança necessária para a sociedade. O abade acreditava que somente o público, em seu caráter amplo e heterogêneo, seria capaz de julgar poemas e pinturas. E assim completava: “obras extraordinárias contêm beleza que pode ser sentida por

aqueles nas mais baixas categorias” (Du Bos *apud* DeJEAN, 2005, p.102). Du Bos associava o conceito de *público* às pessoas que tivessem atingido o Iluminismo por meio de leitura ou da vida em sociedade. Segundo ele, o que constituía a grande dificuldade do julgamento da arte pelos segmentos populares era a falta de acesso, que inviabilizava a comparação e a determinação do valor relativo de uma obra.

Podemos notar que essa compreensão sobre a relação estreita entre acesso e formação do espectador se baseava na estrutura da fruição da arte do Antigo Regime. Naquela estrutura, o mecenato artístico era exclusivo ao público palaciano, freqüentador dos cenáculos desde o século XVII, participantes de uma prática cultural que fomentava o aprendizado do julgamento da qualidade de obras de arte. Reunindo um público de colecionadores e *amateurs* que buscava aproximar-se dos artistas acadêmicos para aprofundar o entendimento e o julgamento da arte, os cenáculos eram realizados com assiduidade e delimitavam a experiência de apreciação como atividade de pares, distinção social reforçada inclusive pelo uso de um jargão próprio.

Na medida em que as mostras dos artistas acadêmicos, montadas e controladas pela Real Academia desde 1663, ganharam popularidade com as críticas veiculadas pela imprensa, o interesse de um público diversificado socialmente apontou para a abertura das exposições para além do círculo aristocrático. A partir da concessão de um espaço nobre no Palácio do Louvre, o *Salon Carré*, em 1725, as exposições da Academia passaram a ser públicas. Sendo o Salão o espaço oficial para apresentar a produção dos artistas acadêmicos, os debates sobre a pintura que dali derivavam ganharam visibilidade para um público socialmente mais amplo.

Como o Salão restringia-se à exposição da produção de artistas com vínculo acadêmico, aqueles que estavam fora da Academia tinham de buscar outras formas de dar visibilidade e garantir a venda de suas obras. Hauser (2003) comenta que esses artistas organizavam exposições “secessionistas” com regularidade e, embora menos ilustres do que o Salão, ocorriam em espaço público. Dessas, a mais conhecida era a *Exposition de la Jeunesse*, montada na Praça *Dauphine*.

As exposições públicas de coleções de arte também se tornaram comuns em toda Europa, já renunciando uma idéia de patrimônio público que teria seu apogeu na Revolução de 1789. A coleção do Palácio de Luxemburgo, em Paris, foi a primeira a abrir-se ao público com finalidade educativa. Desde 1750, as mais de cem pinturas e desenhos podiam ali ser vistas pelo público duas vezes por semana. Já, para os estudantes da *École Royale*, o acesso era diário.

Antes da criação do Museu do Louvre em 1793, três acontecimentos fora da França já tinham firmado a publicidade de importantes coleções de arte. O primeiro foi a cessão do acervo da família Medici à administração pública pela herdeira Anna Maria Ludovica, processo que foi iniciado em 1737 com a instalação do acervo no palácio Uffizi, que seria aberto ao público somente em 1769. Alguns anos antes, entre 1740 e 1745, ocorreu a abertura da coleção do Vaticano, que tornou públicas obras do mecenato da Igreja Católica. Já o Museu Britânico começou uma política de aquisição de obras para o público a partir de 1753, dentre as quais grande parte foi reunida após espoliações de guerra. Entre coleções adquiridas ou incorporadas pela Inglaterra naquele momento, Maria Cecília F. Lourenço (1999) destaca que o interesse das autoridades pela arte residia no exemplo moral que era capaz de oferecer à população, assumindo um valor nacional na medida em que era um distintivo de superioridade sobre outros povos.

Nas importantes capitais européias, como Londres e Roma, as exposições públicas tinham alcançado grande popularidade. Honour (1991) apresenta uma considerável estimativa de 700 pessoas que visitava os Salões parisienses por dia no final do século XVIII. Dentre esses visitantes, personagens tão diferentes como intelectuais, comerciantes de pequenos negócios e os serviços de primeiro escalão se misturavam aos refinados *connaisseurs*.

Diante dessa situação, os aristocratas sentiam-se ultrajados e consideravam o acesso público como um impedimento para o verdadeiro deleite da arte. Impelidos pelo desejo de distinção em relação ao público popular, esses nobres se queixavam, já nos anos 1770, de ter que acotovelar-se com as pessoas comuns, e alguns, para evitá-lo, faziam suas visitas nos dias em que os Salões não estavam abertos ao público em geral (HONOUR, *idem*, p.120).

As exposições públicas representaram a ampliação do acesso à arte, processo que não ocorreu de maneira rápida, mas, pelo contrário, substituiu paulatinamente um público acostumado com a fruição privada da produção artística - uma situação que prevaleceu desde o Renascimento - para um público que participava do julgamento coletivo. Os espectadores desse novo grupo passaram a depender de uma iniciação no aprendizado da apreciação da arte, para o qual contribuiu a crítica de arte impressa.

Os jornais tornaram-se um importante instrumento pedagógico para a sociedade urbana, inovando ao tratar de assuntos literários e artísticos como notícias. O *Le Mercure Galant* foi um jornal que circulou entre 1672 a 1724 e cujo editor encabeçou uma campanha pela democratização do público da literatura. Expondo perguntas sobre os romances em voga e incitando os

leitores a enviarem comentários e críticas, os leitores comuns de meados do século XVIII passaram a reconhecer a própria competência em decisões como o tipo de obras a ser produzido e como essas obras deveriam ser interpretadas (DeJEAN, *idem*, p.94).

A participação dos novos leitores na opinião pública das artes dependia dos escritos de críticos, a principal fonte de informação na nova sociedade urbana. Principalmente o público das exposições se amparava nos comentários dos escritores, jornalistas e filósofos que publicavam suas diversas opiniões sobre cada edição do Salão. A apreciação do público conjugava o desejo de opinar sobre as obras e de comparar as observações particulares com o julgamento dos críticos (LUZ, 2006). Para isso, os pequenos catálogos, lançados desde 1751, apresentavam o nome dos artistas e dos trabalhos expostos em cada Salão e auxiliavam, dessa maneira, o público durante a visita.

No período da Revolução, as mudanças na estrutura da Academia, instituição que representava o conservadorismo político do Antigo Regime, não afetaram a popularidade do Salão, mas, ao contrário, promoveram o aumento do número de visitantes. Essa tendência se confirmou nos salões do início do século XIX, em que houve um maior número de expositores e se confirmou a presença do “grande público”.

Consumo de arte, museus e o grande público

Apesar do consumo de bens artísticos permanecer restrito às classes abastadas em razão do alto custo, a abertura das exposições a partir do século XVIII representou a aproximação das classes médias com a arte acadêmica. O grande número de visitas às exposições mostrava que, além de ser possível ver obras de arte que eram financeiramente inacessíveis, se difundia o interesse coletivo em conhecer os bens artísticos produzidos pela Academia francesa. A esse interesse juntou-se a abertura das coleções de arte e peças da antiguidade ao público, bem como das edificações do Antigo Regime, bens historicamente privados ao acesso da população, que foram nacionalizados após a Revolução de 1789. A idéia de patrimônio francês destituía o caráter elitista e particular que impulsionara a atividade de colecionar e o enriquecimento do patrimônio da aristocracia, autorizando a instituição de um aparato jurídico e técnico para transferir, para a nação, todos os bens do clero, da Coroa e dos emigrados. Os bens móveis foram transferidos para instituições abertas ao público, que passaram a ser chamadas de museus (JULIÃO, 2002).

Desse modo, o museu de arte tornou-se a instituição responsável por difundir publicamente uma história da arte ligada à história da civilização. Em 1798, o historiador da arquitetura Aloys Hirt afirmou, em um memorando ao

rei da Prússia, que as obras de arte eram uma herança de toda a humanidade. Declarou, ainda, que somente “tornando-as públicas e reunindo-as em exposição podem chegar a ser objeto de verdadeiro estudo; e cada resultado que se obtenha de tal estudo é um novo ganho para o bem comum da humanidade” (HONOUR, 1991, p.121).

A proliferação das instituições acadêmicas por toda a Europa, desde o final do século XVIII, criou um numeroso segmento de estudantes de arte que demandava mais acesso às obras consagradas. Os museus, por conseguinte, assumiram uma função educativa para a sociedade em geral, notadamente para os estudantes das academias. Como a ênfase da Academia recaía sobre a teoria, em substituição à exclusiva preocupação com o domínio do ofício nas corporações, os estudantes necessitavam de uma história visual da arte. Para isso, o museu representava o lugar que, reunindo obras de vários períodos e estilos, fornecia os instrumentos para a aprendizagem teórica da arte. Exemplo disso eram os museus de cópias, que, em vez de apresentar obras originais, reservavam aos estudantes cópias de esculturas e pinturas consagradas para servirem de modelo para os estudos.

Também nas últimas décadas do século XVIII, o interesse do grande público adentrava o campo da música, não se restringindo somente às artes plásticas e à literatura. Os concertos públicos eram recentes e aconteciam desde a fundação de sociedades de concertos, os *Collegia musica*, grupos que remuneravam músicos para se apresentarem em salas alugadas. O concerto público apresentava um tipo de música bem diferente da executada pelas orquestras a serviço das cortes. Primeiro porque a música era composta “por amor à música”, portanto sem caráter religioso, e poderia ser apresentada em inúmeras ocasiões; além disso, as platéias pagavam para ouvir mesmo não possuindo uma formação crítica a respeito da música. Segundo a explicação de Arnold Hauser (*idem*, p.578),

Era um público que (...) tinha de ser satisfeito e atraído constantemente; reunia-se simplesmente para deleitar-se com a música pela música, ou seja, independente de qualquer outro propósito, como tinha sido o caso até então na igreja, nos bailes, nas festividades cívicas ou mesmo no quadro social dos concertos palacianos.

A inserção de diversos segmentos sócio-econômicos no público das artes acompanhou as transformações da capital francesa na entrada do século XIX, tais como o aumento demográfico e a configuração urbana da sociedade parisiense. Um público social e culturalmente variado passou a compartilhar de experiências artísticas, tanto de fruição quanto de produção. Desde a alta

burguesia, dos ricos industriais e dos altos funcionários do governo, até as camadas médias da sociedade, o diverso conjunto que integrava o grande público podia visitar os museus e os Salões, em certa medida adquirir objetos artísticos e, inclusive, ter aulas de pintura e desenho em casa¹. Em relação ao conjunto de transformações do acesso à arte, podemos considerar que o consumo de arte se expandiu para uma experiência simbólica, a da visita às exposições públicas, deixando de se referir tão somente à encomenda e aquisição de bens artísticos.

O mecenato artístico privado inseriu a alta burguesia na categoria dos consumidores de pintura e escultura, provocando mudanças na produção artística. Embora o principal gênero na hierarquia estabelecida pela Academia fosse o da pintura histórica, principalmente aquela apoiada sobre os temas clássicos, usados para representar acontecimentos patrióticos de maneira grandiloqüente, os novos consumidores revelaram a preferência por um conteúdo menos grandioso e teatral. Se, por um lado, viam a atividade de colecionar arte como uma oportunidade de ascensão cultural, de vincular-se a uma tradição de bom gosto e luxo, por outro, preferiam encomendar obras que tivessem a dimensão de sua vida privada, de suas casas e cotidiano, como os retratos, as paisagens e as pinturas de gênero em geral.

Dentro da cultura domiciliar das classes médias, a arte tinha uma função decorativa. Em conseqüência da reprodução e de suas dimensões menores em comparação com a pintura, as gravuras tinham os preços que mais se adequavam às condições de aquisição desse segmento². As diversas técnicas de gravura conciliavam o preço baixo à reprodução de imagens cujo conteúdo

¹ As novidades industriais, tais como o tubo de tinta e a tela pronta, inventadas entre 1830 e 1841, facilitaram a prática da pintura por amadores. Tornaram-se comuns os cursos de arte para leigos: eram publicadas revistas com títulos atraentes, “Como pintar em seis lições” ou “Aulas de desenho com artistas célebres”. Para ajudar nas aulas, era comum recorrer aos quadros de aluguel, um novo empreendimento dos pequenos *marchands* (os quais negociavam gravuras, antiguidades ou telas). “Fosse para ornamentar uma festa na residência do cliente ou para uso das moças que as quisessem copiar (...), as pinturas de aluguel, por uma noite ou por uma semana, eram muito demandadas” (WHITE, 1994, p.90).

² Em uma passagem de seu romance *Ilusões Perdidas*, o escritor Honoré de Balzac comenta, por meio do narrador, a transformação do consumo de bens artísticos: “Chegamos a uma época em que, diminuindo as fortunas por igualização, tudo se empobrecerá: havemos de querer roupas e livros baratos, como se começa a procurar quadros pequenos por falta de espaço onde colocar os grandes” (BALZAC, 1981, p.67).

esse segmento queria enaltecer em seus lares. Eram muito difundidas as reproduções dos quadros moralizantes de Jean Basptiste Greuze e, no início do século XIX, das pinturas baseadas em Homero de Gavin Hamilton e John Flaxman, representando valores morais como os da família e do sacrifício. A predominância desse tipo de conteúdo revelava um interesse pelas emoções humanas diante de circunstâncias complexas da vida (HONOUR, *idem*).

A litografia teve, posteriormente, um papel fundamental na difusão de imagens para as classes médias, tanto por meio das caricaturas quanto de cópias de pinturas, a exemplo das oleografias. Mas principalmente as paisagens provincianas, que se tornaram populares sob o título de “vistas pitorescas”, foram muito adquiridas na primeira metade do século XIX. Produzidas durante as viagens de artistas a serviço do Estado para constarem no inventário patrimonial das conquistas do império napoleônico, ou mesmo para organizar guias de viagem na França para estrangeiros, as “vistas” viraram moda.

A litografia permitiu a veiculação de ilustrações na imprensa, acontecimento que promoveu uma ampla contratação de pintores e litógrafos nos vários jornais da época. Além das ilustrações, os assinantes podiam ver e adquirir séries de paisagens regionais que incluíam capas duras para reunir a coleção (à semelhança dos jornais da atualidade, com promoções de venda de pôsteres e livros de arte).

A gravura popular foi uma produção bastante consumida fora da metrópole. Meyer Schapiro (1996), em seu ensaio sobre a relação do pintor Gustave Courbet com a iconografia popular, analisou duas gravuras bastante difundidas na época em algumas províncias francesas: a xilogravura *Souvenir Mortuaire*, uma lembrança mortuária que as famílias penduravam na parede de casa para registrar o falecimento de algum parente, e a gravura em metal *Os Degraus da Vida*, simbolizando os estágios da vida de uma mulher e um homem. Embora o objetivo de Schapiro fosse estabelecer uma correspondência entre aquelas produções e a pintura de Courbet (sobretudo na obra *O Enterro em Ornans*), o ensaio evidencia a preferência da gravura popular pelos segmentos mais pobres fora de Paris.

A distância entre o tipo de imagens consumidas pelos segmentos populares e pelos segmentos mais ricos era amenizada pela imensa popularidade dos Salões, que passou a ser vista, por críticos e autoridades públicas, como um sinal de ruptura com o passado, de democratização da sociedade. Tal transformação, entretanto, costumava suscitar a indignação de muitos especialistas, como mostra uma descrição do público de um Salão de 1810: “Que multidão abominável! Porteiros, comerciantes de frutas, serviçais! Uma algazarra de crianças, se acotovelando, barulhentas, pisando os pés [dos adultos]?” (WHITE, *op.cit.*, p.89). De maneira semelhante, as palavras de Charles

Baudelaire reprovavam o comportamento do grande público quando da visita aos Salões: “O Sr. Ingres recusa há muito tempo expor no Salão e, no nosso juízo, tem razão. Seu admirável talento se abala um tanto em meio a todo esse barulho, onde o público, aturdido e fatigado, sofre a lei do que grita mais alto” (BAUDELAIRE, 1997, p.92).

A maioria dos espectadores que não conhecia nem os detalhes técnicos, nem as sutilezas literárias a que os pintores recorriam, dependiam do aval dos críticos e do júri dos Salões. Essa relação era considerada por muitos escritores, que também atuaram como críticos de arte, como a prova de uma “cultura artística rudimentar” do grande público. Segundo Stendhal, os salões abrigavam uma multidão de pessoas que, embora estimáveis, honradas e ricas, estavam “privadas de uma educação necessária para as Belas-Artes” (STENDHAL *apud* ROSENTHAL, 1987, p.33). Com essa compreensão, o movimento romântico da literatura e da pintura defendeu uma separação entre o artista e o público, percebendo a popularidade de uma obra ou de um artista como um sinal de “mediocridade” e não de efetivo reconhecimento.

No caso do crítico e poeta Charles Baudelaire, os escritos sobre arte visavam menos à educação do público e mais à afirmação da autoridade do crítico de arte. Para ele, a verdadeira capacidade de apreciar e julgar uma obra de arte acompanhava uma tendência do século XIX, que foi a da especialização. Não o grande público, mas a pequena parcela de especialistas é que estaria em condições de apreciar e julgar uma obra, por se acreditar mais hábil a compreender a intenção do artista.

O fenômeno da ampliação do público inaugurava essa aproximação (meramente física) dos especialistas aos curiosos, fazendo da exposição um espaço extremamente heterogêneo em vestes, posturas e comentários. Por um lado, se tratava de uma *massa*, no sentido de compor uma numerosa população mobilizada pela imprensa; por outro lado, não era um público uniforme, homogeneizado. Embora fosse grande o número de visitantes dos Salões, a compreensão e o julgamento da arte eram tratados somente como atividade de uma pequena parcela, que abarcava artistas, críticos e aficionados.

Entendemos que alguns fatores, como o pouco tempo disponível para essa formação dos espectadores e o alto custo financeiro para o consumo de bens artísticos, foram significativos para diferenciar o público do Antigo Regime do grande público de meados do século XVIII e início do século XIX. As facilidades para o acesso físico não corresponderam diretamente à democratização do acesso intelectual à arte.

Comparado ao ócio da sociedade aristocrática, que permitia longos períodos para as atividades do “bom gosto”, especialmente a apreciação de arte, o pouco tempo de não-trabalho dos profissionais burgueses restringia a

oportunidade destes se prepararem como espectadores. O surgimento dos escritos de arte e dos museus, que visavam informar e educar, respectivamente, contribuiu para a formação dos novos espectadores

As exposições públicas garantiram a visibilidade das obras de arte por um público que historicamente não teve acesso a esse tipo de produção. Entretanto, a formação do público da arte permanecia ligada a uma assimilação de códigos consolidados por um pequeno círculo social. As estratégias de compreensão e apreciação de arte, criadas por uma minoria, não poderiam ser difundidas rapidamente como os ideólogos da revolução pretenderam. Tratava-se de um desafio significativo para a população, que após a facilidade de acesso físico às obras de arte, ainda dependia de uma educação visual, derivada de uma cultura humanista, para acolher as obras de arte.

Referências bibliográficas

- BALZAC, Honoré. *Ilusões Perdidas*. In PELANDA, Ernesto e QUINTANA, Mário (Trad.). São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterio e bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana: 1998.
- _____. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DeJEAN, Joan. *Antigos contra Modernos. As Guerras Culturais e a construção de um fim de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. *Peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HARRISON, Charles et al. (org). *Art in Theory - 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HONOUR, Hugh. *Neoclassicismo*. Madri: Editorial Xarait, 1991.
- _____. *El Romanticismo*. Madri: Alianza Forma, 2004.

- JULIÃO, Letícia. *Apontamentos sobre a História do Museu em Cadernos de Diretrizes Museológicas, nº 01*. Belo Horizonte: Secretaria Estadual de Cultura/ Superintendência de Museus, 2002.
- LOURENÇO, Maria Cecília F. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- LUZ, Ângela A. da. *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama Edições, 2005.
- MELLO, Celina M.M. de. *A Literatura Francesa e a Pintura. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras/ Faculdade de Letras UFRJ, 2004.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e Presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ROSENTHAL, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture em France de 1830 a 1848*. Paris: Macula, 1987.
- SCHAPIRO, Meyer. *A Arte Moderna – Séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- WHITE, Harrison e Cynthia. *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris: Flammarion, 1991.