

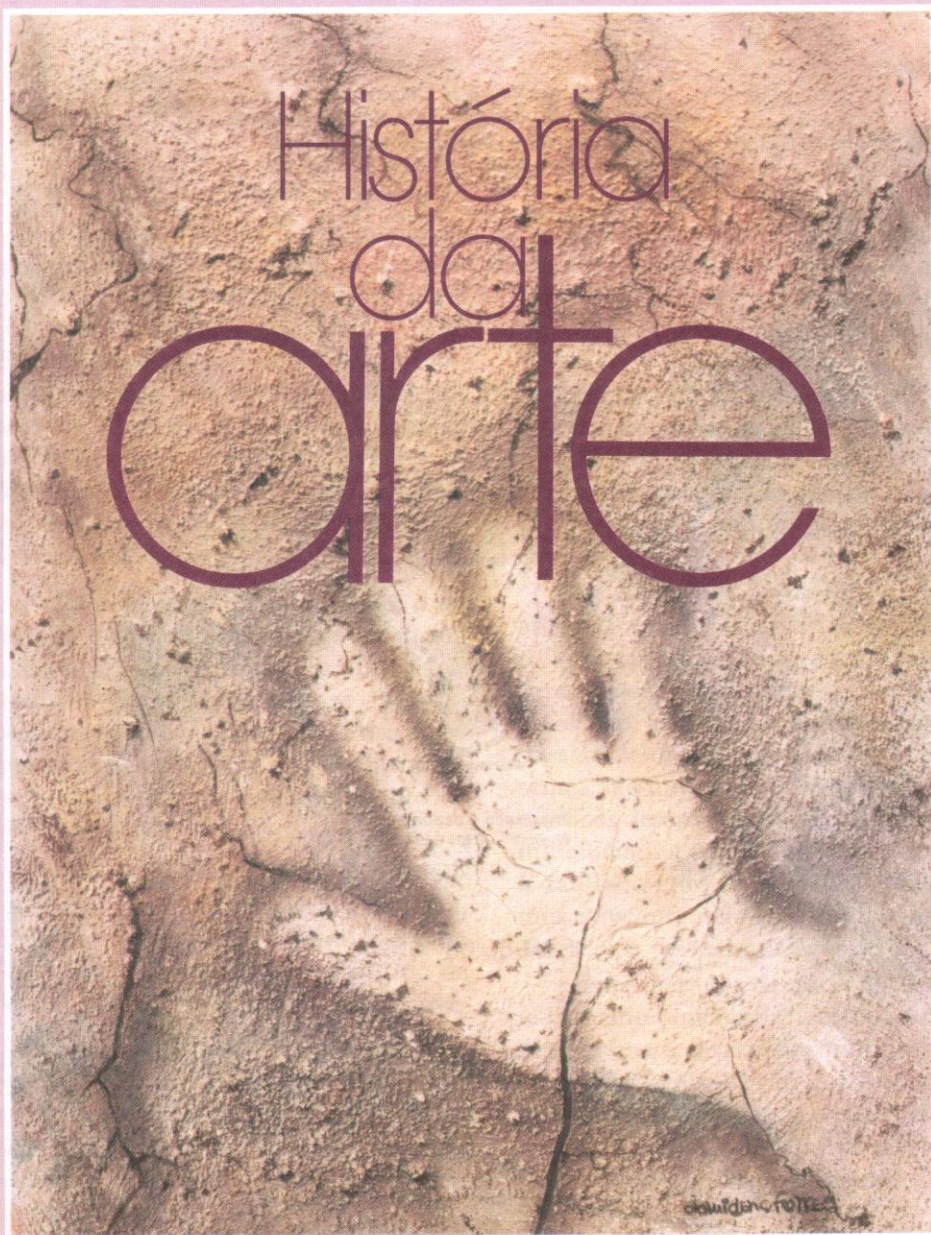
Grça Proença

HISTÓRIA DA ARTE



Maria das Graças Vieira Proença dos Santos

Licenciada em Filosofia pela FFCL de Sorocaba e em
Letras pela Universidade de São Paulo
Curso de Pós-graduação em Estética no Departamento
de Filosofia da Universidade de São Paulo
Professora no ensino particular e na rede oficial
do Estado de São Paulo



ea
editora ática

16ª edição
8ª impressão

Apresentação

Como professora de Filosofia e Literatura, tenho observado que a maioria dos estudantes tem poucas informações sobre arte. Julgo que isso é uma falha bastante séria na formação do jovem, pois ele acaba sem contato com um dos aspectos mais ricos e significativos da produção humana em todos os tempos. Além disso, fica privado do encantamento e das emoções despertadas pelas obras dos grandes artistas.

Esta lacuna impede também o estudante de ter uma visão mais abrangente do processo cultural como um todo, uma vez que o conhecimento das artes plásticas facilita a compreensão das obras literárias e é uma fonte de referência importantíssima para o entendimento do processo histórico.

Este livro foi escrito com o objetivo de contribuir para superar esta falha. Ele poderá ser um bom caminho para um primeiro contato com a História da Arte.

Dentro dos limites fixados para este trabalho, foi preciso selecionar artistas e obras, já que é impossível abordar toda a produção artística que se foi acumulando ao longo da história da humanidade.

Dentre as opções, uma foi mais difícil: a de não apresentar de forma específica a arte dos povos do Oriente — do mundo árabe, da Índia, do Japão, da China — bem como da União Soviética, pois isto significaria estender demais o livro. Por outro lado, tratar de forma muito resumida uma arte tão rica poderia dar a impressão de que ela não é importante, o que significaria reforçar preconceitos.

A opção foi, portanto, apresentar apenas a produção artística do Ocidente, pois toda a nossa arte e a nossa cultura foram basicamente influenciadas pelos padrões da Europa Ocidental, no passado, e dos Estados Unidos, no presente. São fundamentalmente os valores estéticos desenvolvidos no Ocidente que influenciam a criação de nossos artistas. É também com estes valores que estamos constantemente em contato através dos meios de comunicação.

Na esperança de que a leitura deste trabalho possa estimular outros estudos e a busca de novos conhecimentos, coloco-me à disposição dos estudantes, professores e de todas as pessoas interessadas em arte para examinar as críticas e sugestões que forem enviadas, com o objetivo de aperfeiçoar este livro.

A Autora

ÍNDICE

INTRODUÇÃO — A arte na história, 6

A arte no mundo ocidental

CAPÍTULO 1 — A arte do Paleolítico Superior, 10

CAPÍTULO 2 — A arte do Neolítico, 13

CAPÍTULO 3 — A arte no Egito, 17

CAPÍTULO 4 — A arte da civilização egéia, 23

CAPÍTULO 5 — A arte na Grécia, 27

CAPÍTULO 6 — A arte em Roma, 37

CAPÍTULO 7 — A arte cristã primitiva, 44

CAPÍTULO 8 — A arte bizantina, 47

CAPÍTULO 9 — A arte da Europa Ocidental no início da Idade Média, 53

CAPÍTULO 10 — A arte românica, 56

CAPÍTULO 11 — A arte gótica, 62

CAPÍTULO 12 — O Renascimento na Itália, 78

CAPÍTULO 13 — O Renascimento na Alemanha e nos Países Baixos, 93

CAPÍTULO 14 — A arte pré-colombiana, 97

CAPÍTULO 15 — O Barroco na Itália, 102

CAPÍTULO 16 — O Barroco na Espanha e nos Países Baixos, 109

CAPÍTULO 17 — O Rococó, 115

CAPÍTULO 18 — O Neoclassicismo e o Romantismo, 122

CAPÍTULO 19 — O Realismo, 131

CAPÍTULO 20 — O Movimento das Artes e Ofícios e o Art Nouveau, 136

CAPÍTULO 21 — O Impressionismo, 140

CAPÍTULO 22 — O Pós-Impressionismo, 145

CAPÍTULO 23 — Principais movimentos artísticos do século XX, 151

CAPÍTULO 24 — Outras tendências da pintura moderna, 163

CAPÍTULO 25 — A arquitetura e a escultura modernas, 171

CAPÍTULO 26 — A arte da sociedade industrial, 182

A arte no Brasil

CAPÍTULO 27 — A arte da Pré-História brasileira, 187

CAPÍTULO 28 — A arte dos índios brasileiros, 190

CAPÍTULO 29 — O Barroco no Brasil, 196

CAPÍTULO 30 — A influência da Missão Artística Francesa, 210

CAPÍTULO 31 — A pintura brasileira acadêmica e a superação do academicismo, 215

CAPÍTULO 32 — A arte brasileira no final do Império e começo da República, 220

CAPÍTULO 33 — O Brasil começa a viver o século XX: o Movimento Modernista, 228

CAPÍTULO 34 — Artistas e movimentos após a Semana de Arte Moderna, 238

CAPÍTULO 35 — A arte brasileira contemporânea, 250

CAPÍTULO 36 — A moderna arquitetura brasileira, 262

Bibliografia, 271

Índice remissivo, 273

A arte na história

Olhando à nossa volta, constatamos que vivemos rodeados de uma enorme quantidade de objetos, seja em casa, no trabalho, na sala de aula ou nos mais diversos lugares. Se examinarmos esses objetos, verificaremos que todos eles foram feitos com uma determinada finalidade. É o caso dos utensílios domésticos ou dos instrumentos de trabalho, como a máquina de escrever, a calculadora, o lápis, a régua, a luminária. Há, enfim, um grande número de coisas que facilitam nossa vida: no estudo, no trabalho, nos afazeres de casa, no lazer.

Ao longo da história, o homem sempre produziu ferramentas para facilitar seu trabalho ou para ajudá-lo a superar suas limitações físicas. A vara e o anzol, por

exemplo, nada mais são do que o prolongamento do seu braço; o guindaste, por sua vez, facilita o levantamento de pesos que não poderiam ser movidos apenas com a força muscular.

Assim, o homem, um ser que facilmente seria vencido pelos elementos da natureza, produziu um sem-número de artefatos que lhe possibilitaram dominar e transformar o meio natural.

Essa atitude de criar instrumentos e aperfeiçoá-los constantemente torna possível a compreensão do processo civilizatório pelo qual o homem vem passando desde que surgiu sobre a Terra.

Os antropólogos culturais sabem muito bem disso e são capazes de reconstituir a organização social de um grupo humano a partir dos objetos que se preservaram. Assim, observando potes, urnas mortuárias e instrumentos rudimentares para tecer, caçar ou pescar, pode-se ficar sabendo como os homens de antigamente viviam seu dia-a-dia.

Muitos dos objetos expostos em museus ou que fazem parte da nossa vida diária têm uma utilidade evidente: basta vê-los para logo sabermos para que servem; outros, por serem mais complexos, exigem que alguém mais informado nos explique seu funcionamento e sua finalidade. Contudo, o ser humano também produz coisas que, apesar de não terem uma utilidade imediata, sempre estiveram presentes em sua vida. É a respeito delas que nos perguntamos por que e para que foram feitas.

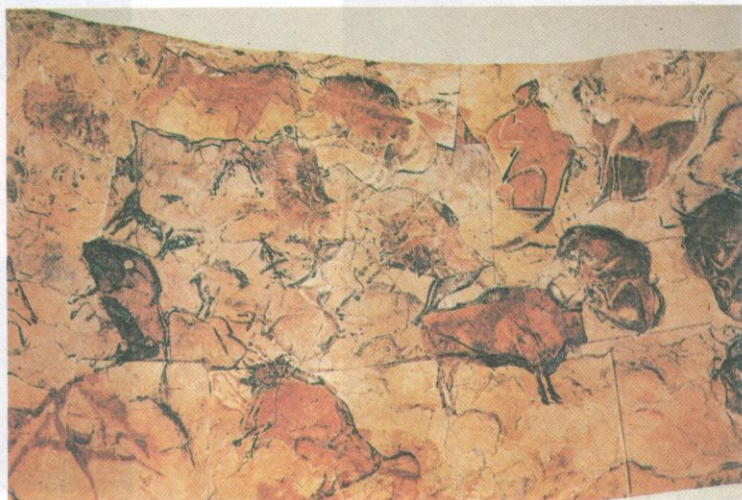


Fig. 1. Pinturas pré-históricas encontradas nas cavernas de Altamira, Espanha.

A resposta a essa pergunta nos mostra que o homem cria objetos não apenas para se servir utilitariamente deles, mas também para expressar seus sentimentos diante da vida e, mais ainda, para expressar sua visão do momento histórico em que vive. Essas criações constituem as *obras de arte* e também contam — talvez de forma muito mais fiel — a história dos homens ao longo dos séculos. Segundo Ruskin, crítico de arte inglês, “as grandes nações escrevem sua autobiografia em três volumes: o livro de suas ações, o livro de suas palavras e o livro de sua arte”. E acrescenta: “nenhum desses três livros pode ser compreendido sem que se tenham lido os outros dois, mas desses três, o único em que se pode confiar é o último”.

Dessa forma, as obras de arte não devem ser encaradas como algo extraordinário dentro da cultura humana. Ao contrário, devem ser vistas como profundamente integradas na cultura de um povo, pois ora retratam elementos do meio natural, como é o caso das pinturas nas cavernas de Altamira, na Espanha (fig. 1), ora expressam os sentimentos religiosos do homem, tal como o quadro *Natividade*, do pintor renascentista Sandro Botticelli (fig. 2), ou a máscara de um deus da antiga civilização pré-colombiana do México (fig. 3). Podem também retratar situações sociais, como *A Família de Retirantes*, do pintor brasileiro Cândido Portinari (fig. 34.1., pág. 239), ou *Mãe Camponesa*, do artista mexicano Siqueiros (fig. 4). Às

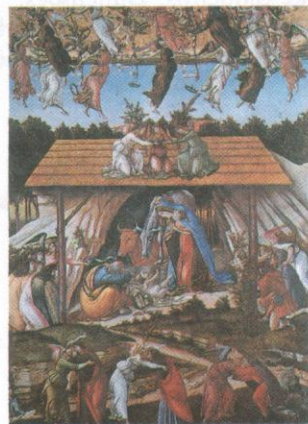


Fig. 2. *Natividade* (cerca de 1501), de Sandro Botticelli. Dimensões: 107 cm × 74 cm. Galeria Nacional, Londres.



Fig. 3. *Máscara do Deus-Morcego* (200 a.C.-200 d.C.).

Museu Nacional de Antropologia, Cidade do México.



Fig. 4. *Mãe Camponesa* (1929), de Siqueiros. Dimensões: 225 cm x 179 cm. Museu de Arte Moderna, Cidade do México.



Fig. 6. *Urnâ Ateniense com Figura Vermelha* (480-470 a.C.). Altura: 33 cm. Diâmetro da boca: 33 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig. 7. *Astrolábio* (1572). Museu da Ciência, Florença.

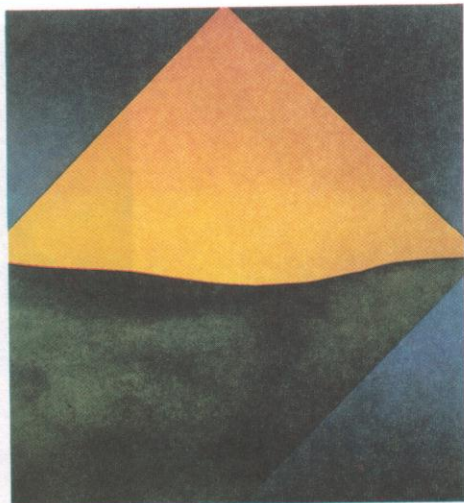


Fig. 5. *Composição* (1974), de Tomie Ohtake. Dimensões: 165 cm x 165 cm.

vezes, o artista pode ainda trabalhar apenas com valores pictóricos — cor e composição — e sugerir diferentes impressões a quem contempla suas obras, como as pinturas de Tomie Ohtake (fig. 5).

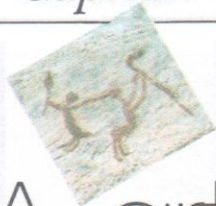
Na verdade, a preocupação do homem com a beleza está tão presente nas culturas, que até mesmo os objetos essencialmente úteis são concebidos de forma harmoniosa e apresentam-se em cores muito bem combinadas. Isso pode ser constatado quando observamos uma urna grega (fig. 6), um astrolábio do século XVI (fig. 7) ou um moderno automóvel com suas cores brilhantes e suas formas aerodinâmicas.

A arte não é, como vemos, algo isolado das demais atividades humanas.

Ela está presente nos inúmeros artefatos que fazem parte do nosso dia-a-dia. Muitas coisas que hoje observamos nos museus, ontem faziam parte do cotidiano do homem. Da mesma forma, muitas construções que atualmente são monumentos tombados como patrimônio histórico de um povo, antigamente eram locais de moradia e, neles, famílias viveram momentos de tranquilidade, de apreensão, de medo e de alegria. Assim, as construções em que moramos hoje, bem como os utensílios que agora fazem parte da nossa vida diária, futuramente poderão estar nos museus, atestando os nossos hábitos, os nossos valores e o nosso modo de vida.

A arte no mundo ocidental

Capítulo 1



A arte do Paleolítico Superior

Um dos períodos mais fascinantes da história humana é a Pré-História. Esse período não foi registrado por nenhum documento escrito, pois é exatamente a época anterior à escrita. Tudo que sabemos dos homens que viveram nesse tempo é resultado da pesquisa de antropólogos e historiadores, que reconstituíram a cultura do homem da Idade da Pedra a partir de objetos encontrados em várias partes do mundo, e de pinturas achadas no interior de muitas cavernas na Europa, Norte da África e Ásia.

Como a duração da Pré-História foi muito longa, os historiadores a dividiram em três períodos: Paleolítico Inferior (cerca de 500 000 a.C.), Paleolítico Superior (aproximadamente 30 000 a.C.) e Neolítico (por volta do ano 10 000 a.C.).

Como o objetivo deste livro é estudar a evolução da arte através dos tempos, vamos conhecer sua história partindo do Paleolítico Superior, pois é nesse momento que os pesquisadores registram as primeiras manifestações artísticas, como é o caso das pinturas pré-históricas encontradas principalmente nas cavernas de Niaux, Font-de-Gaume e Lascaux, na França, e na de Altamira, na Espanha.

O
naturalismo
da arte
paleolítica

As primeiras expressões da arte eram muito simples. Consistiam em traços feitos nas paredes de argila das cavernas ou das “mãos em negativo” (fig. 1.1). Somente muito tempo depois de dominarem a técnica das *mãos em negativo* (ver, a respeito dessa técnica, o quadro na página 12) é que os artistas pré-históricos começaram a desenhar e pintar animais.

A principal característica dos desenhos da Idade da Pedra Lasca, nome pelo qual também é conhecido o Paleolítico Superior, é o *naturalismo*. O artista pintava os seres, um animal, por exemplo, do modo como o via de uma determinada perspectiva, reproduzindo a natureza tal qual sua vista a captava. Assim, a arte do homem desse período, di-



Fig. 1.1. Pintura rupestre: mão em negativo.

ferentemente da de outros, retrata apenas o que o artista vê. Os egípcios, por exemplo, representavam as figuras de perfil, mas colocavam os olhos vistos de frente. Ou seja, faziam uma composição entre aquilo que viam e o que não viam, mas sabiam que existia. Na arte do Paleolítico isso não acontece.

É importante notar também que esses desenhos já revelam uma elaboração por parte do artista. Por isso, não existe neles qualquer traço que possa nos levar a compará-los com os desenhos infantis.

São inevitáveis as perguntas sobre os motivos que levaram o homem a fazer essas pinturas. Atualmente, a explicação mais aceita é que essa arte era realizada por caçadores, e que fazia parte de um processo de magia por meio do qual procurava-se interferir na captura de animais. Ou seja, o pintor-caçador do Paleolítico supunha ter poder sobre o animal desde que possuísse a sua imagem. Acreditava que poderia matar o animal verdadeiro desde que o representasse ferido mortalmente num desenho. Assim, para ele, os desenhos não eram representações de seres, mas os próprios seres. Essa é a explicação mais aceita para as pinturas do Paleolítico Superior.



Fig. 1.2. Bisonte. Pintura rupestre encontrada numa das grutas de Altamira, na Espanha.

Como trabalhavam os artistas pré-históricos

Em suas pinturas, o homem da caverna usava óxidos minerais, ossos carbonizados, carvão, vegetais e sangue de animais. Os elementos sólidos eram esmagados e dissolvidos na gordura dos animais caçados. Como pincel, com certeza, utilizaram inicialmente o dedo, mas há indícios de terem empregado também pincéis feitos de penas e pêlos.

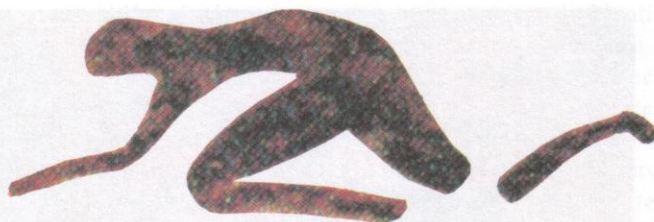
Outra técnica era a das *mãos em negativo*. Após obter um pó colorido a partir da trituração de rochas, os artistas o sopravam, através de um canudo, sobre a mão pousada na parede da caverna. A região em volta da mão ficava colorida e a parte coberta, não. Assim, obtinha-se uma silhueta da mão, como num filme em negativo.



Outro aspecto que chama a atenção de quem observa as pinturas rupestres, isto é, feitas em rochedos e paredes de cavernas, é a capacidade de seus criadores interpretarem a natureza. As imagens que representam animais temidos estão carregadas de traços que revelam força e movimento. Assim estão retratados os bisontes e outras feras (fig. 1.2). Mas nas imagens que representam renas e cavalos, os traços revelam leveza e fragilidade.

Os artistas do Paleolítico Superior realizaram também trabalhos em escultura. Mas, tanto na pintura quanto na escultura, nota-se a ausência de figuras masculinas. Predominam as figuras femininas, com a cabeça surgindo como prolongamento do pescoço, seios volumosos, ventre saltado e grandes nádegas. Dentre esses trabalhos, destacam-se a *Vênus de Saviniano* e a *Vênus de Willendorf* (fig. 1.3).

Fig. 1.3. *Vênus de Willendorf*. Altura: 11 cm. Encontrada na Áustria. Museu de História Natural, Viena.



A arte do Neolítico

O último período da Pré-História é chamado de Neolítico ou Idade da Pedra Polida. Esse nome foi adotado por causa da técnica de construir armas e instrumentos com pedras polidas mediante atrito. Mas além desse aprimoramento técnico, o acontecimento mais significativo desse período foi o início da agricultura e da domesticação de animais. Isso deu início à substituição da vida nômade por uma vida mais estabilizada.

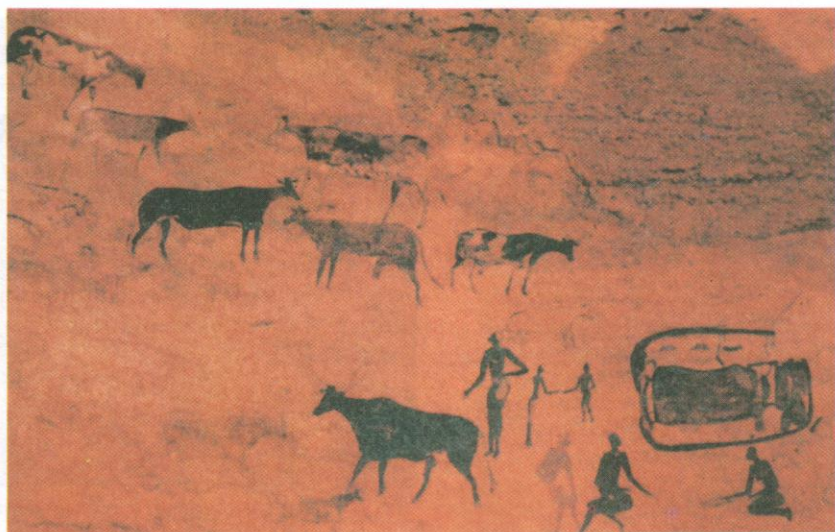
Esse fato é tão importante que ficou conhecido como Revolução Neolítica, pois transformou profundamente a história humana. A fixação do homem, garantida pelo cultivo da terra e pela manutenção de manadas, ocasionou um aumento rápido da população e o desenvolvimento das primeiras instituições, como a família e a divisão do trabalho.

Assim, o homem do Neolítico desenvolveu a técnica de tecer panos, de fabricar cerâmica e construiu as primeiras moradias. Conseguiu ainda produzir o fogo através do atrito e deu início ao trabalho com metais.

A arte do
Neolítico
leva à
escrita

Todas essas conquistas técnicas tiveram um forte reflexo na arte. O homem, que se tornou um camponês, não precisava mais ter os sentidos apurados do caçador do Paleolítico, e o seu poder de observação foi substituído pela abstração e racionalização. A consequência imediata foi o abandono do estilo naturalista que predominava na arte do Paleolítico, e o surgimento de um estilo simplificador e geometrizarante. Em lugar de representações que imitam fielmente a natureza, vamos encontrar sinais e figuras que mais sugerem do que reproduzem os seres (fig. 2.1). Esta é a primeira grande transformação na história da arte.

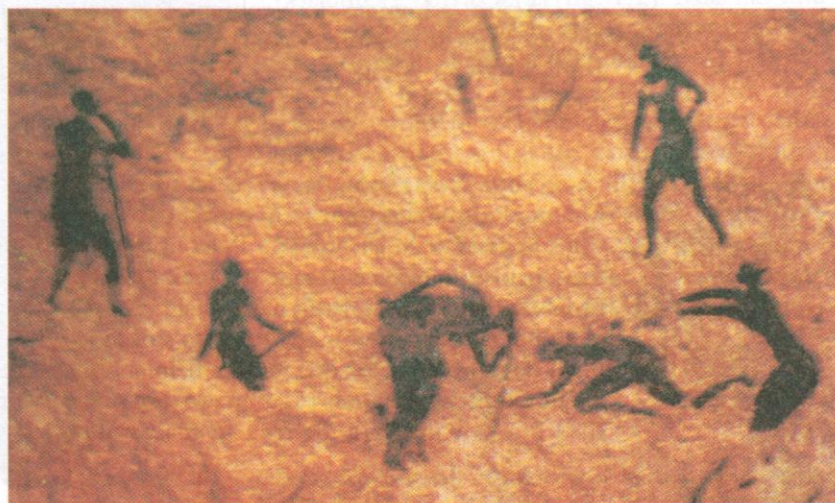
Fig. 2.1. Pinturas rupestres encontradas em Tassili, região do Saara (cerca de 4500 a.C.).



Mas não foi apenas a maneira de desenhar e pintar que sofreu modificações. Os próprios temas da arte mudaram: começaram as representações da vida coletiva. Como as pessoas passaram a ser representadas em suas atividades cotidianas, um novo problema se colocou para o artista: dar idéia de movimento através da imagem fixa (fig. 2.2). E o artista do Neolítico conseguiu isso de uma maneira eficiente, como se pode notar nas pinturas de cenas de danças coletivas, possivelmente ligadas ao trabalho de plantio e colheita.

A preocupação com o movimento fez com que os artistas criassem figuras leves, ágeis, pequenas e de pouca cor. Com o tempo, essas figuras foram se reduzindo a traços e linhas muito simples, mas que comunicavam algo para quem as via. Desses desenhos surge, portanto, a primeira forma de escrita, a escrita pictográfica, que consiste em representar seres e idéias pelo desenho.

Fig. 2.2. Pinturas rupestres encontradas em Tassili, região do Saara.



Na cerâmica, a preocupação com a beleza

Além de desenhos e pinturas, o artista do Neolítico produziu uma cerâmica que revela sua preocupação com a beleza e não apenas com a utilidade do objeto. Dois belos exemplos dessa cerâmica são a *Ânfora em terracota da Dinamarca* (fig. 2.3) e o *Vaso escandinavo em terracota*.

Nesse período registrou-se outro progresso: os artistas começaram a usar o metal em seus trabalhos, servindo-se possivelmente do *método com fôrma de barro* ou da *técnica da cera perdida* (veja texto explicativo no quadro abaixo). As esculturas em metal representando guerreiros e mulheres são ricas em detalhes, constituindo um precioso documento das roupas e atividades do Neolítico. Essas esculturas foram encontradas sobretudo na Escandinávia e na Sardenha (fig. 2.4).

Fig. 2.3. Ânfora em cerâmica. Museu Nacional, Copenhague.



Como eram feitas as primeiras esculturas em metal

Para o escultor que usava o *método da fôrma de barro*, o primeiro passo consistia em fazer uma fôrma com esse material. Nela era despejado o metal já derretido em fornos. O ferro fundido era deixado dentro da fôrma de barro até que estivesse. Depois de frio, a fôrma era quebrada. Obtinha-se, assim, uma escultura com a configuração anteriormente dada ao barro.

Já o trabalho do artista que usava a *técnica da cera perdida* começava com a construção de um modelo em cera. Esse modelo era revestido de barro aquecido. Com o calor do barro, a cera derretia-se e escorria por um orifício que era propositalmente deixado na peça de cerâmica. Obtinha-se assim um objeto oco. Depois, por esse mesmo orifício, preenchia-se o objeto com metal fundido. Quando este estivesse endurecido e frio, quebrava-se o molde de barro. Dentro dele estava a escultura em metal, igual à que o artista tinha moldado em cera.



Fig. 2.4. Escultura neolítica em bronze, encontrada na Sardenha. Museu Pigorini, Roma.

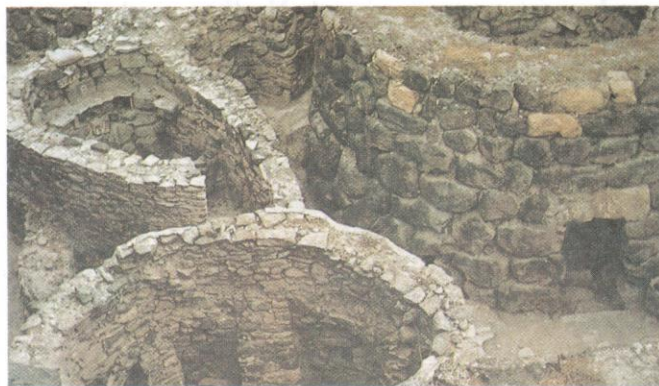


Fig. 2.5.
Nuraghes.
Aldeia de
Barumini, na
Sardenha.

O homem do Neolítico começou também a abandonar as cavernas e a construir suas próprias moradias. Dessas construções são conhecidas os *nuraghes*, edificações em pedra, sem nenhuma argamassa e em forma de cone truncado (fig. 2.5).

São também desse período as construções denominadas *dolmens*. Consistem em duas ou mais pedras grandes fincadas verticalmente no chão, como se fossem paredes, e em uma grande pedra colocada horizontalmente sobre elas, parecendo um teto (figs. 2.6 e 2.7). O porquê dessas construções ainda não foi suficientemente esclarecido pela História e pela Antropologia.

Fig. 2.6.
Dolmens.
Detalhe do
*Santuário de
Stonehenge*,
Inglaterra. Os
monumentos em
pedra estão
dispostos em
forma circular e
de ferradura. O
círculo exterior
tem 100 m de
diâmetro e as
pedras que
servem de pilares
medem 4,20 m
de altura. Dada a
disposição dos
dolmens, de
acordo com um
plano pre-
estabelecido, esta
construção pode
ser considerada
uma das
primeiras obras
de arquitetura
que a História
registra.

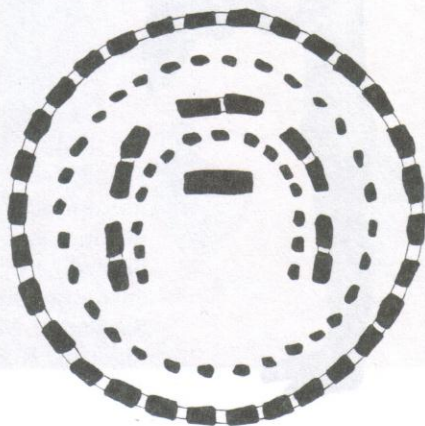
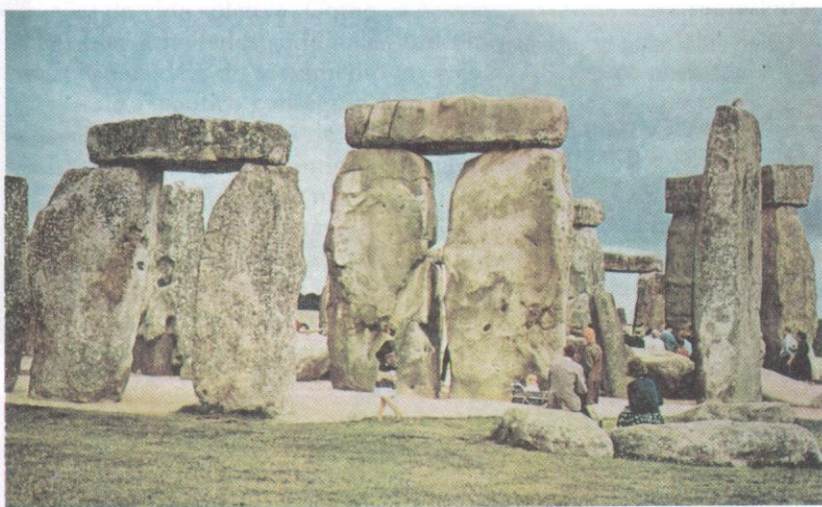


Fig. 2.7. Planta do Santuário
de Stonehenge.



A arte no Egito

Uma das principais civilizações da Antiguidade foi a que se desenvolveu no Egito. Era uma civilização já bastante complexa em sua organização social e riquíssima em suas realizações culturais. Além disso, os egípcios produziram uma escrita bem estruturada, graças à qual temos um conhecimento bastante completo de sua cultura.

Mas a religião é talvez o aspecto mais significativo da cultura egípcia. Tudo no Egito era orientado por ela: o mundo poderia — na visão desse povo — ser destruído não fossem as preces e os ritos religiosos, a felicidade nessa vida e a sobrevivência depois da morte eram asseguradas pelas práticas rituais, e até mesmo “o ritmo das enchentes, a fertilidade do solo e a própria disposição racional dos canais de irrigação dependiam diretamente da ação divina do faraó” ⁽¹⁾.

A religião, portanto, invadiu toda a vida egípcia, interpretando o universo, justificando sua organização social e política, determinando o papel de cada classe social e, conseqüentemente, orientando toda a produção artística desse povo.

Uma arte dedicada à morte

Além de crer em deuses que poderiam interferir na história humana, os egípcios acreditavam também numa vida após a morte e achavam que essa vida era mais importante do que a que viviam no presente. Inevitavelmente, a arte criada por esse povo refletiu suas crenças fundamentais. Dessa forma, a arte egípcia concretizou-se, desde o início, nos túmulos, nas estatuetas e nos vasos deixados junto aos mortos. É por isso também que a arquitetura egípcia se realizou sobretudo nas construções mortuárias.

⁽¹⁾ *História das Civilizações*, Abril Cultural, volume 1, p. 17.

As tumbas dos primeiros faraós eram réplicas das casas em que moravam, enquanto as pessoas sem importância social eram sepultadas em construções retangulares muito simples, chamadas *mastabas*. Entretanto, foram as mastabas que deram origem às grandes pirâmides construídas mais tarde.

A imponência do poder religioso e político

Por volta de 2780 a.C., a sociedade egípcia já apresentava uma estrutura bastante complexa. As classes sociais começaram a ganhar limites nítidos. De um lado, estavam os faraós cercados por nobres e sacerdotes. De outro, os comerciantes, artesãos e camponeses. E, numa situação marginalizada, estavam os escravos, uma significativa parcela da população.

Nessa época e nesse contexto social, teve início com o soberano Djoser o Antigo Império (3200-2200 a.C.). Esse faraó exerceu o poder autoritariamente e transformou o Baixo Egito, com a capital em Mênfis, no centro mais importante do reino.

Desse período restaram importantes monumentos artísticos, feitos para atestar a grandiosidade e a imponência do poder político e religioso do faraó. A *pirâmide de Djoser* (fig. 3.1), por exemplo, na região de Sacará, construída pelo arquiteto Imotep, é talvez a primeira construção egípcia de grandes proporções.

Mas são as pirâmides do deserto de Gizé as obras arquitetônicas mais famosas. Foram construídas por importantes reis do Antigo Império: *Quéops*, *Quéfren* e *Miquerinos* (fig. 3.2). A maior, a de Quéops, tem 146 metros de altura e ocupa uma superfície de 54 300 metros quadrados. Esse monumento revela

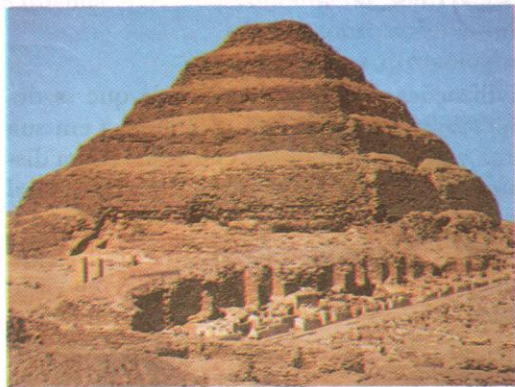


Fig. 3.1. Pirâmide de Djoser, em Sacará (século XXVIII a.C.).

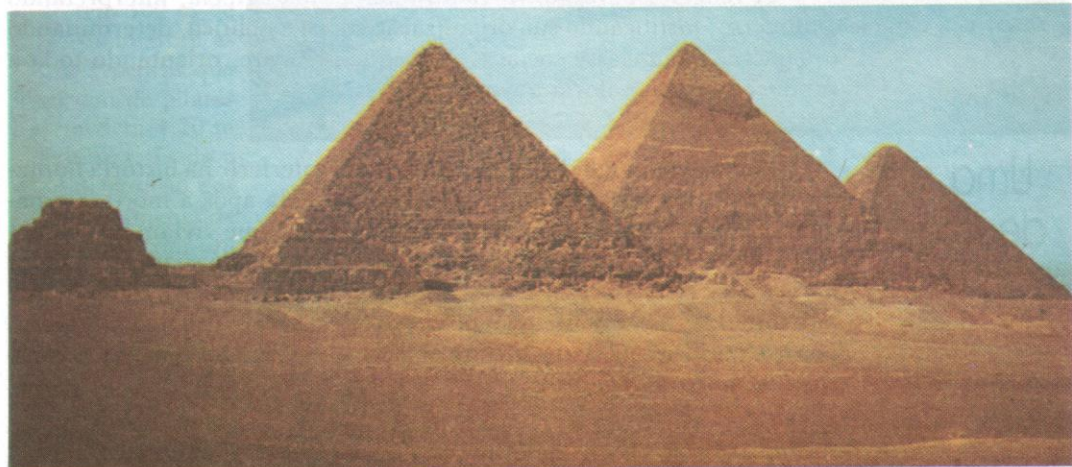
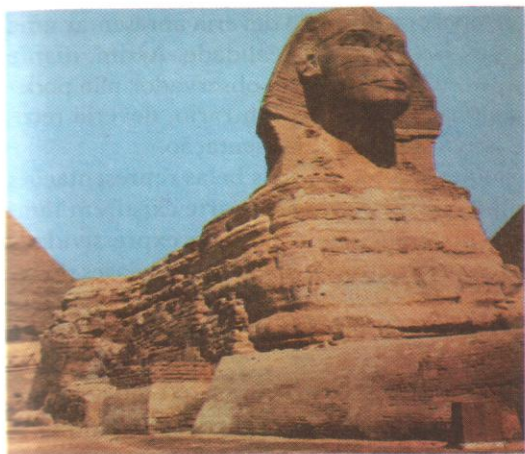


Fig. 3.2. Pirâmides de Quéops, Quéfren e Miquerinos, no deserto de Gizé (século XXVII-XXVI a.C.).



o domínio que os egípcios demonstraram em sua técnica de construção, pois não existe nenhuma espécie de argamassa entre os blocos de pedra que formam suas imensas paredes.

Junto a essas três pirâmides está a esfinge mais conhecida do Egito. É uma obra também gigantesca, com 20 metros de altura e 74 metros de comprimento. Na verdade, ela representa o faraó Quéfren, mas a ação erosiva do vento e das areias do deserto deram-lhe, ao longo dos séculos, um aspecto enigmático e misterioso (fig. 3.3).

Fig. 3.3. Esfinge do faraó Quéfren (século XXVII a.C.).

Uma arte de convenções

A arte egípcia estava intimamente ligada à religião, servindo de veículo para a difusão dos preceitos e das crenças religiosas. Por isso, era bastante padronizada, não dando margem à criatividade ou à imaginação pessoal. Assim, os artistas egípcios foram criadores de uma arte anônima, pois a obra deveria revelar um perfeito domínio das técnicas de execução e não o estilo do artista.

Dessa forma, na pintura e nos baixos-relevos existiam muitas regras a serem seguidas. Dentre elas, a *lei da frontalidade*, que tanto caracteriza a arte egípcia, era rigidamente obrigatória. Essa lei determinava que o tronco da pessoa fosse representado sempre de frente, enquanto sua cabeça, suas pernas e seus pés eram vistos de perfil (fig. 3.4).

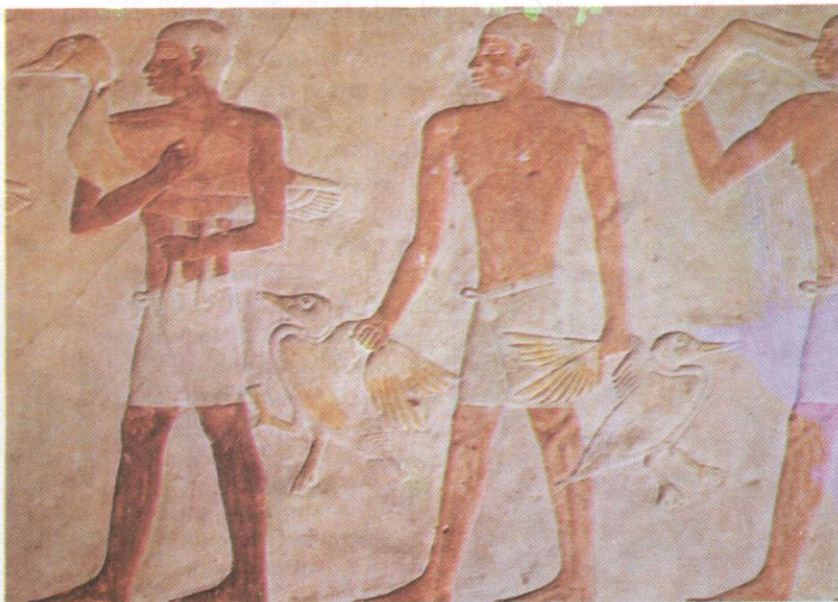


Fig. 3.4. Baixo-relevo de um túmulo próximo de Sacará (cerca de 2500 a.C.). Museu do Louvre, Paris.

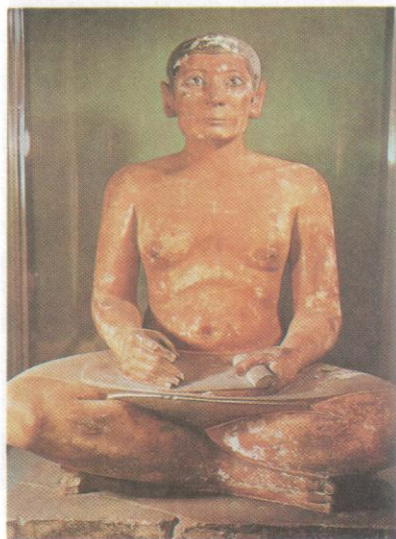
De acordo com essa convenção, a arte não deveria apresentar uma reprodução naturalista que sugerisse ilusão de realidade. Assim, diante de uma figura humana retratada frontalmente, o observador não poderia confundi-la com o próprio ser humano. Ao contrário, deveria reconhecer claramente que se tratava de uma representação.

A manifestação artística que ganhou as mais belas representações no Antigo Império foi a escultura. Apesar de nessa arte existirem também muitas convenções, a escultura desenvolveu uma expressividade que surpreende o observador. A estátua revela dados particulares do retratado: sua fisionomia, seus traços raciais e sua condição social. Um bom exemplo disso é a imagem de um escriba, representado no gesto típico de sua função (fig. 3.5).

Entretanto, durante o Médio Império (2000 a 1750 a.C.) o convencionalismo e o conservadorismo das técnicas de criação voltaram a produzir esculturas e retratos estereotipados que representam a aparência ideal dos seres — principalmente dos reis — e não seu aspecto real.

O apogeu do poder e da arte

Fig. 3.5 *Escriba Sentado* (cerca de 2500 a.C.). Encontrado em um sepulcro da necrópole de Sacará. Museu do Louvre, Paris.



Foi no Novo Império (1580-1085 a.C.) que o Egito viveu o apogeu de seu poderio e de sua cultura. Os faraós reiniciaram as grandes construções. Dessas, as mais conservadas são os templos de *Carnac* e *Luxor*, ambos dedicados ao deus Amon. Esteticamente, o aspecto mais importante desses templos é um novo tipo de coluna, trabalhada com motivos tirados da natureza, como o papiro e a flor de lótus (fig. 3.6).

Dentre os grandes monumentos funerários desse período, um dos mais importantes é o túmulo da rainha Hatshepsut, que reinou de 1511 a 1480 a.C. durante a menoridade de Tutmés I. Trata-se de uma construção imponente e harmoniosa. O que contribui muito para a beleza dessa obra é a maneira como foi concebida: a montanha rochosa que lhe serve de fundo constitui parte integrante do conjunto, de tal forma que há uma profunda fusão da arquitetura com o ambiente natural (fig. 3.7).

Fig. 3.6. Colunata do Templo de Amon, mandado construir por Amenófis III, em Luxor (século XIV-XII a.C.). É composta de sete pares de colunas com cerca de 16 m de altura. Cada capitel representa uma flor de papiro.

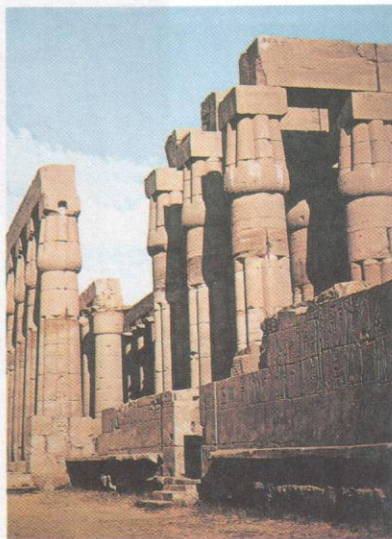


Fig. 3.7. Templo da rainha Hatshepsut, em Deir el-Bahari (início do século XV a.C.).

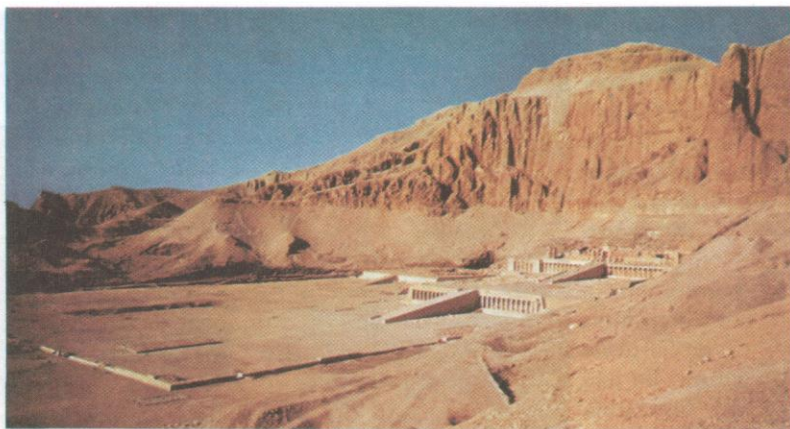


Fig. 3.8. Trono de Tutancâmon (século XIV a.C.). Feito em madeira esculpida, recoberto com uma lâmina de ouro e ornamentado com incrustações multicoloridas em vidro, cerâmica esmaltada, prata e pedras. Trata-se de uma das peças mais esplêndidas do tesouro de Tutancâmon. Museu Egípcio, Cairo.

Na pintura surgem criações artísticas mais leves, e de cores mais variadas que as dos períodos anteriores. A postura rígida das figuras é abandonada, e elas parecem ganhar movimento. Chega até a ocorrer desobediência à severa lei da frontalidade.

Essas alterações foram causadas por mudanças políticas promovidas por Amenófis IV. Este soberano neutralizou radicalmente o grande poder exercido pelos sacerdotes, que chegavam a dominar os próprios faraós.

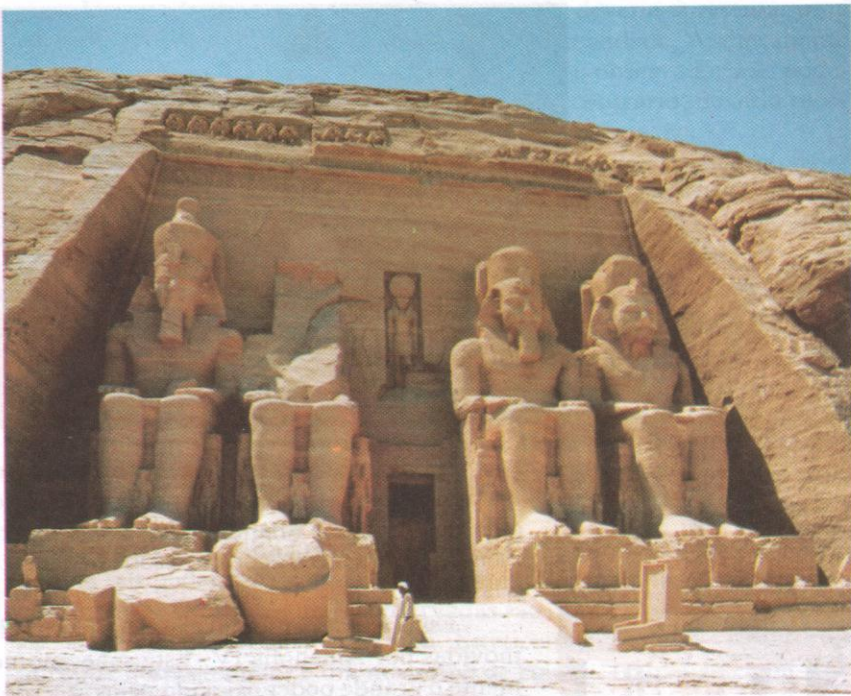
No entanto, com a morte de Amenófis IV, os sacerdotes retomaram seu antigo poder e passaram novamente a dirigir o Egito ao lado do faraó, Tutancâmon. Mas o novo faraó morreu com apenas dezoito anos de idade. Na sua tumba no Vale dos Reis, o pesquisador inglês Howard Carter encontrou, em 1922, um imenso tesouro.

O túmulo desse faraó é uma grande construção formada por um salão de entrada, onde duas portas secretas dão acesso à sala sepulcral e à chamada câmara do tesouro. O tesouro aí encontrado era constituído por vasos, arcas, um rico trono, carruagens, esquifes e inúmeras peças de escultura, entre as quais duas estátuas de quase dois metros, representando o jovem soberano (fig. 3.8). A múmia imperial estava protegida por três sarcófagos: um de madeira dourada, outro também de madeira, mas com incrustações preciosas e, finalmente, o que continha o corpo do faraó, em ouro maciço com aplicações de lápis-lazúli, corallinas e turquesas (fig. 3.9).

Fig. 3.9. Segundo sarcófago de Tutancâmon.



Fig. 3.10. Templo de Abu-Simbell, na Baixa Núbia (século XII a.C.). A mais grandiosa obra de Ramsés II. As quatro figuras que representam o faraó têm mais de 20 m de altura. Se não fosse uma campanha internacional em defesa do templo, a barragem de Assuã o teria deixado submerso nas águas do Nilo. Em 1968, a parte do templo escavada na rocha foi cortada em grandes blocos e transportada para outro local.



Após o reinado de Tutancâmon, os reis da dinastia seguinte preocuparam-se em expandir o poderio político do Egito. Essa expansão foi conseguida por Ramsés II. Conseqüentemente, toda arte de seu reinado foi uma demonstração de poder. Isto pode ser observado nas estátuas gigantescas e nas imensas colunas comemorativas dos feitos políticos desse soberano (fig. 3.10).

Data também dessa época a utilização dos hieróglifos como elemento estético. Eles começaram a ser esculpidos nas fachadas e colunas dos templos com a intenção de deixar gravados para a posteridade os feitos de Ramsés II. Assim, passaram a fazer parte da ornamentação das próprias obras arquitetônicas (fig. 3.11).

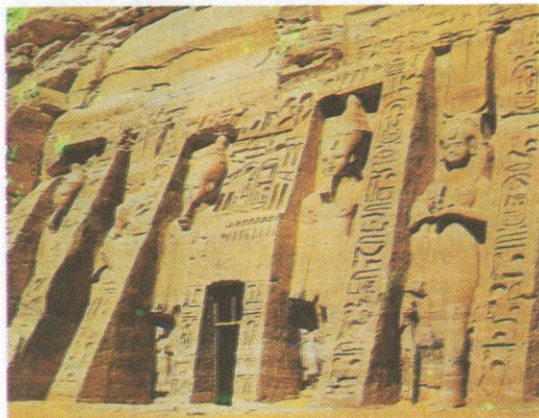


Fig. 3.11. Pequeno templo de Abu-Simbell dedicado à deusa Hator (século XII a.C.). As inscrições em hieróglifos compõem a ornamentação da fachada.

Após a morte de Ramsés II, o poder real tornou-se muito fraco, e o Império passou a ser governado pelos sacerdotes. Com isso, houve uma estabilidade apenas aparente, e as ameaças de invasão acabaram tornando-se realidade. O Egito foi invadido sucessivamente pelos etíopes, persas, gregos e, finalmente, pelos romanos. Essas invasões vão aos poucos desorganizando a sociedade egípcia e conseqüentemente a sua arte, que, influenciada pela dos povos invasores, vai perdendo suas características e refletindo a própria crise política do Império.



A arte da civilização egéia

O conhecimento que temos da civilização egéia ainda é muito pequeno, pois sua existência só foi comprovada pelos pesquisadores há cerca de um século. Tudo o que sabemos sobre ela é resultado do estudo e da observação atenta de sua arte.

A descoberta dos povos que habitavam as ilhas do Mar Egeu antes do florescimento da civilização grega se deu apenas em 1870, quando um pesquisador alemão chamado Heinrich Schliemann descobriu vestígios da cidade de Tróia. Logo depois, em 1876, encontrou ruínas das cidades de Tirinto e Micenas. Mas foi somente no início deste século, que Sir Arthur Evans localizou o que ainda restava do Palácio de Cnoso, na Ilha de Creta.

A arte cretense

Com as descobertas arqueológicas de Creta, tornou-se claro que a cultura egéia teve sua origem nessa ilha, pois a arte que se desenvolveu em muitas regiões do Mar Egeu e mesmo no continente era nitidamente influenciada pela arte cretense.



Fig. 4.1. Palácio de Cnosso (1700-1500 a.C.), em Creta.

O estudo das ruínas do *Palácio de Cnosso* (fig. 4.1) revelou que essa edificação data do segundo milênio antes de Cristo (1700 a 1500 a.C.). Trata-se de uma construção que apresenta uma planta arquitetônica bastante evoluída: em torno de um pátio central encontram-se dispostas muitas salas, sendo que algumas delas estão agrupadas de tal forma que uma conduz à outra, segundo uma ordem bem planejada.

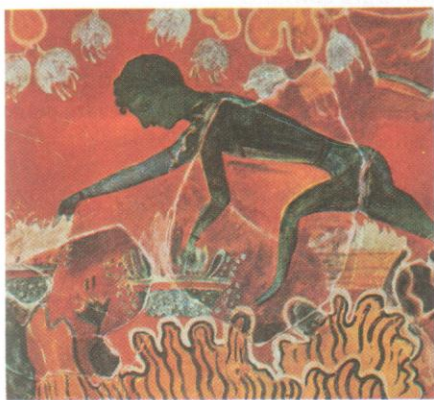


Fig. 4.2. Afresco pintado numa das paredes do Palácio de Cnosso (cerca de 1600 a.C.). Museu Arqueológico de Cândia, Grécia.

O palácio tinha pelo menos dois andares, mas é possível que tivesse até três ou quatro. Esse fato é muito importante, pois os construtores precisaram resolver problemas de posicionamento de escadas, de colunas e de iluminação. Tudo isso revela uma arquitetura avançada para a época.

Mas é a pintura que revela com mais clareza o espírito dinâmico do povo cretense. Ela mostra menos rigidez e imobilidade que a pintura egípcia. Porém, não é só a mobilidade que deve ter preocupado o artista cretense, pois as cores utilizadas eram vivas e contrastantes: tons de vermelho, azul e branco, bem como de marrom, amarelo e verde (fig. 4.2).

Da arte de esculpir foram encontradas somente pequenas peças, como a *Deusa com as Serpentes* (fig. 4.3).

Na ourivesaria, os artistas cretenses também revelaram um grande domínio técnico, como pode ser verificado nos *Copos de Vafio*, assim chamados por causa do nome da cidade onde foram encontrados. Trata-se de duas peças muito delicadas, onde estão representados, em baixo-relevo, touros e elementos da natureza (fig. 4.4).

Fig. 4.3. *Deusa com as Serpentes.*

Esta peça de 17 cm de altura foi esculpida em marfim e apresenta os mamilos, os detalhes da saia e as serpentes em ouro. Museu de Belas Artes, Boston.



Fig. 4.4. *Copo de Vafio* (cerca de 1600 a.C.). Museu Nacional de Atenas.

Até cerca de 1400 a.C., Creta dominava várias ilhas do Mar Egeu. Por isso sua cultura, e sobretudo sua arte, espalhou-se por muitas regiões. Mas depois de seu apogeu, foi invadida e dominada pelos aqueus, povo vindo do norte.

A arte micênica

A civilização que se desenvolveu em Micenas imitou muito a arte cretense, mas a sua arquitetura apresentou traços próprios. Suas construções são longas e retangulares. Internamente apresentavam as seguintes divisões: um vestíbulo, uma antecâmara e um grande salão — o *megaron* —, que era a sala principal do palácio.

Além disso, a arquitetura micênica apresentava um caráter de monumentalidade que não havia na cultura cretense. A *Tumba dos Átridas*, uma construção de pedras feita no interior de uma colina e cujo nome está ligado à família mais célebre dos aqueus, exibe uma imponência severa (fig. 4.5). Um corredor conduz a uma sala circular coberta por uma grande cúpula, com 14 m de diâmetro e 13 m de altura. Esta sala comunica-se com um compartimento retangular onde ficavam os restos mortais dos príncipes micênicos. O aspecto mais interessante dessa construção é, sem dúvida, a sua cúpula, pois para sustentá-la não foram feitos arcos. As pedras foram colocadas horizontalmente, ficando cada bloco um pouco saliente em relação ao anterior, provocando assim um afunilamento, até o encontro total das fileiras concêntricas de pedras (fig. 4.6).

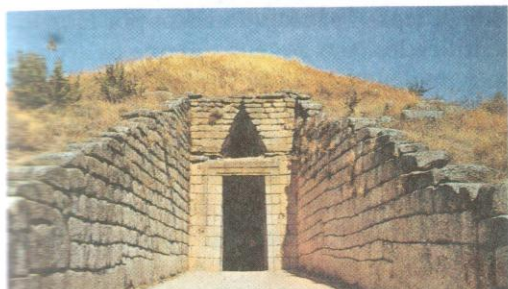


Fig. 4.5. *Tumba dos Átridas*, em Micenas (século XIV a.C.).

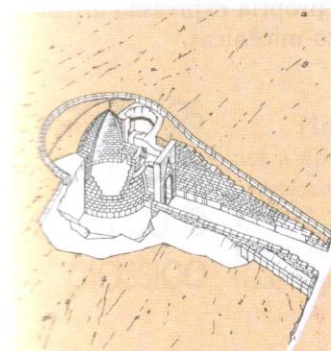
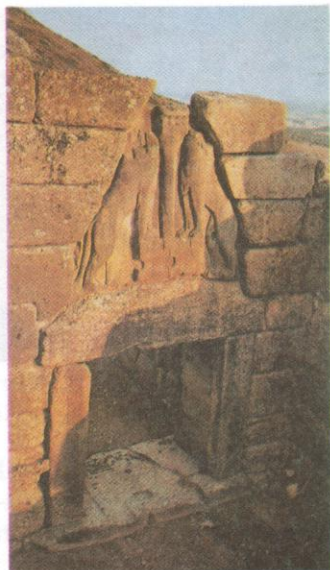


Fig. 4.6. Corte esquemático da *Tumba dos Átridas*.



Os micênicos também decoraram as paredes de seus palácios com pinturas, mas usaram motivos muito diferentes dos artistas de Creta. Na pintura micênica aparecem guerreiros, cenas de caça e desfiles de carros, e não mais figuras leves e ágeis.

Fig. 4.7. *Porta dos Leões* (século XIV a.C.).

Na escultura, destacam-se dois leões colocados em cima da entrada principal da muralha feita de enormes blocos de pedra que cercava Micenas. A monumentalidade dessa entrada, chamada de *Porta dos Leões*, sugere os valores principais daquela civilização: a força e a agressividade (fig. 4.7).

Atualmente, grande parte dos pesquisadores acredita que foram os micênicos que fizeram a guerra contra Tróia, da qual temos conhecimento por meio dos poemas homéricos. Os locais descritos por Homero em seus versos podem ser identificados com aqueles em que os arqueólogos modernos encontraram o maior número de vestígios da civilização micênica. Além disso, os objetos da ourivesaria micênica encontram paralelo nos objetos descritos pelo poeta na *Ilíada* e *Odisséia*. É o caso de uma expressiva máscara funerária de um príncipe micênico, encontrada por Schliemann, que a considerou como sendo de Agamenon, rei de Micenas, que participou da guerra de Tróia (fig. 4.8).

A partir do século XII a.C., novos povos invadiram o Peloponeso: os dórios, os jônios e os eólios. Mas somente depois de muitos séculos esses povos encontraram sua própria expressão artística, distinta das formas creto-micênicas.



Fig. 4.8. *Máscara de Agamenon* (cerca de 1600 a.C.).
Museu
Arqueológico
Nacional, Atenas.



A arte na Grécia

Dos povos da Antiguidade, os que apresentaram uma produção cultural mais livre foram os gregos. Eles não se submeteram às imposições de sacerdotes ou de reis autoritários e valorizaram especialmente as ações humanas, na certeza de que o homem era a criatura mais importante do universo. Assim, o conhecimento, através da razão, esteve sempre acima da fé em divindades.

No século XII a.C., o povo grego era formado pelos aqueus, jônios, dórios e eólios. Com o passar do tempo, no entanto, esses povos passaram a ter a mesma cultura. Já por volta do século X a.C., os habitantes da Grécia continental e das ilhas do Mar Egeu que falavam diversos dialetos gregos estavam reunidos em pequenas comunidades distantes umas das outras. Muitas delas transformaram-se em *cidade-Estado*, a *pólis* grega.

No princípio, as comunidades eram muito pobres, mas aos poucos começaram a prosperar. Com a intensificação do comércio, as cidades-Estado entraram em contato com as culturas do Egito e do Oriente Próximo.

As criações artísticas dessas civilizações, com certeza, causaram espanto e admiração nos gregos. Mas, se inicialmente estes imitaram os egípcios, depois criaram sua arquitetura, sua escultura e sua pintura, movidos por concepções muito diferentes das que os egípcios tiveram da vida, da morte e das divindades.

A arte dos períodos arcaico e clássico

Historicamente o *período arcaico* vai de meados do século VII a.C. até a época das Guerras Pérsicas, no século V a.C. Tem início então o *período clássico*, que vai até o final da Guerra do Peloponeso (século IV a.C.). Nesse período, a ênfase recai sobretudo no século V a.C., chamado século de Péricles, época em que as atividades intelectuais, artísticas e políticas manifestaram o esplendor da cultura helênica.

A evolução da escultura grega

Aproximadamente no final do século VII a.C., os gregos começaram a esculpir, em mármore, grandes figuras de homens. Era evidente, nessas esculturas, a influência do Egito, não só como fonte inspiradora, mas também da própria técnica de esculpir grandes blocos.

Mas enquanto os egípcios procuravam fazer uma figura realista de um homem, o escultor grego acreditava que uma estátua que representasse um homem não deveria ser apenas semelhante a um homem, mas também um objeto belo em si mesmo.

O escultor grego do período arcaico, assim como o escultor egípcio, apreciava a simetria natural do corpo humano. Para deixar clara ao observador essa simetria, o artista esculpia figuras masculinas nuas, eretas, em rigorosa posição frontal e com o peso do corpo igualmente distribuído sobre as duas pernas. Esse tipo de estátua é chamado *kouros*, palavra grega que significa *homem jovem* (fig. 5.1).

Na Grécia, os artistas não estavam submetidos a convenções rígidas, pois as estátuas não tinham uma função religiosa, como no Egito. Em vista disso, a escultura grega pôde evoluir livremente. Assim, o escultor grego começou a não se satisfazer mais com a postura rígida e forçada do *kouros*. A estátua conhecida como *Efebo de Crítios* (fig. 5.2),

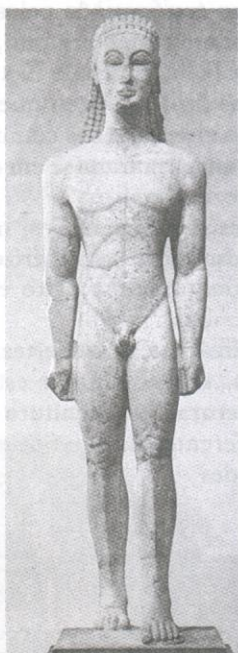


Fig. 5.1. *Kouros* (final do século VII a.C.).
Altura: 184 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nova York.

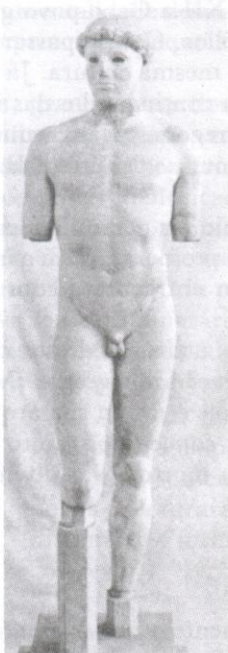


Fig. 5.2. *Efebo de Crítios* (cerca de 480 a.C.).
Altura: 86 cm.
Museu da Acrópole, Atenas.



Fig. 5.3. *Zeus de Artemísio* (cerca de 470 a.C.).
Altura: 209 cm.
Museu Arqueológico Nacional, Atenas.

por exemplo, mostra alterações nesse aspecto: em vez de olhar bem para a frente, o modelo tem a cabeça ligeiramente voltada para o lado; em vez de apoiar-se igualmente sobre as duas pernas, o corpo descansa sobre uma delas, que assume uma posição mais afastada em relação ao eixo de simetria, e mantém o quadril desse lado um pouco mais alto.

Nessa procura de superação da rigidez das estátuas, o mármore mostrou-se um material inadequado: era pesado demais e se quebrava sob seu próprio peso, quando determinadas partes do corpo não estavam apoiadas. Os braços estendidos de uma estátua, por exemplo, corriam sério risco de se quebrar.

A solução para esse problema foi trabalhar com um material mais resistente. Começaram então a fazer esculturas em bronze, pois esse metal permitia ao artista criar figuras que expressassem melhor o movimento. O *Zeus de Artemísio* (fig. 5.3) é um exemplo disso. Os braços e as pernas dessa estátua mostram uma atividade vigorosa. Seu tronco, porém, traduz imobilidade.

Fig. 5.4. Cópia romana do *Discóbolo*, de Míron. O original grego data de aproximadamente 450 a.C. Altura: 125 cm. Museo Nazionale delle Terme, Roma.



Fig. 5.5. Cópia romana do *Doríforo*, de Policleto. O original grego data de aproximadamente 440 a.C. Altura: 199 cm. Museo Nazionale, Nápoles.

Este problema da imobilidade do tronco ainda persiste na famosa estátua *Discóbolo*, de Míron, feita na mesma época do *Zeus de Artemísio*. Podemos observar na cópia romana em mármore do *Discóbolo* — pois a escultura original em bronze foi perdida —, a oposição que há entre a intensa atividade dos membros e a estrutura estática do tronco (fig. 5.4).

A solução para esse problema foi dada por Policleto. Sua escultura *Doríforo* (lanceiro) mostra um homem caminhando e pronto para dar mais um passo (fig. 5.5). Nesse trabalho — também conhecido através de uma cópia romana em mármore — a figura toda apresenta alternância de membros tensos e relaxados.

A arquitetura: as ordens dórica e jônica

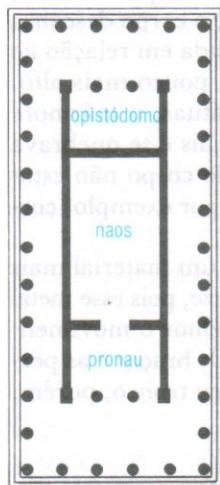


Fig. 5.6. Planta de um templo grego típico.

Na arquitetura grega, as edificações que despertam maior interesse são os templos. Essas obras foram construídas não para reunir dentro delas um grupo de pessoas para o culto religioso, mas para proteger das chuvas ou do sol excessivo as esculturas dos seus deuses e deusas.

A característica mais evidente dos templos gregos é a simetria entre o pórtico da entrada — o *pronau* — e o dos fundos — o *opistódomo* (fig. 5.6).

O núcleo do templo era formado pelo *pronau*, pelo *naos* (recinto onde ficava a imagem da divindade) e pelo *opistódomo*. Esse núcleo era cercado por uma colunata chamada *peristilo* (fig. 5.6). Em algumas cidades muito ricas, o peristilo chegou a ser formado por duas séries de colunas em torno do núcleo do templo.

O templo era construído sobre uma base de três degraus. O degrau mais elevado chamava-se *estilóbata* (fig. 5.7) e sobre ele eram erguidas as colunas do peristilo e as paredes do núcleo do templo.

As colunas sustentavam um entablamento horizontal, formado por três partes: a *arquitrave*, o *friso* e a *cornija* (fig. 5.7). As colunas e o entablamento eram construídos segundo os modelos da ordem dórica ou da ordem jônica.

A *ordem dórica* era simples e maciça. Os *fustes* das colunas eram grossos e firmavam-se diretamente no *estilóbata* (fig. 5.7). Os *capitéis*, que ficavam no alto dos fustes, eram muito simples. A *arquitrave* era lisa e sobre ela ficava o *friso* que era dividido em *tríglicos* — retângulos com sulcos verticais — e *métopas* — retângulos que podiam ser lisos, pintados ou esculpidos em relevo (fig. 5.7).

A *ordem jônica* sugeria mais leveza e era mais ornamentada. As colunas apresentavam *fustes* mais delgados e que não se firmavam diretamente sobre o *estilóbata*, mas sobre uma base decorada (fig. 5.8). Os

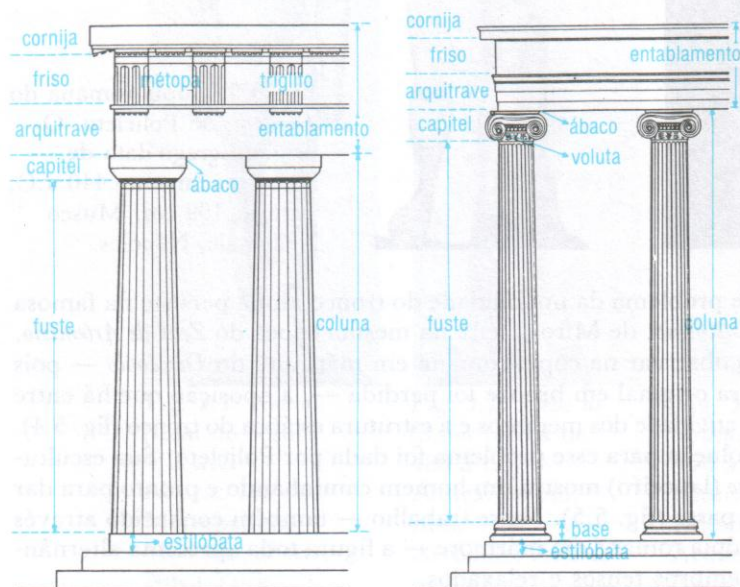


Fig. 5.9. Capitel coríntio.

Fig. 5.8. Esquema da ordem jônica.

capitéis eram enfeitados e a *arquitrave*, dividida em três faixas horizontais (fig. 5.8). O friso também era dividido em partes ou então decorado por uma faixa esculpida em relevo. A cornija era mais ornamentada e podia apresentar trabalhos de escultura (fig. 5.8).



Fig. 5.10. Reconstrução esquemática do frontão leste do templo de Zeus em Olímpia. A ação dos homens e do tempo destruiu os frontões dos templos gregos, cujas peças que sobraram encontram-se espalhadas por diversos museus da Europa.

Embora as formas dessas duas ordens fossem constantes, seus elementos podiam ser alterados. Em geral, a ordem jônica tinha um tratamento mais livre do que a dórica. Tanto que, no final do século V a.C., foi criado o *capitel coríntio* (fig. 5.9), muito usado no lugar do capitel jônico, como um modo de variar e enriquecer aquela ordem.

Os templos gregos eram cobertos por um telhado inclinado para as laterais. Dessa posição do telhado resultava um espaço triangular sobre a cornija, tanto no pórtico de entrada quanto no dos fundos. Esse espaço, denominado *frontão*, era intensamente ornamentado com esculturas.

Dos frontões dos templos gregos, é notável o frontão leste do templo de Zeus, em Olímpia (465-457 a.C.), pela forma harmoniosa com que as esculturas ocupam o espaço (fig. 5.10).

Além dos frontões, as métopas e os frisos também eram decorados com esculturas. Por serem quase quadradas, as métopas não ofereciam muitas dificuldades na composição da cena a ser representada. No templo de Zeus, por exemplo, as seis métopas que estão sobre o pórtico de entrada e as seis que estão sobre o pórtico dos fundos foram decoradas com relevos que narram os doze trabalhos de Hércules



Fig. 5.11. Friso das Ergastinas (fragmento) que ornamentava o Partenon. O friso todo media 159 m. Museu do Louvre, Paris.

Já para projetar as esculturas que ornamentariam o friso o artista encontrava problemas; pois era difícil encontrar um tema que ocupasse aquela estreita e longa faixa de modo plenamente satisfatório. No Partenon, por exemplo, essa dificuldade foi superada com um tema que retrata uma procissão em honra à deusa Atena (fig. 5.11).

A pintura em cerâmica

Fig. 5.12. Pintura do *Vaso François* feita por Clítias (cerca de 550 a.C.). A pintura representa Ajax carregando o corpo de Aquiles. Museu Arqueológico, Florença.

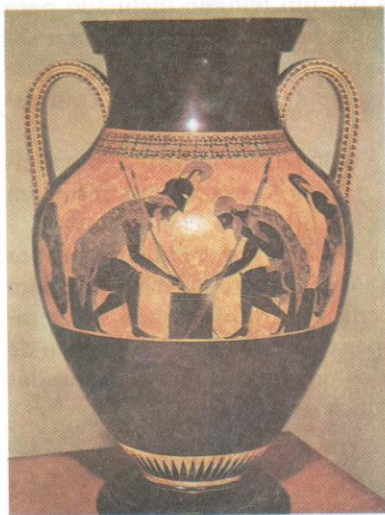
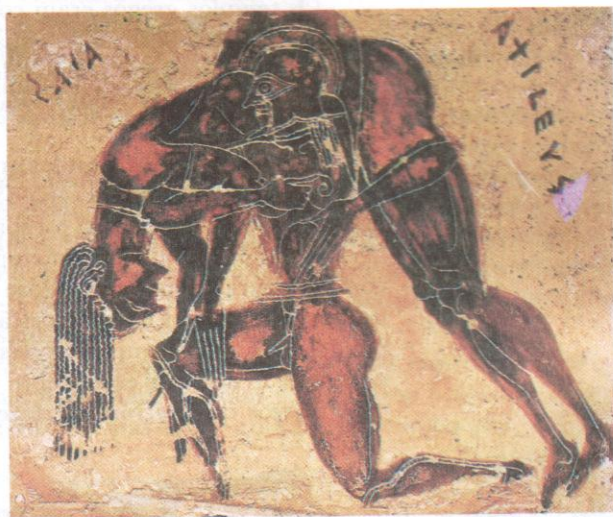


Fig. 5.13. Ânfora com figuras negras pintadas por Exéquias (cerca de 540 a.C.). Altura: 61 cm. Museu Gregoriano-Etrusco, Roma.



Na Grécia, como em outras civilizações, a pintura apareceu como elemento de decoração da arquitetura. Vastos painéis pintados recobriam as paredes das construções e, muitas vezes, as métopas dos templos apresentavam pinturas em lugar de esculturas.

Entretanto, a pintura grega encontrou também uma forma de realização na arte da cerâmica. Os vasos gregos são conhecidos não só pelo equilíbrio de sua forma, mas também pela harmonia entre o desenho, as cores e o espaço utilizado para a ornamentação.

Além de servir para rituais religiosos, esses vasos eram usados para armazenar, entre outras coisas, água, vinho, azeite e mantimentos. Mas na medida em que passaram a revelar uma forma equilibrada e um trabalho de pintura harmonioso, tornaram-se também objetos artísticos.

As pinturas dos vasos representavam pessoas em suas atividades diárias e cenas da mitologia grega. Inicialmente o artista pintava, em negro, a silhueta das figuras. A seguir, gravava o contorno e as marcas interiores dos corpos com um instrumento pontiagudo, que retirava a tinta preta, deixando linhas nítidas. Esse trabalho pode ser observado no *Vaso François*, pintado por Clítias (fig. 5.12).

O maior pintor de figuras negras foi Exéquias. Uma de suas pinturas mais famosas mostra Aquiles e Ajax jogando (fig. 5.13). Nessa pintura, além do trabalho detalhista nos mantos e nos escudos dos heróis, o artista fez coincidir, de forma harmoniosa, a curvatura do vaso com a inclinação das costas dos dois personagens. As lanças desempenham também uma função plástica, pois o modo como elas estão dispostas leva o observador a dirigir sua visão para as alças da ânfora e, dessas, para os escudos colocados atrás das figuras. Esses elementos, juntos, criam um todo orgânico e fazem com que a beleza do vaso seja o resultado da integração de todos esses detalhes.

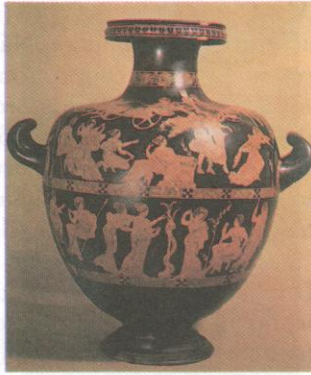


Fig. 5.14. Vaso com figuras em fundo negro (cerca de 410 a.C.). Altura: 52 cm. Museu Britânico, Londres.

Por volta de 530 a.C., um discípulo de Exéquias realizou uma grande modificação na arte de pintar vasos. Ele inverteu o esquema das cores: deixou as figuras na cor natural do barro cozido e pintou o fundo de negro, dando início à série de figuras vermelhas. O efeito conseguido com essa inversão cromática foi, sobretudo, dar maior vivacidade às figuras (fig. 5.14).

O período helenístico

No final do século V a.C. Felipe II, rei da Macedônia, dominou as cidades-Estados da Grécia. Depois de sua morte foi sucedido por seu filho, Alexandre, que construiu um gigantesco império. Morto Alexandre, seu império fragmentou-se em vários reinos.

Os historiadores modernos deram a esses reinos o nome de *helenísticos*, termo usado para designar a cultura — semelhante à dos gregos — que se desenvolveu nesses reinos após a morte de Alexandre até a conquista final por Roma.

Todas essas transformações históricas, sobretudo o desaparecimento da independência da pólis grega dando lugar à formação de reinos imensos, interferiram profundamente na arte grega.



Fig. 5.15. Cópia romana de *Afrodite de Cnido*, de Praxíteles. O original grego data de aproximadamente 370 a.C. Altura: 204 cm. Museu Pio-Clementino, Roma.

A escultura

A escultura do século IV a.C. apresenta traços bem característicos. O primeiro deles é o crescente naturalismo: os seres humanos não eram representados apenas de acordo com a idade e a personalidade, mas também segundo as emoções e o estado de espírito de um momento. Outro é a representação, sob forma humana, de conceitos e sentimentos, como a paz, o amor, a liberdade, a vitória etc. Um terceiro é o surgimento do nu feminino, pois nos períodos arcaico e clássico, as figuras de mulher eram esculpidas sempre vestidas.

Praxíteles, por exemplo, esculpiu uma *Afrodite nua* que acabou sendo sua obra mais famosa. Como essa estátua foi comprada pela cidade de Cnido, ficou conhecida como *Afrodite de Cnido*, cuja cópia romana encontra-se no Museu do Vaticano, em Roma (fig. 5.15).

Observa-se nessa escultura o princípio usado por Policleto de opor os membros tensos aos relaxados, combinando-os com o tronco que reflete tais movimentos. Mas esse princípio, aplicado às formas arredondadas femininas, acrescentou sensualidade à escultura.

É também do século IV a.C. a *Afrodite de Cápsua* (fig. 5.16), da qual existe uma cópia romana no Museu Nacional de Nápoles. De autoria de Lisipo, essa estátua representa a deusa com o tronco despido, segurando um escudo em que admira o reflexo de sua própria beleza. Esse trabalho foi muito apreciado e copiado, com variações, durante séculos. Assim é que já no século II a.C. aparece a célebre *Afrodite de Melos*, *Vênus de Milo*, na designação romana (fig. 5.17). Essa escultura combina a nudez parcial da *Afrodite de Cápsua* e o princípio de Policleto aplicado à *Afrodite de Cnido*.

No início do século III a.C., os escultores procuraram criar figuras que expressassem maior mobilidade e que levassem o olhar do observador a circular em torno delas. Um belo exemplo dessa nova tendência é a *Vitória de Samotrácia* (fig. 5.18). Supõe-se que esta escultura estivesse presa à proa de um navio que conduzia uma frota. De fato, as formas dadas pelo artista à figura de uma mulher com as asas abertas, personificando o desejo de vitória, indicam isso: a túnica agitada pelo vento, as asas ligeiramente afastadas para trás, o drapeado das vestes, o tecido transparente e colado ao corpo. Todos esses elementos criam uma figura aérea e flutuante e causam no espectador uma forte sugestão de movimento.

O grande desafio — e a grande conquista — da escultura do período helenístico foi a representação não de uma figura apenas, mas de grupos de figuras que mantivessem a sugestão de mobilidade e fossem bonitos de todos os ângulos que pudessem ser observados. Assim é o grupo formado pelo soldado gálata que acaba de matar sua mulher e



Fig. 5.16. Cópia romana de *Afrodite de Cápsua*, de Lisipo. O original grego data do século IV a.C. Altura: 210 cm. Museo Nazionale, Nápoles.



Fig. 5.17. *Afrodite de Melos* (segunda metade do século II a.C.). Altura: 204 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig. 5.18. *Vitória de Samotrácia* (cerca de 190 a.C.). Altura: 275 cm. Museu do Louvre, Paris.



Fig. 5.19. Cópia romana de *O Soldado Gálata e sua Mulher*. O original grego data da primeira metade do século III a.C. Altura: 211 cm. Museo Nazionale delle Terme, Roma.

está pronto para suicidar-se (fig. 5.19). Esse conjunto da segunda metade do século III a.C. foi esculpido para um monumento de guerra, construído em Pérgamo, cidade helenística da Ásia Menor. O original grego perdeu-se e hoje o que existe é uma cópia romana que se encontra no Museo Nazionale delle Terme, em Roma.

É importante notar que esse grupo revela ao observador, além de beleza, uma carga de dramaticidade de qualquer lado que seja visto: o soldado olha para trás de forma desafiadora e está pronto a enterrar a espada em seu pescoço, enquanto segura por um dos braços o corpo inerte de sua mulher, que escorrega para o chão. O outro braço, já sem vida, contrasta com a perna tensa do marido, ao lado do qual ele pende. O sentido dramático é conseguido justamente pelos contrastes: vida e morte, homem e mulher, nu e vestido, força e debilidade.

A arquitetura

Vivendo em vastos reinos e não mais em comunidades constituídas pelas cidades-Estados, os gregos do período helenístico passaram a substituir seus sentimentos de cidadãos por sentimentos individualistas.

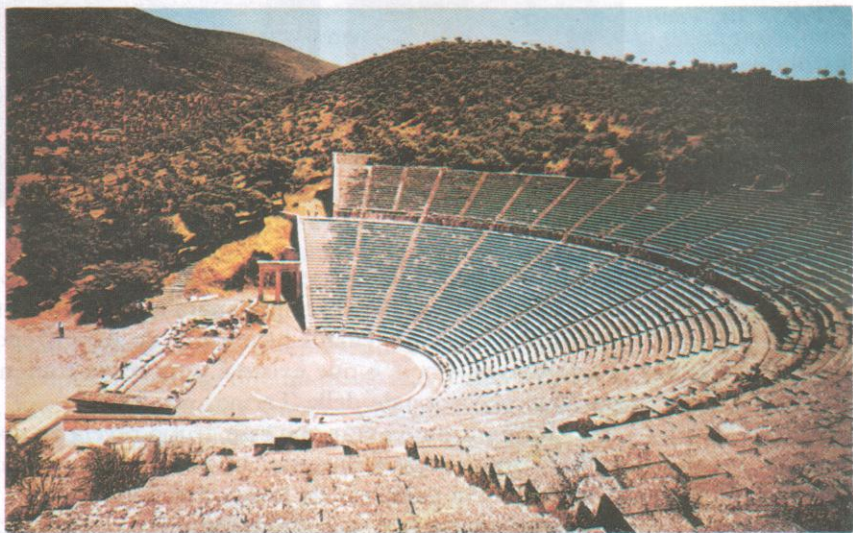
Isto se reflete imediatamente na arquitetura de suas moradias. No século V a.C., elas eram muito modestas e apenas os edifícios públicos eram construídos com suntuosidade. A partir do século IV a.C., entretanto, as casas começaram a receber um cuidado maior e, com o tempo, foram ganhando mais espaço e conforto.

A troca do sentimento comunitário pelo sentimento individualista manifesta-se também no teatro. O coro — que no período clássico era muito valorizado nas representações teatrais e desempenhava a ação do povo ou de grupos humanos — passa para o segundo plano. Agora, a ênfase maior é dada ao desempenho dos atores.

Essa mudança refletiu-se inegavelmente na arquitetura dos teatros. Na Grécia clássica os teatros eram divididos em três partes bem distintas: o espaço circular chamado *orquestra*, local para danças e onde o coro e os atores representavam; o espaço reservado para os espectadores, uma espécie de arquibancada em semicírculo construída na encosta de uma colina; e o *palco*, lugar onde os atores se preparavam para entrar em cena e onde eram guardados os cenários e as roupas usadas nas representações. Um exemplo típico é o *Teatro de Epidauro*, construído no século IV a.C. (fig. 5.20).

Fig. 5.20. Teatro de Epidauro (século IV a.C.).

Composto de 55 degraus divididos em duas ordens e calculados de acordo com uma inclinação perfeita. Chegava a acomodar cerca de 14 000 espectadores e tornou-se famoso por sua acústica perfeita.



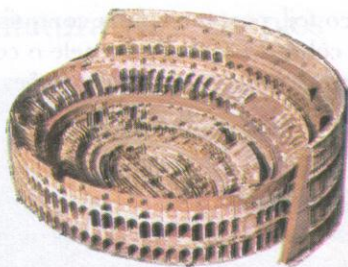
Como, com o passar do tempo, os atores foram se tornando cada vez mais importantes para a ação dramática, a arquitetura teatral teve de se adaptar à nova realidade. Isso pode ser observado na remodelação que sofreu o *Teatro de Priene* no século II a.C.

A principal alteração se deu na construção do palco. No período clássico, havia na frente dessa construção uma fachada de um só andar chamada *proscênio*, onde eram apoiados os cenários. Toda a ação dramática era apresentada no espaço circular. Somente algum deus que interviesse na peça aparecia no telhado do proscênio.

No século II a.C., os atores já se apresentam mais isolados do público e sua ação ganha destaque. Isso é obtido com a transformação do telhado do proscênio em piso para a atuação dos atores. Atrás do proscênio ergue-se mais um andar em cuja fachada há grandes aberturas, nas quais são fixados os painéis que compõem o cenário.

Com essas modificações, a orquestra deixou de ser um espaço circular completo e o local destinado aos espectadores aproximou-se mais do palco. A concepção do teatro como um espaço arquitetônico unitário, e não mais dividido em três partes independentes, começou a ganhar força, atingindo seu desenvolvimento pleno um pouco mais tarde, entre os romanos.

Capítulo 6



A arte em Roma

O aparecimento da cidade de Roma está envolto em lendas e mitos. Tradicionalmente indica-se, para a sua fundação, a data de 753 a.C. Sabe-se, porém, que a formação cultural do povo romano deveu-se principalmente aos gregos e etruscos, que ocuparam diferentes regiões da Itália entre os séculos XII e VI a.C.

A arte romana, portanto, sofreu duas fortes influências: a da arte etrusca, popular e voltada para a expressão da realidade vivida, e a da greco-helenística, orientada para a expressão de um ideal de beleza.

A arquitetura

Um dos legados culturais mais importantes que os etruscos deixaram aos romanos foi o uso do arco e da abóbada nas construções. Esses dois elementos arquitetônicos — desconhecidos na Grécia — permitiram aos romanos criar amplos espaços internos, livres do excesso de colunas, próprio dos templos gregos.

Antes da invenção do arco, o vão entre uma coluna e outra era limitado pelo tamanho da travessa. E esse tamanho não podia ser muito grande, pois quanto maior a viga, maior a tensão sobre ela. E a pedra, que era o material mais resistente usado nas construções, não suporta grandes tensões. É por isso que os templos gregos eram repletos de colunas, o que reduzia muito o espaço de circulação.

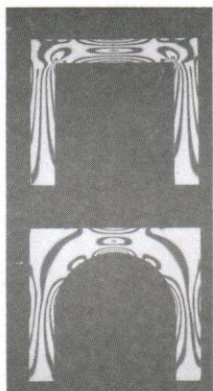


Fig. 6.1. Modelo fotoelástico do sistema de pilar e travessa e do arco pleno (arco romano).

Observe que, no sistema de pilar e travessa, a tensão aumenta na face interna da viga. Já no arco pleno, a tensão se distribui mais uniformemente.

Fig. 6.3. Átrio de uma casa romana em Pompéia. O tanque sob a abertura no teto é o implúvio.

O arco foi, portanto, uma conquista que permitiu ampliar o vão entre uma coluna e outra, pois nele o centro não se sobrecarrega mais que as extremidades e, assim, as tensões são distribuídas de forma mais homogênea. Além disso, como o arco é construído com blocos de pedra, a tensão comprime esses blocos, dando-lhe maior estabilidade (fig. 6.1).

Mas no final do século I d.C., Roma já havia superado essas duas influências — a grega e a etrusca — e estava pronta para desenvolver criações artísticas independentes e originais.

A moradia romana

A planta das casas romanas era rigorosa e invariavelmente desenhada a partir de um retângulo básico (fig. 6.2). A porta de entrada, que ficava de um dos lados menores do retângulo, conduzia ao *átrio*, um espaço central com uma abertura retangular no telhado. Essa abertura permitia a entrada da luz, do ar e também da água da chuva, que era coletada num tanque — o *implúvio* — colocado exatamente sob o vão do teto (fig. 6.3). Em linha reta em relação à porta de entrada, e dando para o *átrio*, ficava o *tablino*, aposento principal da casa. Os outros cômodos também davam para o *átrio*, mas sua disposição era menos rigorosa.

Ao entrar em contato com os gregos, durante o período helenístico, os romanos apreciaram muito a flexibilidade e a elegância das moradias gregas. Mas admiraram sobretudo o peristilo que havia no pátio de muitas casas.

Como eram zelosos de suas tradições, os romanos não quiseram alterar muito a planta de suas casas, mas encontraram uma solução para incorporar os elementos que admiravam: acrescentaram, nos fundos da casa, um peristilo em torno do qual se dispunham vários cômodos (fig. 6.4); o restante da construção seguia o esquema tradicional.



A arquitetura dos templos

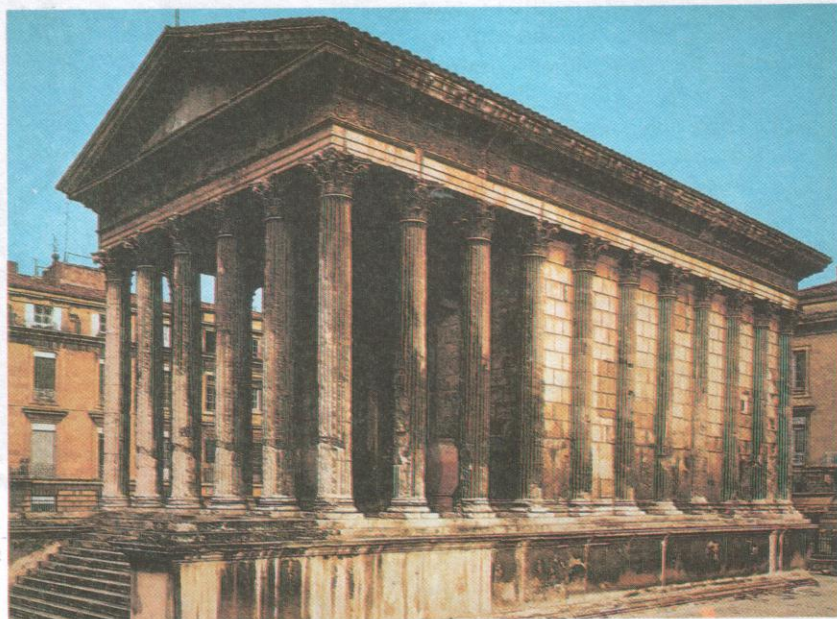


Fig. 6.5. *Maison Carrée* (16 a.C.). Nîmes, França.

◀ Fig. 6.2. Planta de uma casa romana. O peristilo, no fundo, foi um acréscimo posterior ao contato com os gregos.

Os romanos costumavam erigir seus templos num plano mais elevado e a entrada só era alcançada através de uma escadaria construída diante da fachada principal. Estes elementos arquitetônicos — pórtico e escadaria — faziam com que a fachada principal fosse bem distinta das laterais e do fundo do edifício. Não tinham, portanto, a mesma preocupação dos gregos, de fazer com que os lados do templo — a frente, o fundo e as laterais — se equivalessem dois a dois em sua arquitetura.

Entretanto, como os romanos apreciavam os peristilos externos dos templos gregos, procuraram acrescentá-los também ao modelo tradicional de seu templo. Um exemplo disso é a *Maison Carrée*, construída em Nîmes, na França, no final do século I a.C. (fig. 6.5). Nessa construção, além dos elementos romanos típicos — a escadaria, o pórtico e as colunas — os arquitetos, por meio da introdução de meias colunas embutidas nas paredes laterais e na do fundo, criaram um falso peristilo.

Mas nem todos os templos resultaram da soma da tradição romana e dos ornamentos gregos. Enquanto a concepção arquitetônica grega criava edifícios para serem vistos do exterior, a romana procurava criar espaços interiores. O *Panteão*, construído em Roma durante o reinado do Imperador Adriano, é certamente o melhor exemplo dessa diferença (fig. 6.6).

◀ Fig. 6.4. Parte dos fundos de uma casa romana com peristilo, em Pompéia.

Planejado para reunir a grande variedade de deuses existentes em todo o Império, esse templo romano, com sua planta circular fechada por uma cúpula, cria um local isolado do exterior onde o povo se reunia para o culto (figs. 6.7 e 6.8). Essa nova concepção arquitetônica do templo — que será também a do cristianismo — explica porque o Panteão é um dos únicos templos pagãos que hoje é ocupado por uma igreja cristã.



Fig. 6.6. Vista interior do Panteão (século II). As cavidades quadradas que compõem a cúpula vão diminuindo à medida que se aproximam do centro. Esse recurso aumenta a sensação de perspectiva e termina numa abertura de 9 m de diâmetro, permitindo a entrada da luz natural que torna o ambiente interno claro e leve, apesar da monumentalidade da construção:

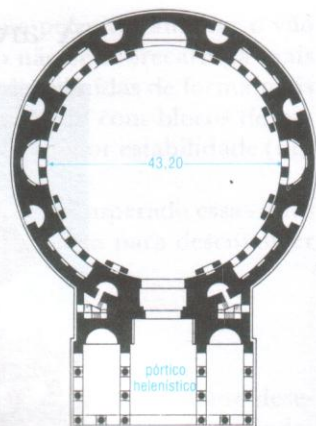


Fig. 6.7. Planta do Panteão.

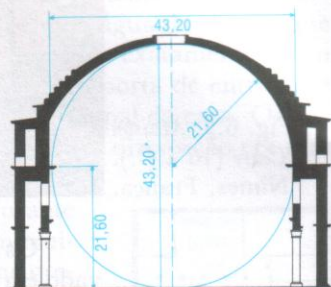
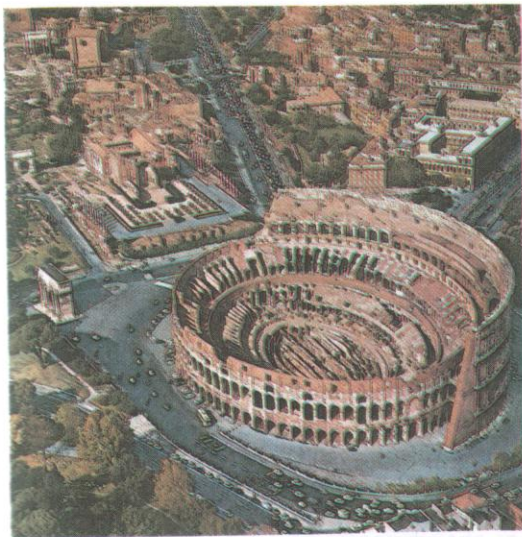


Fig. 6.8. Secção vertical do Panteão.

A concepção arquitetônica do teatro

Graças ao uso de arcos e abóbadas, que herdaram dos etruscos, os romanos construíram edifícios — sobretudo anfiteatros — muito mais amplos do que teria permitido a simples influência da arquitetura grega. Esses anfiteatros, destinados a abrigar muitas pessoas, alteraram bastante a planta do teatro grego. Assim, nos edifícios destinados à apresentação de espetáculos, os construtores romanos, usando filas sobrepostas de arcos, obtiveram apoio para construir o local destinado ao público — o *auditório*. Com isso, não precisaram mais assentá-lo nas encostas de colinas, como faziam os gregos. A primeira consequência dessa solução arquitetônica foi a possibilidade de construir esses edifícios em qualquer lugar, independentemente de sua topografia.

Além disso, o povo romano apreciava muito as lutas dos gladiadores. Essas lutas compunham um espetáculo que podia ser apreciado de qualquer ângulo. Portanto, não havia mais necessidade de um palco de frente para o auditório, disposto em semicírculo. Este foi outro motivo que levou os romanos a inventarem o anfiteatro. Esta construção caracteriza-se por um espaço central elíptico, onde se dava o espetáculo, e circundando este espaço, um auditório, composto por um grande número de filas de assentos, formando uma arquibancada.



Assim era o *Coliseu*, certamente o mais belo dos anfiteatros romanos (fig. 6.9). Externamente o edifício era ornamentado por esculturas, que ficavam dentro dos arcos, e por três ordens de colunas gregas. Essas colunas, na verdade, eram meias colunas, pois ficavam presas à estrutura das arcadas. Portanto, não tinham a função de sustentar a construção, mas apenas de ornamentá-la.

Fig. 6.9. *Coliseu*.

Iniciado no reinado de Vespasiano e terminado em 82 pelo imperador Domiciano. Esse anfiteatro de enormes proporções chegava a acomodar 40 000 pessoas sentadas e mais de 5 000 em pé.

A pintura

A maior parte das pinturas romanas que conhecemos hoje provém das cidades de Pompéia e Herculano, que foram soterradas pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. Os estudiosos da pintura existente em Pompéia classificam a decoração das paredes internas dos edifícios em quatro estilos.

O primeiro não se refere propriamente à pintura, pois era costume no século II a.C. recobrir as paredes de uma sala com uma camada de gesso pintado; que dava a impressão de placas de mármore. Mais tarde, alguns pintores romanos perceberam que o gesso podia ser dispensado, pois a ilusão do mármore podia ser dada apenas pela pintura.

A descoberta da possibilidade de se criar, por meio da pintura, a ilusão de um bloco saliente conduziu ao segundo estilo, pois, se era possível sugerir a saliência, podia-se também sugerir a profundidade. Os artistas começaram então a pintar painéis que criavam a ilusão de janelas abertas por onde eram vistas paisagens com animais, aves e pessoas. Outras vezes, pintavam um barrado sobre o qual aparecem figuras de pessoas sentadas ou em pé, formando uma grande pintura mural (fig. 6.10).

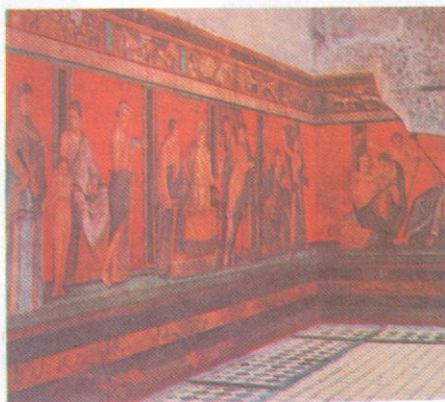


Fig. 6.10. Pintura do segundo estilo na Vila dos Mistérios, em Pompéia (meados do século I a.C.). As figuras têm aproximadamente 150 cm.



Fig. 6.11. Pintura do terceiro estilo na Vila dos Mistérios, em Pompéia (meados do século I).

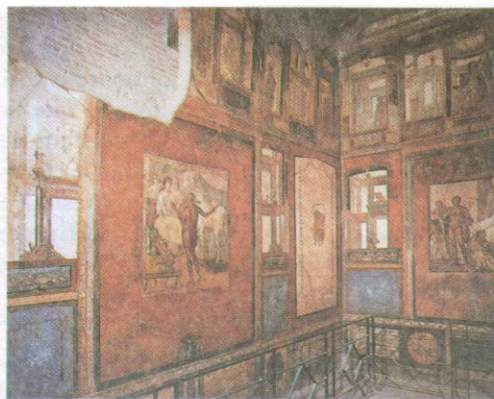


Fig. 6.12. Pintura do quarto estilo na casa dos Vettii, em Pompéia (meados do século I).

No final do século I a.C. esse estilo começa a ser substituído por outro — o terceiro —, que pôs fim ao interesse por representações fiéis à realidade e valorizou a delicadeza dos pequenos detalhes (fig. 6.11).

Entretanto, os romanos abandonaram essa tendência e voltaram às pinturas que simulam a ampliação do espaço. Só que nesse retorno, os artistas procuraram combinar a ilusão do espaço, do segundo estilo, com a delicadeza do terceiro. Essa síntese é o chamado quarto estilo e pode ser admirado numa sala da casa dos Vettii, em Pompéia. No centro de cada parede há um painel de fundo vermelho, tendo ao centro uma pintura, geralmente cópia de obra grega. Do lado esquerdo, do direito e acima desse painel existem pinturas que sugerem um espaço exterior, mas não se trata mais de paisagens da vida cotidiana, e sim de cenários teatrais (fig. 6.12).

Ora de maneira tosca mas alegre, ora de maneira segura e brilhante, os pintores romanos misturaram realismo e imaginação, e suas obras ocuparam grandes espaços nas construções, complementando ricamente a arquitetura.

A escultura

Os romanos eram grandes admiradores da arte grega mas, por temperamento, eram muito diferentes dos gregos. Por serem realistas e práticos, suas esculturas são uma representação fiel das pessoas e não a de um ideal de beleza humana, como fizeram os gregos.

No entanto, ao entrar em contato com os gregos, os escultores romanos sofreram forte influência das concepções helenísticas a respeito da arte, só que não abdicaram de um interesse muito próprio: retratar os traços particularizadores de uma pessoa. O que acabou ocorrendo foi uma acomodação entre a concepção artística romana e a grega.

Isso pode ser melhor compreendido quando observamos a estátua do primeiro imperador romano, Augusto, feita por volta de 19 a.C. (fig. 6.13). Apesar de o escultor ter usado o *Doríforo*, de Policleto (veja, no capítulo 5, a fig. 5.5), como ponto de referência, foram feitas alterações, adaptando a obra ao gosto romano. Assim, o artista procurou captar as feições reais de Augusto, e vestiu o modelo com uma couraça e uma capa romanas. Além disso, posicionou a cabeça e o braço do imperador de tal forma, que ele parece dirigir-se firmemente aos seus súditos.

Essa preocupação de representar elementos bem determinados pode ser observada não só nas estátuas dos imperadores, mas também nos relevos esculpidos nos monumentos erguidos para celebrar algum feito importante do Império Romano. É verdade que os gregos também ornamentaram sua arquitetura com relevos e esculturas, mas estas sempre representaram fatos mitológicos e intemporais. Ao contrário disso, os relevos romanos especificavam nitidamente o acontecimento e as pessoas que dele participaram.

Dentre os monumentos comemorativos destacam-se a *Coluna de Trajano* e a *Coluna de Marco Aurélio*.

A *Coluna de Trajano*, construída no século I da era cristã, narra as lutas do imperador e dos exércitos romanos na Dácia. O imenso número de figuras esculpidas em relevo faz dessa obra um importante documento histórico em pedra. Mas, devido à expressividade das figuras e das cenas, esse monumento tem também um grande valor artístico.

Menos de um século depois foi erguida a *Coluna de Marco Aurélio*, para celebrar o êxito dos romanos contra um povo da Alemanha do Norte. O relevo dessa coluna é mais profundo e também mais emocional. Veja, por exemplo, um detalhe que mostra, de forma muito expressiva, os romanos armados e agressivos, massacrando impiedosamente os bárbaros já vencidos (fig. 6.14).

A arte dos romanos revela-nos um povo possuidor de um grande espírito prático: por toda parte em que estiveram, estabeleceram colônias e construíram casas, templos, termas, aquedutos, mercados e edifícios governamentais.

Depois das primeiras décadas do século III, os imperadores romanos começaram a enfrentar tanto lutas internas pelo poder quanto a pressão dos povos bárbaros que, cada vez mais, investiam contra as fronteiras do império. Por isso, as preocupações com as artes diminuíram e poucos monumentos foram realizados para o Estado. Era o começo da decadência do Império Romano que, no século V — precisamente em 476 —, perde o domínio do seu vasto território do Ocidente para os invasores germânicos.

Fig. 6.13. *Augusto de Prima Porta* (cerca de 19 a.C.). Altura: 204 cm. Museu Chiaramonti, Vaticano.

Fig. 6.14. Detalhe da *Coluna de Marco Aurélio*, Roma. Construída durante o período que vai de 180 a 193. Altura do friso: 130 cm.



Capítulo 7



A arte cristã primitiva

Após a morte de Jesus Cristo, seus discípulos passaram a divulgar seus ensinamentos. Inicialmente, essa divulgação restringiu-se à Judéia, província romana onde Jesus viveu e morreu, mas depois, a comunidade cristã começou a dispersar-se por várias regiões do Império Romano.

No ano de 64, no governo do Imperador Nero, deu-se a primeira grande perseguição aos cristãos. Num espaço de 249 anos, eles foram perseguidos mais nove vezes; a última e a mais violenta dessas perseguições ocorreu entre 303 e 305, sob o governo de Diocleciano.

A arte das catacumbas

Por causa dessas perseguições, os primeiros cristãos de Roma enterravam seus mortos em galerias subterrâneas, denominadas *catacumbas*. Dentro dessas galerias, o espaço destinado a receber o corpo das pessoas era pequeno. Os mártires, porém, eram sepultados em locais maiores, que passaram a receber em seu teto e em suas paredes laterais as primeiras manifestações da pintura cristã (fig. 7.1).

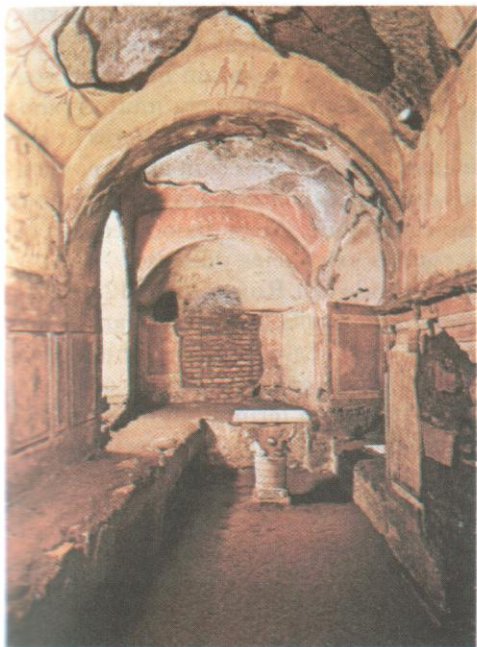


Fig. 7.1. Capela grega das catacumbas de Priscila, em Roma (século II).

Inicialmente essas pinturas limitavam-se a representações dos símbolos cristãos: a cruz — símbolo do sacrifício de Cristo; a palma — símbolo do martírio; a âncora — símbolo da salvação; e o peixe — o símbolo preferido dos artistas cristãos, pois as letras da palavra “peixe”, em grego (*ichtys*), coincidiavam com a letra inicial de cada uma das palavras da expressão *Iesous Christos, Theou Yios, Soter*, que significa “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador” (fig. 7.2).

Essas pinturas cristãs também evoluíram e, mais tarde, começaram a aparecer cenas do Antigo e do Novo Testamento. Mas o tema predileto dos artistas cristãos era a figura de Jesus Cristo, o Redentor, representado como o *Bom Pastor* (fig. 7.3).

É importante notar que essa arte cristã primitiva não era executada por grandes artistas, mas por homens do povo, convertidos à nova religião. Daí sua forma rude, às vezes grosseira, mas, sobretudo, muito simples.

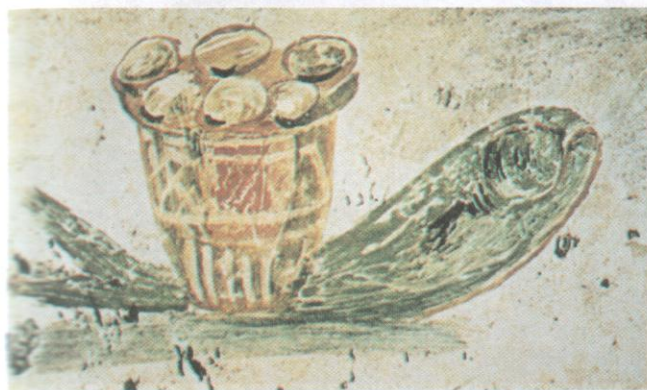


Fig. 7.2. Pintura mural das catacumbas de São Calixto, em Roma (século II).



Fig. 7.3. *Bom Pastor*. Pintura mural das catacumbas de Priscila, em Roma (século II).

A arte do cristianismo oficial

As perseguições aos cristãos foram aos poucos diminuindo até que, em 313, o Imperador Constantino permitiu que o cristianismo fosse livremente professado e converteu-se à religião cristã. Sem as restrições do governo de Roma, o cristianismo expandiu-se muito, principalmente nas cidades, e, em 391, o Imperador Teodósio oficializou-o como a religião do império.

Começaram a surgir então os primeiros templos cristãos. Externamente, esses templos mantiveram as características da construção romana destinada à administração da justiça e chegaram mesmo a conservar o seu nome — *basílica*. Já internamente, como era muito grande o número de pessoas convertidas à nova religião, os construtores procuraram criar amplos espaços e ornamentar as paredes com pinturas e mosaicos que ensinavam os mistérios da fé aos novos cristãos e contribuíam para o aprimoramento de sua espiritualidade. Além disso, o espaço interno foi organizado de acordo com as exigências do culto.

A *basílica de Santa Sabina*, construída em Roma entre 422 e 432, por exemplo, apresenta uma nave central ampla, pois aí ficavam os fiéis durante as cerimônias religiosas (fig. 7.4). Esse espaço é limitado nas laterais por uma sequência de colunas com capitel coríntio, combinadas com belos arcos romanos. A nave central termina num arco, chamado *arco triunfal*, e é isolada do altar-mor por uma *abside*, recinto semicircular situado na extremidade do templo. Tanto o arco triunfal como o teto da abside foram recobertos com pinturas retratando personagens e cenas da história cristã.



Fig. 7.4. Basílica de Santa Sabina, em Roma (422-432).

O cristianismo e a arte

Toda essa arte cristã primitiva, primeiramente tosca e simples nas catacumbas e depois mais rica e amadurecida nas primeiras basílicas, prenuncia as mudanças que marcarão uma nova época na história da humanidade.

Como vimos, a arte cristã que surge nas catacumbas em Roma não é feita pelos grandes artistas romanos, mas por simples artesãos. Por isso, não tem as mesmas qualidades estéticas da arte pagã. Mas as pinturas das catacumbas já são indicadoras do comprometimento entre a arte e a doutrina cristã, que será cada vez maior e se firmará na Idade Média.

Capítulo 8



A arte bizantina

Em 395, o Imperador Teodósio dividiu em duas partes o imenso território que dominava: o Império Romano do Ocidente e o Império Romano do Oriente.

O Império Romano do Ocidente, que ficou com a capital em Roma, sofreu sucessivas ondas de invasões bárbaras até cair completamente em poder dos invasores, no ano de 476, data que marca o fim da Idade Antiga e o início da Idade Média. Já o Império Romano do Oriente, apesar das contínuas crises políticas que sofreu, conseguiu manter sua unidade até 1453, quando os turcos tomaram sua capital, Constantinopla. Teve início então um novo período histórico: a Idade Moderna.

Constantinopla foi fundada pelo Imperador Constantino, em 330, no local onde ficava Bizâncio, antiga colônia grega. Por causa de sua localização geográfica entre a Europa e a Ásia, no estreito de Bósforo, esta rica cidade foi palco de uma verdadeira síntese das culturas greco-romana e oriental. Entretanto, o termo *bizantino*, derivado de Bizâncio, passou a ser usado para nomear as criações culturais de todo o Império do Oriente, e não só daquela cidade.

O Império Bizantino — como acabou sendo denominado o Império Romano do Oriente — alcançou seu apogeu político e cultural durante o governo do Imperador Justiniano, que reinou de 527 a 565.

A afirmação do cristianismo coincidiu historicamente com o momento de esplendor da capital do Império Bizantino. Por isso, ao contrário da arte cristã primitiva, que era popular e simples, a arte cristã depois da oficialização do cristianismo assume um caráter majestoso, que exprime poder e riqueza.

A arte bizantina tinha um objetivo: expressar a autoridade absoluta do imperador, considerado sagrado, representante de Deus e com poderes temporais e espirituais.

Arte
bizantina:
expressão
de riqueza
e poder

Para que a arte atingisse melhor esse objetivo, uma série de convenções foram estabelecidas, tal como na arte egípcia. Uma delas foi a *frontalidade*, pois a postura rígida da figura leva o observador a uma atitude de respeito e veneração pelo personagem representado. Por outro lado, quando o artista reproduz frontalmente as figuras, ele mostra um respeito pelo observador, que vê nos soberanos e nas personagens sagradas seus senhores e protetores.

Além da frontalidade, outras regras minuciosas foram estabelecidas pelos sacerdotes para os artistas, determinando o lugar de cada personagem sagrado na composição e indicando como deveriam ser os gestos, as mãos, os pés, as dobras das roupas e os símbolos. Enfim, tudo o que poderia ser representado estava rigorosamente determinado.

As personalidades oficiais e os personagens sagrados passaram também a ser retratados de forma a trocar entre si seus elementos caracterizadores. Assim, a representação de personalidades oficiais sugeria que se tratava de personagens sagrados. O Imperador Justiniano (fig. 8.1) e a Imperatriz Teodora, por exemplo, chegaram a ser representados na igreja de São Vital com a cabeça aureolada, símbolo usado para caracterizar as figuras sagradas, como Cristo, os santos e os apóstolos. Os personagens sagrados, por sua vez, eram reproduzidos com as características das personalidades do Império. Cristo, por exemplo, aparecia como um rei e Maria como uma rainha. Da mesma forma, nos mosaicos (veja texto explicativo na página 49), a procissão de santos e apóstolos aproximava-se de Cristo ou de Maria de forma solene, como ocorria na realidade com o cortejo do imperador nas cerimônias da corte (fig. 8.2).



Fig. 8.1. *Imperador Justiniano*. Detalhe do mosaico da igreja de São Vital, em Ravena (526-547).



Fig. 8.2. *Cortejo dos Mártires*. Mosaico da igreja de Santo Apolinário Novo, em Ravena (500-526).

Mosaico: o luxo e a suntuosidade em pedras coloridas

O mosaico consiste na colocação, lado a lado, de pequenos pedaços de pedras de cores diferentes sobre uma superfície de gesso ou argamassa. Essas pedrinhas coloridas são dispostas de acordo com um desenho previamente determinado. A seguir, a superfície recebe uma solução de cal, areia e óleo que preenche os espaços vazios, aderindo melhor os pedacinhos de pedra. Como resultado obtém-se uma obra semelhante à pintura.

Os gregos usavam os mosaicos principalmente nos pisos. Já os romanos utilizavam-nos na decoração, demonstrando grande habilidade na composição de figuras e no uso da cor. Na América os povos pré-colombianos, principalmente os maias e os astecas, chegaram a criar belíssimos murais com pedacinhos de quartzo, jade e outros minerais.

Mas foi com os bizantinos que o mosaico atingiu sua mais perfeita realização. As figuras rígidas e a pompa da arte de Bizâncio fizeram do mosaico a forma de expressão artística preferida pelo Império Romano do Oriente.

Assim, as paredes e as abóbadas das igrejas, recobertas de mosaicos de cores intensas e de materiais que refletem a luz em reflexos dourados, conferem uma suntuosidade ao interior dos templos que nenhuma época conseguiu reproduzir.

Esse caráter majestoso da arte bizantina pode ser observado tanto na arquitetura como nos mosaicos e nas pinturas que decoram o interior das igrejas. Um dos melhores exemplos disso é a *basílica de Santa Sofia*, construída e ornamentada de acordo com o gosto das classes mais ricas.

Essa igreja, edificada no governo de Justiniano, apresenta a marca mais significativa da arquitetura bizantina: o equilíbrio de uma grande cúpula sobre uma planta quadrada (fig. 8.3).

A cúpula é formada por quatro arcos e ampliada por duas absides que, por sua vez, são ampliadas por mais cinco pequenas absides. A nave central é circundada por colunas com capitéis detalhadamente trabalhados, que lembram capitéis coríntios. O revestimento em mármore e mosaicos e a sucessão de janelas e arcos criam um espaço interno de grande beleza (fig. 8.4).

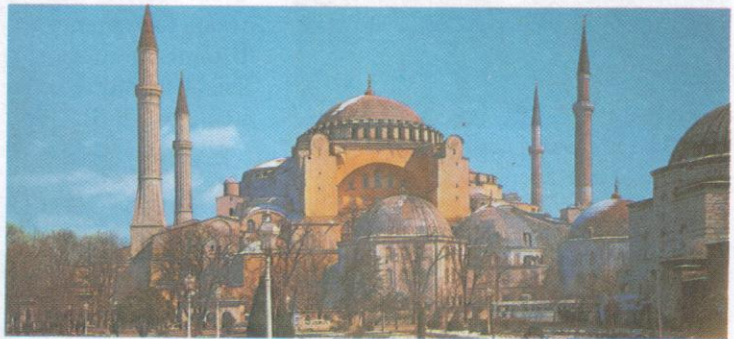


Fig. 8.3. Basílica de Santa Sofia, em Istambul (532-537).

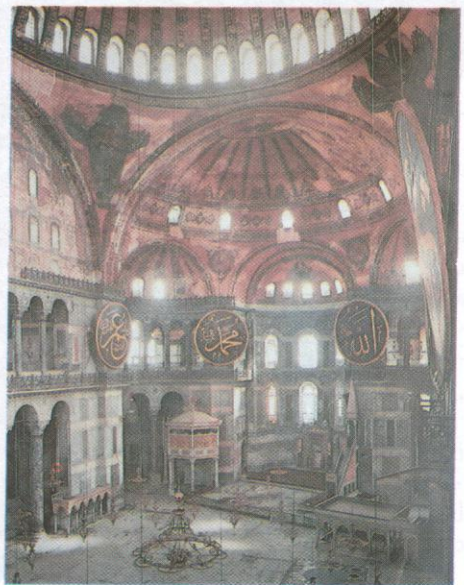


Fig. 8.4. Vista parcial do interior da basílica de Santa Sofia, em Istambul.

A arte bizantina em Ravena

No século VI, Justiniano tentou reunificar o Império Romano e, por isso, iniciou as guerras de conquista no Ocidente.

Por ser um importante ponto estratégico, a cidade de Ravena, dominada há muito tempo pelos ostrogodos, foi um dos alvos mais visados pelo imperador para a conquista da Península Itálica. Após muitas tentativas, a cidade foi finalmente reconquistada em 540. Ravena tornou-se então o centro do domínio bizantino na Itália.

Entretanto, antes da época de Justiniano, na primeira metade do século V, Ravena já tivera contato com a cultura bizantina. É dessa época o monumento mais conhecido e significativo de sua arquitetura: o *mausoléu da Imperatriz Gala Placídia* (fig. 8.5). Sua planta segue o desenho de uma cruz e a característica essencial da construção é um cubo colocado por cima da pequena cúpula central. Externamente é um edifício simples, revestido de tijolo cozido. Mas esta simplicidade externa contrasta fortemente com a riqueza dos trabalhos artísticos do interior, recoberto com belíssimos mosaicos de motivos florais, em que predomina a cor azul (fig. 8.6).



Fig. 8.5. Mausoléu da Imperatriz Gala Placídia, em Ravena (século V).

Fig. 8.6. *O Bom Pastor*. Mosaico do mausoléu da Imperatriz Gala Placídia, em Ravena (século V).



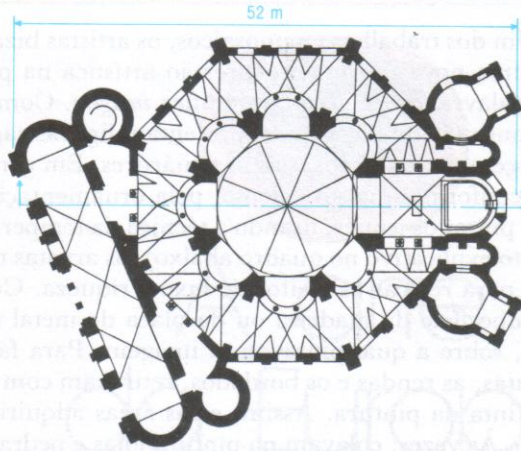


Fig. 8.7. Planta da igreja de São Vital, em Ravena (526-547).



Fig. 8.8. Vista parcial do interior da igreja de São Vital, em Ravena.

No entanto, as igrejas que revelam uma arte bizantina mais madura são as da época de Justiniano, como a de *São Vital*, em Ravena. Devido à sua planta octogonal, o espaço interno apresenta possibilidades de ocupação diferentes das das outras igrejas (fig. 8.7). A combinação perfeita de arcos, colunas e capitéis fornece os elementos de uma arquitetura adequada para apoiar mármore e mosaicos que, com seu rico colorido, fazem lembrar a arte do Oriente (fig. 8.8). Como vimos antes, dos mosaicos da igreja de São Vital dois se destacam por expressar de modo significativo o compromisso da arte bizantina com o Império e a religião: o do Imperador Justiniano e o da Imperatriz Teodora, com seus respectivos séquitos, levando oferendas ao templo.

Depois da morte do Imperador Justiniano, em 565, aumentaram as dificuldades políticas para que o Oriente e o Ocidente se mantivessem unidos. O Império Bizantino sofreu períodos de declínio cultural e político, mas conseguiu sobreviver até o fim da Idade Média, quando Constantinopla foi invadida pelos turcos.

Os ícones bizantinos

Além dos trabalhos em mosaicos, os artistas bizantinos criaram os ícones, uma nova forma de expressão artística na pintura.

A palavra *ícone* é grega e significa *imagem*. Como trabalho artístico, os ícones são quadros que representam figuras sagradas como Cristo, a Virgem, os apóstolos, santos e mártires. Em geral são bastante luxuosos, conforme o gosto oriental pela ornamentação suntuosa.

Ao pintar os ícones, usando a técnica da *têmpera* ou da *encáustica* (veja texto explicativo no quadro abaixo), os artistas recorriam a alguns recursos para realçar os efeitos de luxo e riqueza. Comumente, revestiam a superfície da madeira ou da placa de metal com uma camada dourada, sobre a qual pintavam a imagem. Para fazer as dobras das vestimentas, as rendas e os bordados, retiravam com um estilete a película de tinta da pintura. Assim, essas áreas adquiriam a cor de ouro do fundo. Às vezes, colavam na pintura jóias e pedras preciosas, e chegavam mesmo a confeccionar coroas de ouro para as figuras de Cristo ou de Maria. Essas jóias, aliadas ao dourado dos detalhes das roupas, conferiam aos ícones um aspecto de grande suntuosidade.

Geralmente, os ícones eram venerados nas igrejas, mas não era raro encontrá-los nos oratórios familiares, pois popularizaram-se entre

os gregos, balcânicos, eslavos e asiáticos, mantendo-se por muito tempo como expressão artística e religiosa. Os ícones russos, por exemplo, tornaram-se famosos, particularmente os de Novgorod, onde viveu, no início do século XV, André Rublev, célebre pintor desse gênero de arte. Dentre os ícones de Rublev, dois se destacam pela sua expressividade: o de *Nossa Senhora da Misericórdia* (fig. 8.9) e o do *Cristo Pantocrator*.

Têmpera e encáustica: técnicas usadas pelos bizantinos em suas pinturas sagradas

Têmpera é o nome que recebe um dos modos que os artistas bizantinos utilizavam para preparar a tinta usada em seus ícones. Consiste em misturar os pigmentos a uma goma orgânica, para facilitar a fixação das cores à superfície do objeto pintado. A mais comum é a gema de ovo. O resultado é uma pintura brilhante e luminosa. A partir do surgimento da pintura a óleo, os artistas abandonaram a técnica da *têmpera*. Mas alguns contemporâneos continuam a usá-la, como foi o caso do pintor brasileiro Alfredo Volpi.

Já a técnica da *encáustica* foi utilizada desde a Antiguidade. Os gregos usavam-na, por exemplo, para colorir suas esculturas de mármore. O processo consiste em diluir os pigmentos em cera derretida e aquecida no momento da aplicação. Ao contrário da *têmpera*, cujo efeito é brilhante, a pintura em *encáustica* é semifosca.

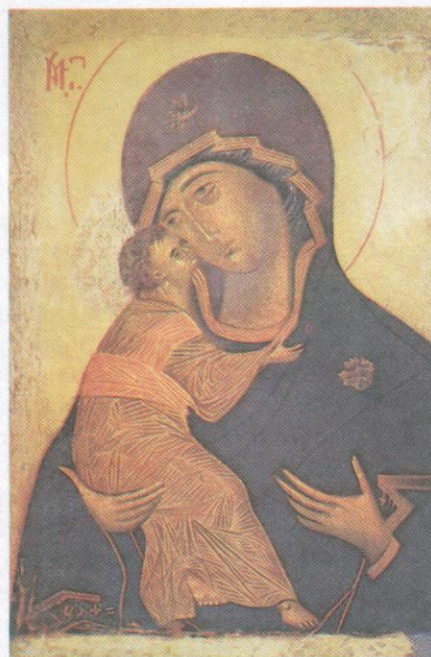


Fig. 8.9. *Nossa Senhora da Misericórdia*. Atribuído a André Rublev, Moscou.



A arte da Europa Occidental no início da Idade Média

Como vimos no capítulo anterior, em 476, com a tomada de Roma pelos povos bárbaros, tem início o período histórico conhecido como Idade Média. A partir de então, até praticamente o século IX, quando Carlos Magno é coroado imperador do Ocidente, a cultura greco-romana — também denominada clássica — praticamente desapareceu na Europa Ocidental. Os valores culturais dos povos invasores, e conseqüentemente suas expressões artísticas, são radicalmente diferentes dos desenvolvidos pelos gregos e romanos.

O
decora-
tivismo
da arte
bárbara

Quando observamos a arte bárbara e a comparamos com a do mundo greco-romano, a primeira coisa que nos chama a atenção é a ausência quase total da representação da figura humana. Enquanto gregos e romanos apresentam uma grande produção de esculturas de seus deuses com forma humana, de seus líderes políticos e seus chefes militares, as manifestações artísticas dos bárbaros revelam apenas uma preocupação decorativa.

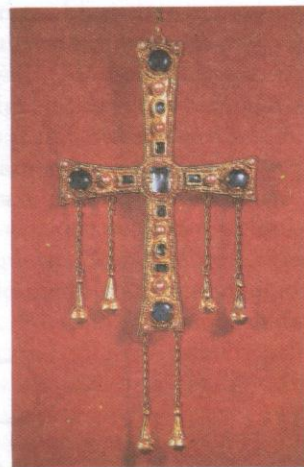
Esse caráter decorativo é uma conseqüência do nomadismo desses povos, pois, em virtude de estarem sempre mudando de lugar, os bárbaros destacaram-se na criação de pequenos objetos, como brincos, colares, pulseiras, fivelas e fechos.

Fig. 9.1. *Coroa de Ferro* (século VI).

Consta que Carlos Magno foi coroado com essa peça. Pertence ao acervo do tesouro da Catedral de Monza.



Fig. 9.2. *Cruz Votiva de Agilulfo* (século VI). Pertence ao tesouro da Catedral de Monza.



Não foi, portanto, por acaso que a produção artística desses povos destacou-se nos trabalhos de ourivesaria, pois aí a arte se concretiza plenamente dentro de uma concepção decorativa: o brilho dos metais e as cores das pedras preciosas permitem um sem-número de criações geométricas e abstratas.

Mas ao lado da imensa produção de jóias, a arte bárbara contribuiu para a criação de objetos de grande significação para a cultura europeia, como a *Coroa de Ferro* (fig. 9.1) e a *Cruz Votiva de Agilulfo* (fig. 9.2).

A decadência da vida cultural no Ocidente

Depois das invasões bárbaras, o Ocidente reorganiza-se em torno de uma nova aristocracia. Mas enquanto esse processo se desenvolve, as criações culturais caem a um nível muito inferior ao alcançado pelas realizações da Antiguidade clássica.

A transição para a Idade Média ocorre gradualmente, mantendo tanto a autoridade da Igreja Católica, que colabora na preservação e transmissão da cultura antiga, quanto a estrutura econômica do final da época romana, que tinha nas grandes propriedades agrícolas a base da produção.

Com o passar do tempo, os grandes proprietários tornam-se muito poderosos e começam a exercer, dentro de seus territórios, a autoridade própria do Estado. O rei torna-se soberano apenas em suas terras, que muitas vezes eram até menores do que as dos grandes proprietários. Assim, a autoridade resultante da posse da terra estabelece uma nova relação de poder entre rei e súditos, e desloca o centro da vida social das cidades para o campo.

Nesse período, não surgiu nenhuma cidade importante no Ocidente. Mesmo os lugares onde os reis residiam temporariamente, como Paris ou Reims, por exemplo, eram centros de tal forma acanhados e de fraca densidade populacional, que em nenhum deles se desenvolveu uma vida de corte. Em nenhuma dessas cidades foram construídos edifícios ou levantados monumentos. Os próprios mosteiros eram muito pobres e neles também foi difícil o crescimento de uma atividade artística regular.

A decadência das cidades nesse período foi evidente. E como o campo não tem público nem condições propícias para o desenvolvimento de criações artísticas, a evolução das artes e da cultura nesse período foi praticamente nula. O desconhecimento dos assuntos referentes à educação e à arte passou a ser tão grande que, no século VII, as únicas fontes de preservação da cultura greco-romana eram as escolas ligadas às catedrais e mantidas pelos bispos para a formação do clero.

Foi assim que a Igreja passou a exercer sua influência sobre toda a sociedade e até mesmo sobre o Estado, pois as escolas monásticas eram as únicas instituições educacionais para onde as famílias podiam mandar seus filhos. Além de cuidar do ensino, foi também a Igreja que continuou a contratar artistas, construtores, carpinteiros, marceneiros, vitralistas, decoradores, escultores e pintores, pois as igrejas eram os únicos edifícios públicos que ainda se construía.

A arte do Império Carolíngio

Em 800, Carlos Magno é coroado imperador do Ocidente pelo papa Leão III. O poder real une-se então ao poder papal e o rei franco torna-se o protetor da cristandade.

Com Carlos Magno tem início um desenvolvimento cultural mais intenso. Em sua corte surge uma academia literária e desenvolvem-se oficinas onde são produzidos objetos de arte e manuscritos ilustrados (fig. 9.3). Essas oficinas ligadas ao palácio foram os principais centros de arte e, segundo consta, foi a partir delas que se originaram as dos mosteiros, que desempenharam importante papel na evolução da arte após o reinado de Carlos Magno.

Contudo, não foram criadas obras monumentais no Império Carolíngio. O pequeno tamanho é a característica comum dos objetos produzidos nas oficinas de arte, sejam eles pinturas, esculturas ou trabalhos em metal.

Após a morte de Carlos Magno, a corte deixou de ser o centro cultural do Império e as atividades intelectuais centralizaram-se nos mosteiros. Das atividades artísticas aí desenvolvidas, a ilustração de manuscritos foi a mais importante. Mas além disso, as oficinas monásticas se interessaram pela arquitetura, escultura, pintura, ourivesaria, cerâmica, fundição de sinos, encadernação e fabricação de vidros.

Outro aspecto a ressaltar quanto às oficinas monásticas é o fato de que elas eram as escolas de arte da época. Era ali que os jovens artistas se preparavam para, mais tarde, trabalhar nas catedrais e nas casas das famílias importantes.

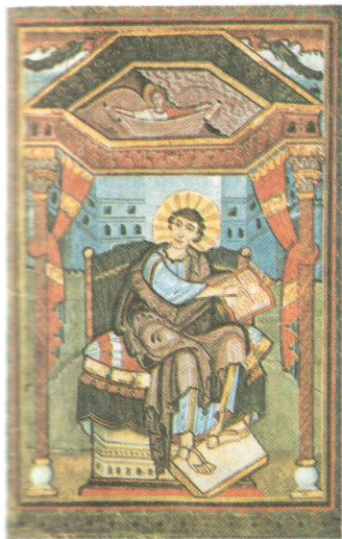


Fig. 9.3. Miniatura da corte carolíngia, representando São Mateus Evangelista (cerca de 800). Dimensões: 36 cm × 24,8 cm. Museu Britânico, Londres.

Capítulo 10



A arte românica

O trabalho nas oficinas da corte de Carlos Magno levou os artistas a superarem o estilo ornamental da época das invasões bárbaras e a redescobrirem a tradição cultural e artística do mundo greco-romano.

Na arquitetura esse fato foi decisivo, pois levou, mais tarde, à criação de um novo estilo para a edificação, principalmente das igrejas, que recebeu a denominação de *românico*. Esse nome foi criado, portanto, para designar as realizações arquitetônicas do final dos séculos XI e XII, na Europa, cuja estrutura era semelhante à das construções dos antigos romanos.

As características mais significativas da arquitetura românica são a utilização da abóbada, dos pilares maciços que as sustentam e das paredes espessas com aberturas estreitas usadas como janelas.

O estilo românico na arquitetura

A abóbada das igrejas românicas era de dois tipos: a abóbada de berço e a abóbada de arestas.

A *abóbada de berço* era mais simples e consistia num semicírculo — chamado *arco pleno* — ampliado lateralmente pelas paredes (fig. 10.1). Mas esse tipo de cobertura apresentava duas desvantagens: o excesso de peso do teto de alvenaria, que provocava sérios desabamentos, e a pequena luminosidade resultante das janelas estreitas; a abertura de grandes vãos era impraticável, pois estes enfraqueceriam as paredes, aumentando a possibilidade de desabarem.

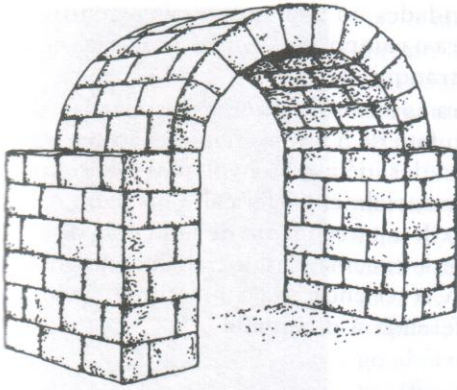


Fig. 10.1.
Abóbada de
berço.

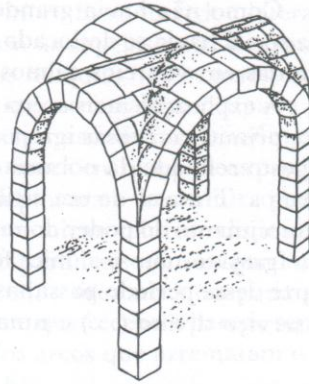


Fig. 10.2.
Abóbada de aresta.

Por esses motivos, os construtores desenvolveram a *abóbada de arestas*, que consistia na intersecção, em ângulo reto, de duas abóbadas de berço apoiadas sobre pilares (fig. 10.2). Com isso, conseguiram uma certa leveza e maior iluminação interna. Como a abóbada de arestas exige um plano quadrado para apoiar-se, a nave central ficou dividida em setores quadrados, correspondendo às respectivas abóbadas. Esse fato refletiu-se na forma compacta da planta de muitas igrejas românicas.

Embora diferentes, esses dois tipos de abóbada causam o mesmo efeito sobre o observador: uma sensação de solidez e repouso, dada pelas linhas semicirculares e pelos grossos pilares que anulam qualquer impressão de esforço e tensão (fig. 10.3).

A primeira coisa que chama a atenção nas igrejas românicas é o seu tamanho. Elas são sempre grandes e sólidas. Daí serem chamadas “fortalezas de Deus”.

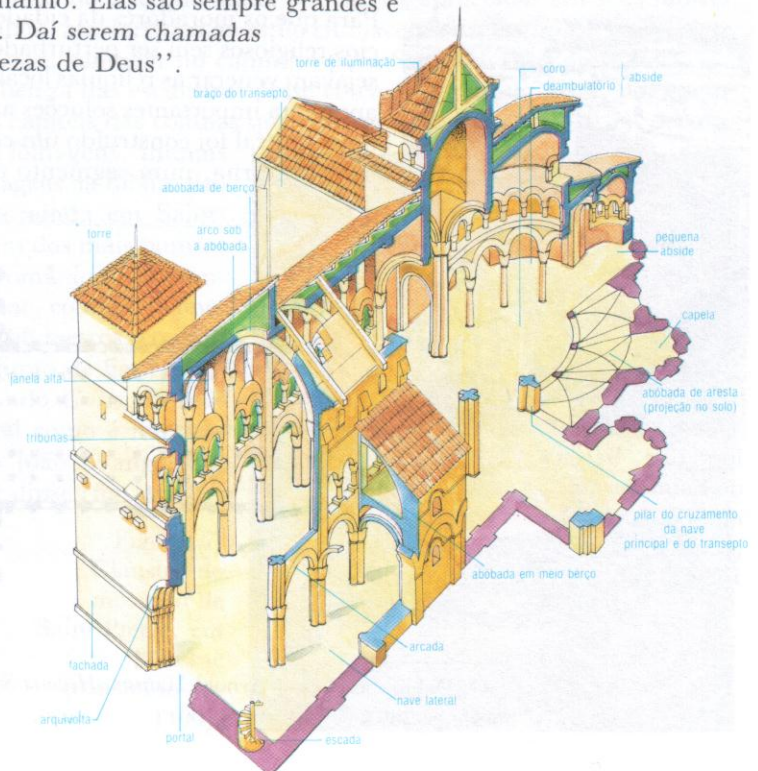


Fig. 10.3. Esboço
de uma catedral
românica.

Como não havia grandes cidades no Ocidente, pois o centro da vida social havia se deslocado para o campo, essas imensas igrejas eram erguidas em vilarejos calmos e tranquilos.

A explicação mais aceita para as formas volumosas, estilizadas, duras e primitivas dessas igrejas é o fato de a arte românica não ser fruto do gosto refinado da nobreza nem das idéias desenvolvidas nos centros urbanos. Trata-se de um estilo essencialmente clerical, pois, com o enfraquecimento do poder do rei e o desaparecimento de uma vida de corte, a Igreja tornou-se a única fonte de encomendas de trabalhos artísticos. A arte desse período passa, assim, a ser encarada como uma “extensão do serviço divino (...) e uma oferenda à divindade” ⁽¹⁾.

Na rota dos peregrinos, as igrejas românicas

Durante a Idade Média, assim como hoje, havia muitas peregrinações a lugares considerados santos. Muitas aldeias que ficavam na rota desses lugares construíram igrejas para acolher os peregrinos, que tinham de percorrer longas distâncias até chegar ao santuário desejado.

Dentre os lugares santos mais procurados estavam Jerusalém, onde Jesus Cristo morrerá; Roma, onde fica a sede da Igreja; e Santiago de Compostela, na Espanha, onde se acredita que o apóstolo Tiago esteja enterrado.

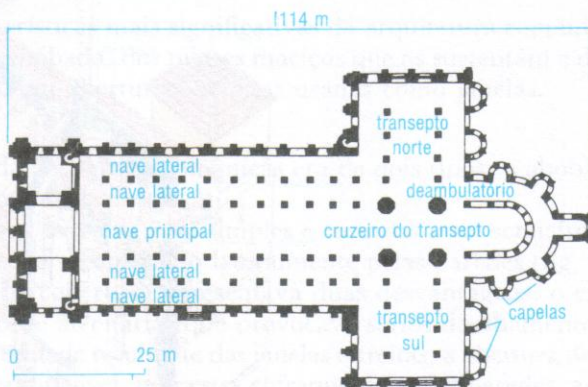
A *basílica de Saint-Sernin* (fig. 10.4), na cidade de Toulouse, era uma dessas igrejas de parada obrigatória para os peregrinos que se dirigiam a Santiago de Compostela.

A planta dessa basílica corresponde a uma cruz com uma torre elevada no cruzamento dos dois eixos (fig. 10.5). Para que os moradores da cidade pudessem assistir aos ofícios religiosos sem ser perturbados pelos peregrinos que desejavam venerar as relíquias locais, a construção dessa igreja apresenta importantes soluções arquitetônicas. Em torno da nave central foi construído um corredor contínuo que também contorna, num segmento curvo chamado *deambulatório*



Fig. 10.4. Basílica de Saint-Sernin, em Toulouse (cerca de 1080-1120).

Fig. 10.5. Planta da basílica de Saint-Sernin.



⁽¹⁾ G. Dehio, citado por Arnold Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*, volume 1, p. 260.

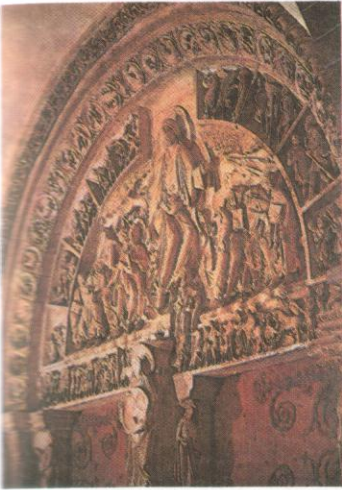


Fig. 10.6. Tímpano da igreja de La Madeleine, em Vézelay (1120-1130). No centro, a grande figura de Cristo, cercado por seus apóstolos, tem os braços abertos e de suas mãos saem raios que simbolizam a sabedoria divina. Na borda do tímpano, estão representadas pessoas das mais diversas partes do mundo em que o Evangelho foi ensinado. Externamente há uma moldura contendo medalhões onde foram esculpidos doze signos do zodíaco e figuras humanas realizando atividades sazonais.

rio, o altar-mor. Esse corredor lateral e o deambulatório davam acesso às capelas onde ficavam expostos os objetos sagrados e as relíquias que os peregrinos tanto apreciavam, enquanto a nave central era ocupada pelas pessoas que desejavam apenas assistir às cerimônias religiosas.

Numa época em que poucas pessoas sabiam ler, a Igreja recorria à pintura e à escultura para narrar histórias bíblicas ou comunicar valores religiosos aos fiéis. Um lugar muito usado para isso eram os portais, na entrada do templo. No portal, a área mais ocupada pelas esculturas era o *tímpano*, nome que recebe a parede semicircular que fica logo abaixo dos arcos que arrematam o vão superior da porta. (fig. 10.6).

A arte românica do estilo de Cluny

Em 910, foi fundada na cidade de Cluny uma abadia de beneditinos de onde partiu um movimento de reforma que se estendeu por toda a cristandade nos séculos XI e XII. No final do século XII, a congregação era constituída por mais de mil mosteiros, espalhados por toda a Europa.

No final do século XVIII, a abadia — que tinha sido a maior igreja da Europa e era sem dúvida uma obra-prima da arte românica — foi quase totalmente destruída, pouco sobrando de seus edifícios e tesouros artísticos. Mas os religiosos da ordem de Cluny desenvolveram muitas obras de arte que ainda podem ser apreciadas em seus mosteiros. O mais característico do estilo cluniacense é o *mosteiro de Saint-Pierre*, em Moissac, também no caminho para Santiago de Compostela.

A beleza das esculturas desse convento pode ser vista, por exemplo, nos capitéis das colunas que cercam o claustro (fig. 10.7), decorados com folhagens, animais e personagens da Bíblia. Encontra-se ainda em Saint-Pierre um dos mais bonitos portais românicos. O grande tímpano, com um diâmetro de 5,68 metros, contém um conjunto de figuras representando *Cristo em Majestade*, tal como é narrado por São João Evangelista, no Apocalipse (fig. 10.8).

Fig. 10.7. Claustro do mosteiro de Saint-Pierre, em Moissac (concluído em 1100).

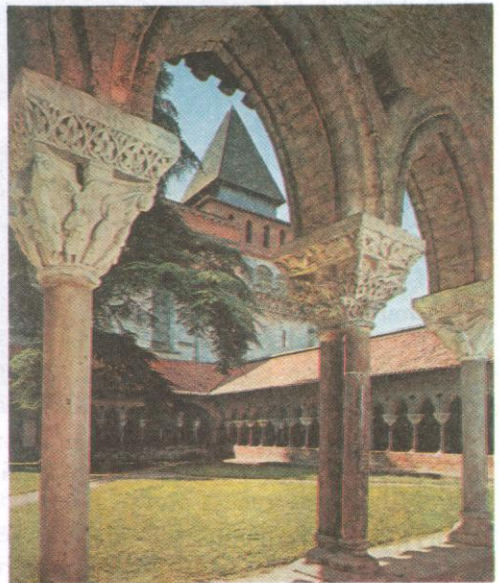




Fig. 10.8.
Tímpano da
igreja do mosteiro
de Saint-Pierre,
em Moissac
(cerca de 1125).
Cristo, coroado e
sentado num
trono, segura
com sua mão
esquerda o livro
da palavra de
Deus e com a
direita faz o gesto
de abençoar. Ao
redor do trono
estão os 24
anciãos descritos
por São João no
Apocalipse, cada
um com um
instrumento
musical. Próximo
de Cristo estão os
quatro
evangelistas,
representados por
um anjo, um
touro, uma águia
e um leão.

Fig. 10.9.
Catedral de Pisa
com seu
campanário
(1063-1272).

A arquitetura românica na Itália

Diferentemente do resto da Europa, a arte românica na Itália não apresenta formas pesadas, duras e primitivas. Por estarem mais próximos dos exemplos das arquiteturas grega e romana, os construtores italianos deram às igrejas um aspecto mais leve e delicado. Também sob a influência da arte greco-romana, procuram usar frontões e colunas. Um dos exemplos mais conhecidos dessa arte românica é o conjunto da *catedral de Pisa* (fig. 10.9).

Durante a Idade Média, os construtores italianos erguiam a igreja, o campanário e o batistério como edifícios separados. Na catedral de Pisa, o edifício mais conhecido do conjunto é o campanário, que começou a ser construído em 1174. Trata-se da famosa *Torre de Pisa*, que se inclinou porque, com o passar do tempo, o terreno cedeu. O elemento mais interessante dessa construção é a superposição de delgadas colunas de mármore, que formam sucessivas arcadas ao redor de todos os andares do edifício.

O prédio da catedral, iniciado em 1063, tem uma planta em forma de cruz, com uma cúpula sobre o encontro dos braços. A fachada da frente sugere a forma de um frontão, que é uma característica dos templos gregos.



A pintura românica

A pintura românica desenvolveu-se sobretudo nas grandes decorações murais, através da técnica do afresco (veja texto explicativo na página 61). Os pintores românicos não são, a rigor, criadores de telas de pequenas proporções, mas verdadeiros muralistas. Essa caracte-

rística está ligada às formas da arquitetura, pois as grandes abóbadas e as espessas paredes laterais com poucas aberturas criavam grandes superfícies, que favoreciam a pintura mural.

Pintura "a fresco": uma técnica antiga e difícil de ser executada

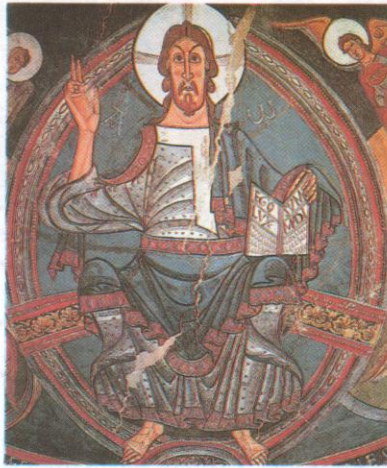
O termo "afresco", hoje, é sinônimo de pintura mural. Originalmente, porém, era uma técnica de pintar sobre a parede úmida. Vem daí o seu nome.

Nesse tipo de pintura, a preparação da parede é muito importante. Sobre a superfície da parede é aplicada uma camada de reboco à base de cal, que, por sua vez, é coberta com uma camada de gesso fina e bem lisa. É sobre essa última camada que o pintor executa sua obra. Ele deve trabalhar com a argamassa ainda úmida, pois com a evaporação da água, a cor adere ao gesso, o gás carbônico do ar combina-se com a cal e a transforma em carbonato de cálcio, completando assim a adesão do pigmento à parede.

O afresco se distingue das demais técnicas porque, uma vez seca a argamassa, a pintura se incorpora ao reboco, tornando-se parte integrante dele. Nas outras técnicas, as figuras pintadas permanecem como uma película aplicada sobre um fundo. Além disso, como a parede deve estar úmida para receber a tinta, a camada de gesso é colocada aos poucos. Assim, se alguma área já pronta não receber pintura, ela precisa ser retirada e aplicada posteriormente. Por esse motivo, observando um afresco de perto, podemos notar os vários pedaços em que foi sucessivamente executado.

Esses murais tinham como modelo as ilustrações dos livros religiosos, pois nessa época era intensa nos conventos a produção de manuscritos decorados à mão, com cenas da História Sagrada.

Para as igrejas e os mosteiros, geralmente eram escolhidos temas como a criação do mundo e do homem, o pecado original, a arca de Noé, Cristo em majestade e os símbolos dos evangelistas. Os motivos usados pelos pintores eram de natureza religiosa. A pintura românica praticamente não registra assuntos profanos.



nica praticamente não registra assuntos profanos.

As características essenciais da pintura românica foram a deformação e o colorismo. A *deformação*, na verdade, traduz os sentimentos religiosos e a interpretação mística que os artistas faziam da realidade. A figura de Cristo, por exemplo,

é sempre maior do que as outras que a cercam. Sua mão e seu braço, no gesto de abençoar, têm as proporções intencionalmente exageradas, para que esse gesto seja valorizado por quem contempla a pintura. Os olhos eram muito grandes e bem abertos, para significar intensa vida espiritual. O *colorismo* realizou-se no emprego de cores chapadas, sem preocupação com meios-tons ou jogos de luz e sombra, pois não havia a menor intenção de imitar a natureza.

Um exemplo muito característico desse tipo de pintura é o afresco pintado na abside da igreja de San Clemente de Tahull, na Catalunha, Espanha. Denominado *Cristo em Majestade*, esse mural tem no centro a figura de Jesus Cristo, cercado de anjos e dos símbolos dos evangelistas (fig. 10.10).

▲
Fig. 10.10 *Cristo em Majestade*. Afresco da abside da igreja de San Clemente de Tahull, Catalunha (cerca de 1123). Esse afresco encontra-se atualmente no Museu de Arte de Catalunha, Barcelona, para onde foi transportado integralmente.



A arte gótica

No século XII tem início uma economia fundamentada no comércio. Isso faz com que o centro da vida social se desloque do campo para as cidades e apareça a burguesia urbana.

Novamente é a cidade o lugar onde as pessoas se encontram, trocam informações e ampliam seus contatos. Como vimos, na primitiva Idade Média o centro da vida social estava no campo e eram os mosteiros os locais de desenvolvimento intelectual e artístico. Agora, outra vez, é a cidade que será renovadora dos conhecimentos, da arte e da própria organização social.

A arquitetura gótica no século XII

No começo do século XII, a arquitetura predominante ainda é a românica, mas já começam a aparecer as primeiras mudanças que conduzirão a uma revolução profunda na arte de projetar e construir grandes edifícios.

No século XVI, essa nova arquitetura foi chamada desdenhosamente de *gótica* pelos estudiosos, que a consideravam de aparência tão bárbara que poderia ter sido criada pelos godos, povo que invadiu o Império Romano e destruiu muitas obras da antiga civilização romana. Mais tarde, o nome gótico perdeu seu caráter depreciativo e ficou definitivamente ligado à arquitetura dos arcos ogivais (fig. 11.1).

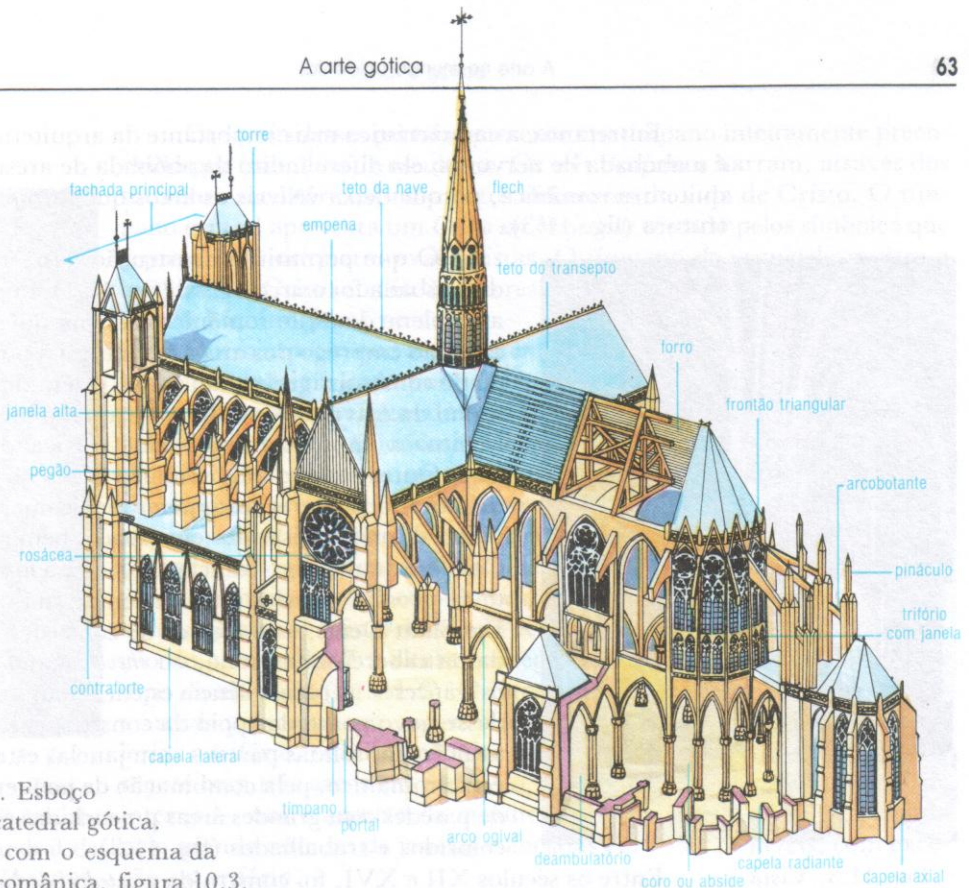
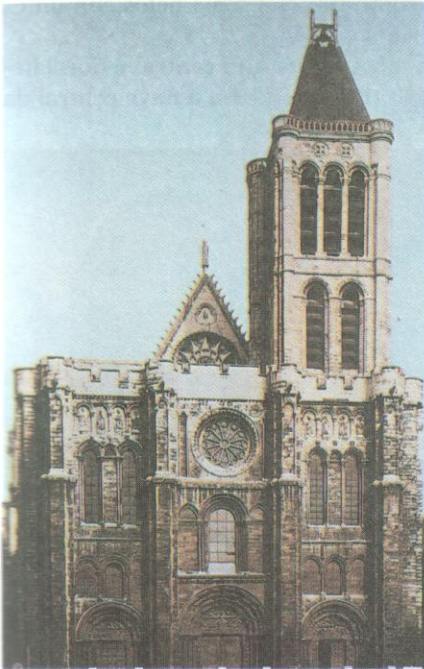


Fig. 11.1. Esboço de uma catedral gótica. Compare com o esquema da catedral românica, figura 10.3.



A nova maneira de construir apareceu pela primeira vez na França, na edificação da *abadia Saint-Denis*, por volta de 1140.

A primeira diferença que notamos entre uma igreja gótica e uma românica é a fachada. Enquanto, de modo geral, a igreja românica apresenta um único portal, a igreja gótica — como Saint-Denis, por exemplo — tem três portais que dão acesso às três naves do interior da igreja: a nave central e as duas naves laterais (fig. 11.2).

Na fachada da abadia de Saint-Denis, os portais laterais eram continuados por altas torres. O portal central tem, acima dos frisos que emolduram o tímpano, uma grande janela, acima da qual há uma outra, redonda, chamada rosácea. A rosácea é um elemento arquitetônico muito característico do estilo gótico e está presente em quase todas as igrejas construídas entre os séculos XII e XIV.

Fig. 11.2. Abadia da Saint-Denis, Paris (cerca de 1140).

Entretanto, a característica mais importante da arquitetura gótica é a abóbada de nervuras; ela difere muito da abóbada de arestas da arquitetura românica, porque deixa visíveis os arcos que formam sua estrutura (fig. 11.3).



Fig. 11.3. Vista parcial do interior da cabeceira da igreja de Saint-Denis. Observe as abóbadas de nervura, o uso de pilares de sustentação, a ausência de grossas paredes e a introdução de grandes janelas de vidro.

O que permitiu a construção desse novo tipo de abóbada foi o arco ogival (fig. 11.1), diferente do arco pleno do estilo românico. A consequência imediata do emprego dos arcos ogivais foi a possibilidade de construir igrejas mais altas. Além disso, o desenho da ogiva, que se alonga e aponta para o alto, acentua a impressão de altura e verticalidade.

Outro recurso arquitetônico usado no estilo gótico foram os pilares, chamados tecnicamente de suportes de apoio, dispostos em espaços bem regulares. Com esses suportes o edifício não precisa forçosamente de grossas paredes para sustentar sua estrutura. Em Saint-Denis, essa técnica de construção foi usada na cabeceira da igreja, ou *chevet*, como chamam os franceses. A consequência estética mais importante desse novo ponto de apoio da construção foi a substituição das sólidas paredes com janelas estreitas, do estilo românico, pela combinação de pequenas áreas de paredes com grandes áreas preenchidas por vidros coloridos e trabalhados (fig. 11.3).

Entre os séculos XII e XVI, foi construída a *catedral de Notre-Dame de Chartres*. Na arquitetura dessa igreja, há muitos aspectos interessantes, mas o seu portal principal, conhecido como Portal Régio, é considerado pelos historiadores da arte como um dos mais belos conjuntos escultóricos do mundo (fig. 11.4).

O Portal Régio é formado por três portais: um central e dois laterais. Diversamente de Saint-Denis, os três dão acesso à nave central da igreja.

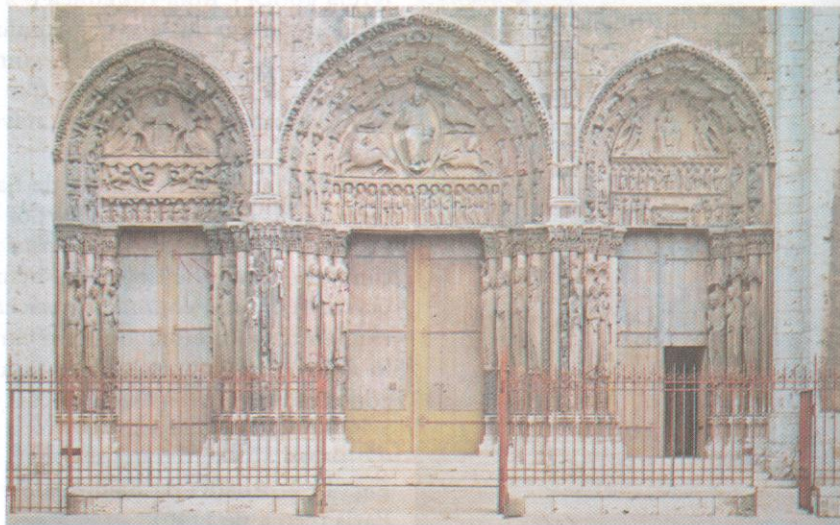


Fig. 11.4. Portal Régio da catedral de Chartres. Esse portal foi construído entre 1145 e 1155.



Fig. 11.5. *Rei e Rainha da Judéia*. Portal Régio da catedral de Chartres.

Cada um desses portais apresenta um tímpano inteiramente preenchido por trabalhos de escultura. Os três tímpanos narram, através dos trabalhos escultóricos, momentos diferentes da vida de Cristo. O tímpano central apresenta um *Cristo em Majestade* cercado pelos símbolos que representam os quatro evangelistas. O tímpano da esquerda mostra a ascensão de Cristo ao céu após a ressurreição. No da direita está Maria com o Menino Jesus no colo.

Outro aspecto que atrai a atenção do visitante são as delicadas colunas que ladeiam cada porta. Nessas colunas há figuras humanas representando reis e rainhas do Antigo Testamento, requintadamente trabalhadas nos traços fisionômicos e nos drapeados das roupas (fig. 11.5).

Se Chartres nos encanta pela intensa beleza do conjunto escultórico do portal principal ou pela harmonia das linhas e vitrais do seu interior, a *catedral de Notre-Dame de Laon* nos mostra a realização do desejo de construir igrejas mais altas e de aparência mais leve.

A construção de Notre-Dame de Laon foi iniciada por volta de 1155 e prosseguiu até o final do século XII. Aqui, o que mais chama a atenção do observador é a altura conseguida: são 22 metros do chão até o topo da abóbada (fig. 11.6). O interior está dividido em quatro níveis: a arcada principal, que separa a nave principal das naves laterais; a galeria; o trifório, estreito corredor com arcadas junto às paredes e geralmente com três arcos em cada vão; e o clerestório. A grande claridade interna — outro aspecto da arquitetura dessa igreja — foi conseguida pelo grande número de janelas colocadas em todos os níveis, com exceção do trifório.

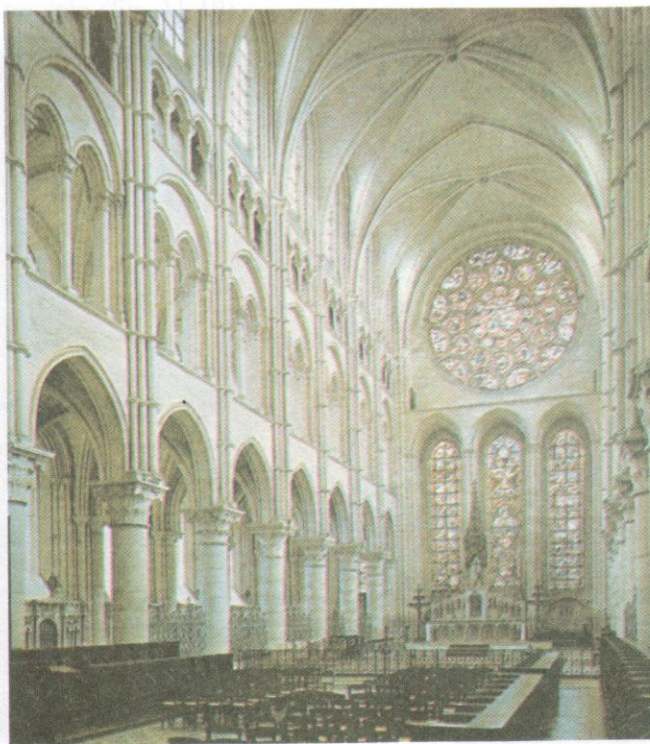


Fig. 11.6. Vista da nave central da catedral de Notre-Dame de Laon (segunda metade do século XII).

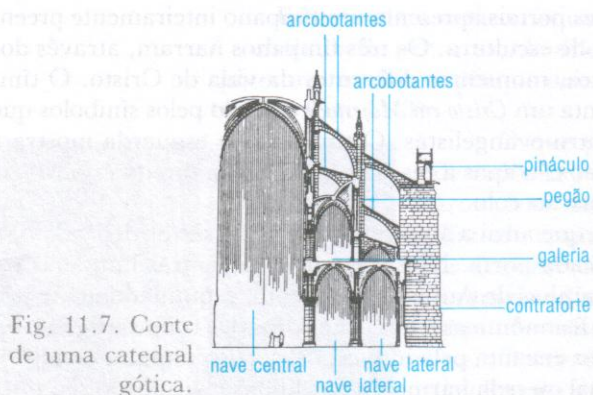


Fig. 11.7. Corte de uma catedral gótica.

Mas foi a *catedral de Notre-Dame de Paris* que introduziu um novo recurso técnico: o arcobotante (fig. 11.7). Esse arco transmite a pressão de uma abóbada da parte superior de uma parede para os contrafortes externos. Isso fez com que as paredes laterais não tivessem mais a função de sustentar as abóbadas. Assim, o edifício gótico pôde abusar do emprego das grandes aberturas preenchidas com belíssimos vitrais (veja texto explicativo na página 68).

Fig. 11.8. Catedral de Notre-Dame de Paris (iniciada em 1160).

A construção dessa catedral começou por volta de 1160. Trata-se de uma das maiores igrejas góticas do mundo, pois seu comprimento é de 150,20 metros e suas principais abóbadas estão a 32,50 metros do chão (fig. 11.8).



A arquitetura gótica no século XIII

Nessa época o estilo gótico já está plenamente amadurecido e ricamente ornamentado por vitrais e esculturas.

Para conhecer melhor o gótico do século XIII é interessante retomar a catedral de Chartres. Em junho de 1194, um forte incêndio destruiu grande parte da cidade, inclusive quase toda a catedral. Da imensa igreja só restou a fachada oeste onde fica o Portal Régio.

Uma nova catedral foi construída. Também cruciforme, com capelas irradiantes, mas desta vez com deambulatório duplo, como em Notre-Dame de Paris, e um *chevet* mais complexo.

Internamente a parede foi dividida em três andares: arcada principal, trifóreo e clerestório. Essa divisão permitiu uma altura bastante grande para a igreja, pois a cúpula ficou a 36,50 metros do chão. Além disso, os pilares e as pilastras conduzem o olhar do observador para o alto, reforçando a percepção da altura da catedral (fig. 11.9).

O interior da igreja é bastante iluminado. A claridade vem pelas janelas do clerestório, pelas janelas das paredes externas das naves laterais e pelos grandes vitrais do *chevet*.

Os vitrais da catedral são o aspecto da arquitetura que mais atrai a atenção do visitante. Seus azuis intensos e vermelhos brilhantes projetam uma luz violeta sobre as pedras da construção, quebrando sua aparência de dureza. Dois belos exemplos dos vitrais de Chartres são o *Notre-Dame de la belle verrière* (Nossa Senhora do belo vitral) e a *Árvore de Jessé*. O primeiro fica no coro da catedral; o painel do centro resistiu ao incêndio de 1194, mas os laterais são do século XIII. O tema retoma a idéia do tímpano da fachada oeste e mostra Maria com o Menino Jesus no colo (fig. 11.10).

Fig. 11.9. Nave central da catedral de Chartres.

Fig. 11.10. Detalhe do vitral *Notre-Dame de la belle verrière*, que se encontra no coro da catedral de Chartres (meados do século XII).



Vitrais: a luz multicolorida das catedrais góticas

Os vitrais estão para as catedrais góticas assim como os mosaicos estão para as basílicas bizantinas. Só que, enquanto os mosaicos criam um ambiente austero e solene, os vitrais, deixando passar a luz do Sol pelos pequenos pedaços de vidro de cores diversas, criam um ambiente sereno e multicolorido.

Um vitral era feito em várias etapas. A primeira era colorir o vidro. Isto era feito adicionando-se diversos produtos químicos ao vidro derretido e ainda na fornalha. Assim, ele ficava colorido e translúcido. Depois, tratava-se de fazer as placas de vidro. Para isso, o método mais utilizado era o que produzia um tipo de vidro chamado *antique*. O artesão acumulava uma pequena quantidade de vidro fundido na extremidade de um tubo e imediatamente começava a soprar, até formar uma bolha de vidro de forma cilíndrica. A seguir, cortava suas duas extremidades, como se tirasse uma tampa de cada lado, obtendo assim um cilindro oco. Depois cortava esse cilindro ainda quente em sentido longitudinal e o achatava, até conseguir uma placa. Cada placa, depois de resfriada, era recortada com uma ponta de diamante, segundo o desenho previamente determinado para o vitral (fig. 11.12).

A etapa seguinte era pintar com tinta opaca preta os detalhes de uma figura, por exemplo, os traços fisionômicos. Depois, todas essas pequenas placas eram encaixadas umas às outras por uma moldura metálica, chamada "perfil de chumbo" (fig. 11.13), e juntas formavam grandes composições — os vitrais — que eram colocados nas aberturas das paredes das catedrais.



Fig. 11.11. *Árvore de Jessé* (meados do século XII). Vitral da fachada oeste da catedral de Chartres.

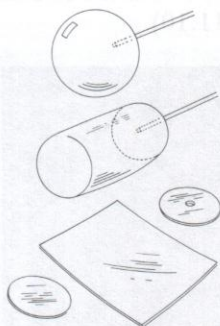


Fig. 11.12. Etapas da fabricação do vidro *antique*.

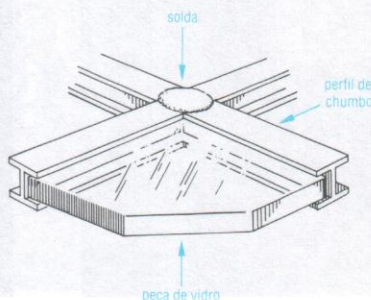


Fig. 11.13. Montagem dos pedaços de vidro no perfil de chumbo.

O outro vitral expõe o tema da árvore de Jessé, tirado do Antigo Testamento, que comenta a genealogia de Jesus. Na parte mais inferior do vitral está Jessé em sua cama. De seu peito sai uma árvore que sobe até o ponto mais alto do vitral onde está Cristo. Nos pontos intermediários estão os ancestrais de Cristo e, nos painéis curvos, de ambos os lados da árvore, estão os profetas que anunciaram a vinda do Salvador. Esse belo vitral, cujo tema foi muito bem trabalhado para o formato da janela, faz parte de um conjunto de três janelas ogivais da fachada oeste e data de meados do século XII (fig. 11.11).

As fachadas norte e sul da catedral de Chartres, esculpidas no século XIII, estão localizadas nas extremidades do transepto — galeria que cruza a nave principal e que, nas igrejas em forma de cruz, constitui o braço menor. Elas têm três portais cada uma e apresentam características próprias da época: as estátuas dos umbrais são menos presas às paredes do que as do Portal Régio, e os arcos dos tímpanos são mais ogivais do que semicirculares.

A Sainte-Chapelle

O gótico francês da segunda metade do século XIII recebeu o nome de *rayonnant* (radiante), por causa do rendilhado das grandes rosáceas e das delgadas e delicadas colunas combinadas com amplas áreas de vitrais.

O mais belo exemplo do estilo radiante é a *Sainte-Chapelle*, construída entre 1243 e 1246 no palácio real da corte de Luís IX, em Paris. O trabalho dos vitrais e a harmonia das colunas revestidas de dourado dão à arquitetura uma grande semelhança com os trabalhos filigranados em metal e esmalte dos relicários medievais (fig. 11.14).

O gótico alemão

No século XIII, a Alemanha também desenvolveu um estilo gótico com características muito próprias. Um exemplo típico dessa criação arquitetônica é a *Elisabethkirche*, em Marburgo, cuja construção foi iniciada em 1235 (fig. 11.15).

A planta apresenta uma igreja cruciforme, mas os braços do transepto têm o mesmo comprimento do braço do coro. Tanto as extremidades do coro quanto as do transepto são arredondadas, formando abside como no estilo românico.

Internamente, as naves laterais têm a mesma altura da nave central. A parede da nave central tem uma única e alta arcada, mas as naves laterais têm dois níveis com grandes janelas ogivais.

Nesta igreja, como as naves laterais e a nave central têm a mesma altura, são desnecessários os arcobotantes. A ausência desses arcos marca a diferença entre a igreja de Marburgo e o gótico francês do século XIII. E, apesar de externamente a construção ser um edifício compacto, existe nele um aspecto de leveza, graças às linhas verticais dos contrafortes e ao rendilhado das grandes janelas ogivais.

Fig. 11.14. Vista interna da cabeceira da Sainte-Chapelle, Paris (1243-1246).



Fig. 11.15. Elisabethkirche, Marburgo (1235-1283).

As últimas manifestações da arquitetura gótica

As últimas expressões da arquitetura gótica datam dos séculos XIV e XV. Nos edifícios dessa época, o elemento que desperta maior interesse são as abóbadas trabalhadas com um trançado de nervuras. Um exemplo desse tipo de abóbada encontra-se na capela do King's College, da Universidade de Cambridge.

A *capela do King's College* foi construída entre 1446 e 1515, e nela sobressaem os delgados pilares e os delicados vitrais. Porém, o elemento da arquitetura que mais encanta o observador é a abóbada decorada com nervuras que lembram leques abertos (fig. 11.16).

No século XV, o estilo gótico deixou de ser exclusivo dos edifícios religiosos, transferindo-se também para residências particulares, como o palácio conhecido como *Ca' d'Oro*, construído por Matteo Reverti, entre 1422 e 1440, em Veneza (fig. 11.17).

O nome *Ca' d'Oro*, que significa "Casa de Ouro", está relacionado com o rico revestimento dourado que ornamentava a fachada de pedra branca no tempo de sua construção. A *Ca' d'Oro* — que foi erguida sobre o Grande Canal, cujas águas refletem as linhas da fachada — é considerado o mais belo edifício gótico de Veneza.

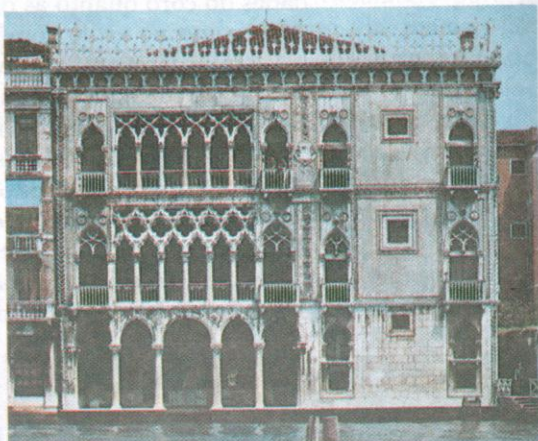
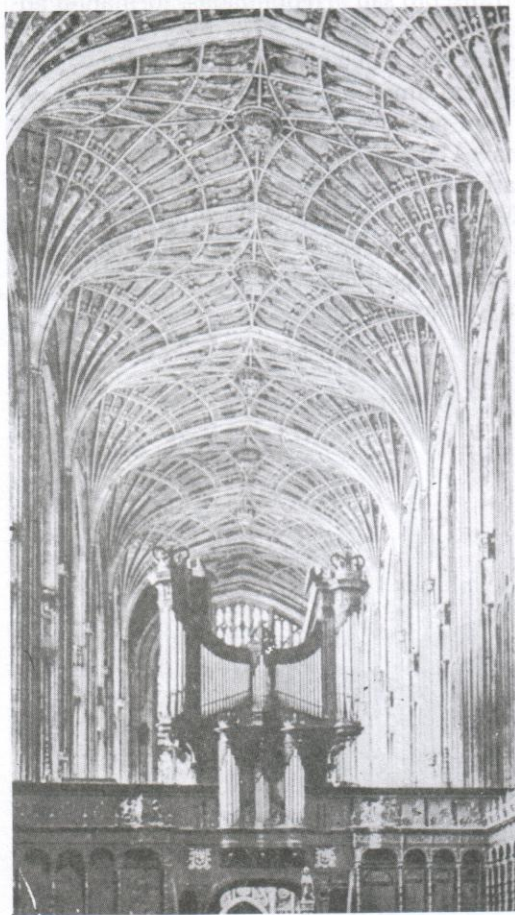


Fig. 11.17. *Ca' d'Oro*, Veneza (1422-1440).

Fig. 11.16. Coro da capela do King's College, Cambridge (1446-1515).

A escultura

De um modo geral, a escultura do período gótico estava associada à arquitetura. Nos tímpanos dos portais, nos umbrais ou no interior das grandes igrejas, os trabalhos de escultura enriqueceram artisticamente as construções e documentaram, na pedra, os aspectos da vida humana que as pessoas mais valorizavam na época.

É interessante retomar alguns exemplos de esculturas que ornamentam a arquitetura. Assim, vamos examinar duas figuras que estão em duas igrejas alemãs: o *Cavaleiro*, que data de 1235 aproximadamente e está na catedral de Bamberg, e a *Nobre Uta*, cuja realização é posterior a 1249 e está na catedral de Naumburg.

Plasticamente, a estátua do *Cavaleiro* medieval revela vigor e equilíbrio na composição do volume dos corpos do cavalo e do cavaleiro (fig. 11.18). Mas essa estátua também revela a cultura da cavalaria medieval, uma organização que estabeleceu uma nova estrutura social nas cortes européias e assumiu a liderança da vida intelectual, até então dominada pelos monges e confinada nos mosteiros.

Já a escultura da *Nobre Uta* impressiona o observador por sua naturalidade (fig. 11.19). Com a mão direita, que está apenas sugerida sob a veste, ela parece aconchegar ao rosto a gola de sua capa. É uma obra plenamente identificada com as tendências naturalistas da época, mas que surpreende por retratar com perfeição a pose momentânea de uma pessoa real.

Fig. 11.18. O Cavaleiro, catedral de Bamberg (cerca de 1235).

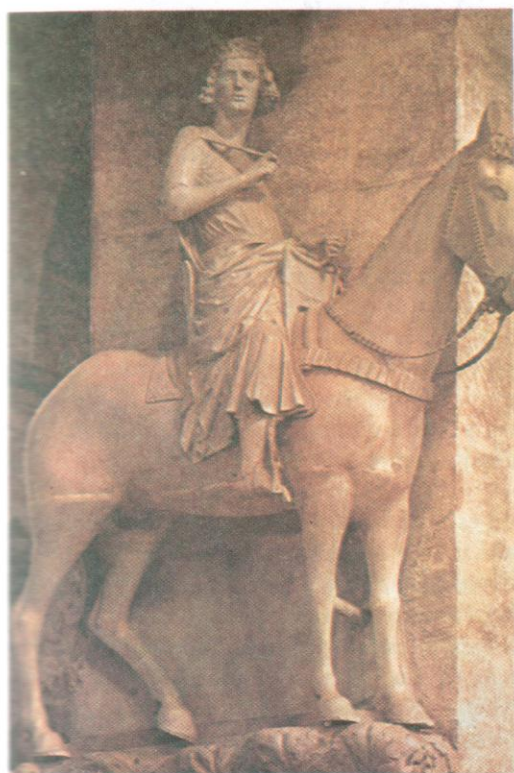


Fig. 11.19. *Nobre Uta*, catedral de Naumburg (esculpida depois de 1249).



Fig. 11.20.
Crucificação
(1303-1310), de
Giovanni Pisano.
Baixo-relevo do
púlpito da igreja
de Santo André,
Pistóia.

No século XIII, encontramos algumas obras de escultura com autor identificado. É o caso, por exemplo, dos trabalhos escultóricos de *Giovanni Pisano*, um artista italiano nascido em cerca de 1245 e que morreu por volta de 1315.

Dentre as muitas obras que Giovanni Pisano esculpiu, os baixos-relevos do púlpito da igreja de Santo André, em Pistóia, e uma imagem representando Maria, Mãe de Jesus Cristo, despertam bastante interesse.

Nos baixos-relevos do púlpito, a cena da crucificação, esculpida entre outras cenas religiosas, consegue comunicar ao observador, com intensidade dramática, os sentimentos de dor e sofrimento (fig. 11.20).

A *Virgem e o Menino* (fig. 11.21) é um belo exemplo de escultura independente de qualquer projeto arquitetônico e de qualquer outro objeto de arte. A concepção da figura isolada, sem o suporte de colunas, tímpanos ou paredes, e a própria postura da imagem parecem indicar que Pisano observou e estudou atentamente a escultura grega e romana do período antigo.

Diferentemente de uma estátua românica típica, que representava Maria rigidamente sentada com o Menino Jesus em seus joelhos, a figura criada por Pisano está em pé e segura o menino com o braço esquerdo. Nesse detalhe reside um aspecto de sugestiva naturalidade: Maria parece segurar o filho pequeno com esse braço de modo a ter a mão direita livre para executar outras tarefas, como toda mãe que precisa cuidar dos afazeres da casa. Mas a expressão fisionômica da imagem é austera e o rosto revela traços tipicamente romanos: nariz longo e retilíneo, fronte alta e queixo reto.



Fig. 11.21. A
Virgem e o Menino
(1305-1306), de Giovanni
Pisano. Altura: 129 cm.
Capela Arena, Pádua.

Os manuscritos ilustrados

Durante o século XII e até o século XV, a arte ganhou forma de expressão também nos objetos preciosos — feitos em marfim, ouro, prata e decorados com esmalte — e nos ricos manuscritos ilustrados.

Esses manuscritos eram feitos em várias etapas e dependiam do trabalho de várias pessoas. Primeiro, era necessário curtir de modo especial a pele de cordeiros ou vitelas. Essa pele curtida chamava-se *velino* e era usada no lugar do papel dos livros atuais. Nas oficinas dos mosteiros ou nos ateliês de artistas leigos, os trabalhadores cortavam as folhas de velino no tamanho em que seria o livro. A seguir, os copistas dedicavam-se à transcrição de textos sobre as páginas já cortadas. Ao realizar essa tarefa, deixavam espaços para que os artistas fizessem as ilustrações, os cabeçalhos, os títulos ou as letras maiúsculas com que se iniciava um texto. Esse trabalho decorativo ficou conhecido com o nome de *iluminura*.

Um exemplo de manuscrito medieval ilustrado é o *Saltério de Ingeborg*, que data de, aproximadamente, 1195. O nome desse manuscrito está relacionado com seu conteúdo — uma coletânea de salmos — e com o nome da princesa Ingeborg, da Dinamarca, para quem foi feito.

As figuras que ilustram o saltério compõem cenas que procuram representar a ação, como *O Massacre dos Inocentes* ou a *Fuga para o Egito* (fig. 11.22). Nessas cenas, o trabalho do artista ilustrador revela sua qualidade em vários aspectos: o drapeado das vestimentas, o desenho da anatomia do corpo humano e, sobretudo, a combinação da cor dourada com cores fortes como o vermelho e o azul-escuro.

Nessa época foi comum também a produção de uma Bíblia chamada “moralizada”, pois era diferente das anteriores: apresentava apenas algumas passagens dos textos sagrados — e não o texto integral, como as demais —, acompanhadas de muitas ilustrações feitas por artistas miniaturistas.

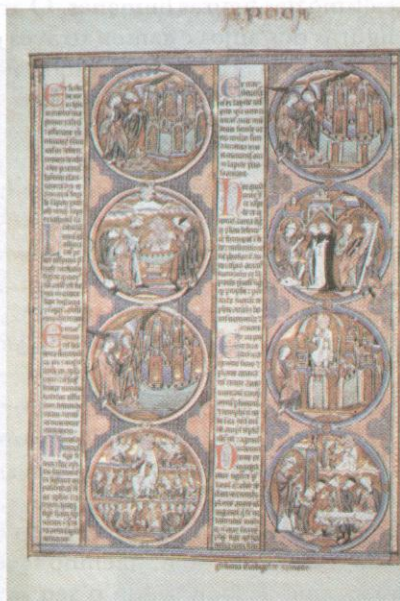


Fig. 11.23.
Jerusalém Celestial.
Ilustração da
Bíblia de Toledo
(cerca de
1226-1234). The
Pierpont Morgan
Library, Nova
York.

Uma dessas bíblias, famosa por sua beleza, é a chamada *Bíblia de Toledo*, que pertenceu originariamente a Branca de Castela, rainha da França (fig. 11.23). Nela encontramos, por exemplo, uma página que descreve Jerusalém Celestial tal como São João a concebeu no Apocalipse. O espaço dessa página está dividido em quatro colunas, duas de texto e duas de ilustrações. Cada coluna de texto contém quatro parágrafos, sendo que a cada um deles corresponde uma ilustração, limitada por um círculo que lhe serve de moldura. Na verdade, trata-se mais de um livro de ilustrações acompanhadas de pequenos textos, do que de um livro de textos sagrados enriquecidos com algumas imagens visuais.

Da observação dos manuscritos ilustrados podemos tirar duas conclusões: a primeira é a compreensão do caráter individualista que a arte da ilustração ganhava, pois destinava-se aos poucos possuidores das obras copiadas; a segunda é que os artistas ilustradores do período gótico tornaram-se tão habilidosos na representação do espaço tridimensional e na composição analítica de uma cena, que seus trabalhos acabaram influenciando as criações de alguns pintores.

A pintura gótica

A pintura gótica desenvolveu-se nos séculos XIII, XIV e início do século XV, quando começou a ganhar novas características que prenunciavam o Renascimento. Sua principal particularidade foi a procura do realismo na representação dos seres que compunham as obras pintadas.

No século XIII, o pintor mais importante é Giovanni Gualteri, conhecido como *Cimabue*. O seu trabalho ainda é influenciado pelos mosaicos e ícones bizantinos, mas já existe uma nítida preocupação com o realismo das figuras humanas. O artista procura dar algum movimento às figuras dos anjos e santos através da postura dos corpos e do drapeado das roupas. Entretanto, ainda não consegue realizar plenamente a ilusão da profundidade do espaço.

Suas obras mais importantes foram feitas para a igreja de São Francisco, em Assis, Itália. Mas existem pinturas de Cimabue em diferentes museus e igrejas daquele país. Um bonito exemplo da pintura deste artista florentino, considerado um dos iniciadores da pintura italiana, é uma têmpera sobre madeira, conhecida como *Madona Entronizada* (fig. 11.24). Esse trabalho foi encomendado para a igreja de São Francisco, em Pisa, e lá permaneceu até 1882, quando foi levado para a França como parte do saque de Napoleão. Hoje está no Museu do Louvre.

Cimabue teve o mérito histórico de ser o descobridor do jovem pastor Giotto, de quem foi mestre durante dez anos, em Florença.

Pouca coisa é conhecida a respeito da vida de Ambrogio di Bondone, conhecido como *Giotto*. Consta que nasceu em 1266, numa pequena aldeia perto de Florença, e que faleceu na própria Florença, em 1337. Viveu sua infância entre os campos e as ovelhas de seu pai. Segundo a tradição, ainda menino teve seus desenhos apreciados por Cimabue, que acabou sendo o seu iniciador na arte da pintura.

A maior parte das obras que Giotto produziu foram afrescos que decoraram igrejas. Dentre essas pinturas estão, por exemplo, *A Prédica diante de Honório III*, para a igreja de São Francisco, em Assis, e *O Juízo Final*, para a capela dos Scrovegni, em Pádua.

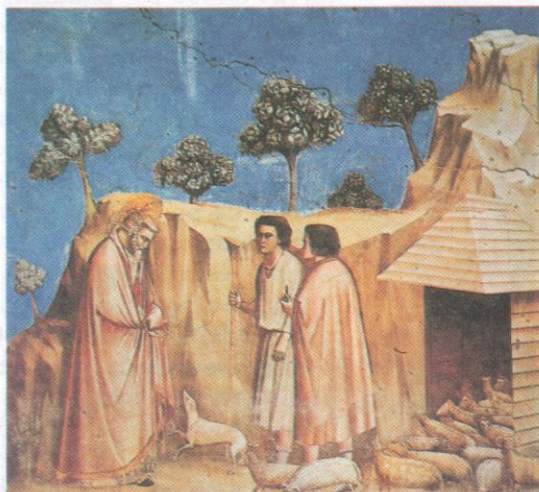
A característica principal da pintura de Giotto foi a identificação da figura dos santos com os seres humanos de aparência bem comum. E esses santos com ar de homem comum eram o ser mais importante das cenas que pintava, ocupando sempre posição de destaque na pintura. Assim, em obras como o *Retiro de São Joaquim entre os Pastores* (fig. 11.25), ou *Lamento ante Cristo Morto*, por exemplo, as figuras humanas são maiores do que as árvores e quase se igualam, em altura, às montanhas que compõem a paisagem.

Para compreender melhor essa concepção de Giotto para os santos, é preciso relembrar as peculiaridades culturais do século XIII. O crescimento do comércio fez com que as cidades se desenvolvessem e gerassem uma sociedade mais dinâmica, ou seja, com relações sociais mais complexas e não rigidamente estabelecidas, como eram outrora as relações entre camponeses pobres e um senhor feudal poderoso. Começava a surgir, então, uma nova classe — a burguesia — que acaba assumindo o poder econômico e político das cidades. Esta classe era composta por pessoas do povo que acumularam fortunas na atividade do comércio. Nesse contexto, o homem sente-se forte, capaz de conquistar muitos bens, e já não se identifica mais com as figuras dos santos tão espiritualizadas e de posturas tão estáticas e rígidas como as da arte bizantina e românica. Assim, a pintura de Giotto vem ao encontro de uma visão humanista do mundo, que vai cada vez mais se firmando até ganhar plenitude no Renascimento.

Fig. 11.24.
*Madona
Entronizada*
(1295-1300), de
Cimabue.
Dimensões:
427 cm × 276 cm.
Museu do
Louvre, Paris.



Fig. 11.25. *Retiro de São Joaquim
entre os Pastores* (1304-1306), de Giotto.
Dimensões: 200 cm × 185 cm.
Afresco da Capela dos Scrovegni, Pádua.



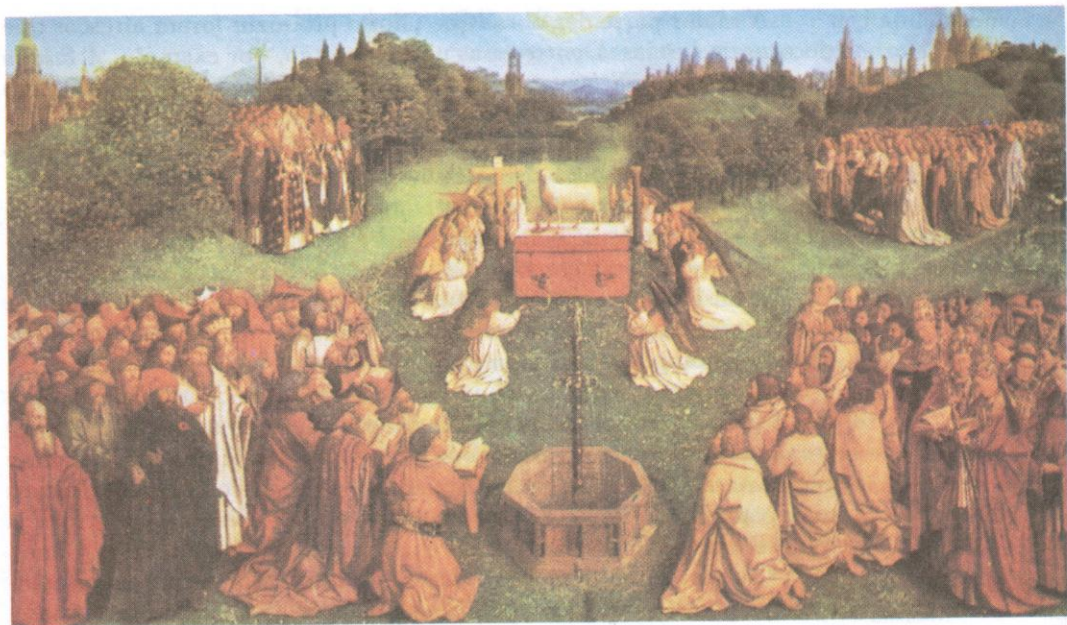


Fig. 11.26.
Quadro central
do políptico.

*Retábulo do
Cordeiro: Adoração
do Cordeiro Místico*
(1426-1432), de
Jan Van Eyck.

Dimensões:
135 cm x 236 cm.
Catedral de São
Bavão, Gand.

Mas além dos grandes murais de Giotto, que recobriam as paredes das igrejas, a pintura gótica foi feita também nos quadros de menores proporções e nos retábulos.

Um retábulo consiste em dois, três, quatro ou mais painéis que podem ser fechados uns sobre os outros e abertos durante as celebrações religiosas. Conforme o número de painéis, o retábulo recebe um nome especial. Se possui dois painéis, ele se chama díptico; com três, ele é um tríptico; e com quatro ou mais, é um políptico.

Existe um políptico famoso que se preservou completo até 1934, quando dois painéis foram roubados e substituídos por cópias modernas. É o chamado retábulo do *Cordeiro Místico*, que foi realizado entre 1426 e 1432 por pintores flamengos — os irmãos Van Eyck — para a igreja de São Bavão, em Gand, na Bélgica (fig. 11.26). No retábulo do *Cordeiro Místico* é possível observar a influência da arte da ilustração dos manuscritos, pois são evidentes o espírito de minúcia e a preocupação com os detalhes das roupas das figuras, dos adornos das cabeças ou dos elementos da natureza. Mas, por outro lado, é possível observar também a superação do espírito da miniatura, pois os artistas abrem o universo da pintura para o mundo exterior, e revelam os efeitos que as diferentes distâncias e a própria atmosfera causam na percepção visual dos seres representados.

São essas conquistas realizadas por *Jan Van Eyck* (1390-1441) e seu irmão *Hubert Van Eyck* (1366-1426) que permitem afirmar que as suas obras inauguram a fase renascentista da pintura flamenga.

Além do retábulo do *Cordeiro Místico*, que começou a pintar junto com seu irmão, Jan Van Eyck produziu outras obras que se tornaram célebres por seu realismo e sua riqueza de detalhes. Entre elas estão *O Casal Arnolfini* e *Nossa Senhora do Chanceler Rolin*.

O Casal Arnolfini (fig. 11.27), realizado segundo os princípios de um evidente realismo, mostra, com riqueza extrema de detalhes, como eram os aposentos e as vestes de um rico comerciante do século XV. A representação dos personagens e do ambiente é tão minuciosa, que o espelho convexo que se encontra na parede do fundo reflete todo o quarto, dando-nos uma visão completa do ambiente. Assim, o casal aparece de costas refletido no espelho e pode-se ver aí a porta de entrada dos aposentos e até mesmo uma pessoa que se encontra nela, olhando para o interior do quarto.

Já no quadro *Nossa Senhora do Chanceler Rolin* (fig. 11.28), o artista realiza um trabalho de perspectiva e deixa documentada uma paisagem urbana. As pinturas de Van Eyck registram que, no século XV, o centro da vida social era, sem dúvida, a cidade com seus edifícios, pontes e torres.

Todas essas características da pintura de Giotto e Jan Van Eyck mostram-nos o quanto as sociedades européias se transformaram e já apontam para as novas mudanças que virão.



Fig. 11.27. *O Casal Arnolfini* (1434), de Jan Van Eyck.
Dimensões: 82 cm x 59,5 cm.
National Gallery, Londres.



Fig. 11.28. *Nossa Senhora do Chanceler Rolin* (1436), de Jan Van Eyck.
Dimensões: 66 cm x 62 cm.
Museu do Louvre, Paris.



Renascimento na Itália

O termo Renascimento é comumente aplicado à civilização européia que se desenvolveu entre 1300 e 1650. Ele sugere que, a partir do século XIV, teria havido na Europa um súbito reviver dos ideais da cultura greco-romana. Mas essa é uma visão simplificadora da História, já que, mesmo durante o período medieval, o interesse pelos autores clássicos nunca deixou de existir. Dante, um poeta italiano que viveu entre os anos de 1265 e 1321, por exemplo, manifestou inegável entusiasmo pelos clássicos. Também nas escolas das catedrais e dos mosteiros, autores como Cícero, Virgílio, Sêneca e também os filósofos gregos eram muito estudados.

Na verdade, o Renascimento foi um momento da História muito mais amplo e complexo do que o simples reviver da antiga cultura greco-romana. Ocorreram nesse período muitos progressos e incontáveis realizações no campo das artes, da literatura e das ciências, que superaram a herança clássica. O ideal do *humanismo* foi sem dúvida o móvel desse progresso e tornou-se o próprio espírito do Renascimento. Num sentido amplo, esse ideal pode ser entendido como a valorização do homem e da natureza, em oposição ao divino e ao sobrenatural, conceitos que haviam impregnado a cultura da Idade Média.

Nas artes, o ideal humanista e a preocupação com o rigor científico podem ser encontrados nas mais diferentes manifestações. Trabalhando ora o espaço, na arquitetura, ora as linhas e cores, na pintura, ou ainda os volumes, na escultura, os artistas do Renascimento sempre expressaram os maiores valores da época: a racionalidade e a dignidade do ser humano.

A arquitetura renas- centista

Para compreender melhor as idéias que orientaram as construções renascentistas, retomemos rapidamente a linha evolutiva da arquitetura religiosa.

No início, a basílica cristã imitava um templo grego e constituía-se apenas de um salão retangular. Mais tarde, no período bizantino, as plantas das igrejas complicaram-se num intrincado desenho octogonal. A época românica, por sua vez, produziu templos com espaços mais organizados. Já a arquitetura gótica buscou uma verticalidade exagerada, criando espaços imensos, cujos limites não são claramente visíveis.

No Renascimento, a preocupação dos construtores foi diferente. Era preciso criar espaços compreensíveis de todos os ângulos visuais, que fossem resultantes de uma justa proporção entre todas as partes do edifício.

A principal característica da arquitetura do Renascimento, portanto, foi a busca de uma ordem e de uma disciplina que superasse o ideal de infinitude do espaço das catedrais góticas. Na arquitetura renascentista, a ocupação do espaço pelo edifício baseia-se em relações matemáticas estabelecidas de tal forma que o observador possa compreender a lei que o organiza, de qualquer ponto em que se coloque.

Um dos arquitetos que pela primeira vez projetou edifícios que expressam esse ideal do Renascimento foi *Filippo Brunelleschi* (1377-1446).

Brunelleschi é um exemplo de artista completo do Renascimento, pois foi pintor, escultor e arquiteto, além de dominar conhecimentos de Matemática, Geometria e de ser grande conhecedor da poesia de Dante. Foi como construtor, porém, que realizou seus mais importantes trabalhos, entre eles a cúpula da catedral de Florença — conhecida também por igreja de Santa Maria del Fiore —, o Hospital dos Inocentes e a Capela Pazzi.

Segundo a planta inicial, a catedral de Florença teria uma grande nave central e duas naves laterais que terminariam num espaço octogonal (fig. 12.1). Os trabalhos iniciais de construção foram realizados em 1296 por Arnolfo di Cambio. Mais tarde, Giotto também participou de suas obras. Em 1369 as obras da catedral tinham terminado, mas o espaço que deveria ser ocupado por uma cúpula continuava aberto.

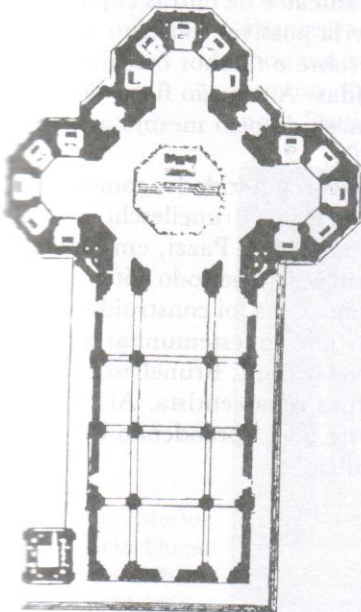


Fig. 12.1. Planta da catedral de Santa Maria del Fiore, Florença.



Fig. 12.2.
Catedral de Santa
Maria del Fiore
(1296-1436),
Florença. A
construção da
cúpula, projetada
por Brunelleschi,
começou em 1420
e levou 14 anos
para ser
concluída.

Coube a Brunelleschi, em 1420, a tarefa de projetar a abóbada sobre esse espaço. A partir de estudos do Panteão e de outras cúpulas romanas, ele chegou à conclusão de que seria possível construir o domo de Santa Maria del Fiore, assentando-o sobre o tambor octogonal formado pelas paredes de pedra já construídas. A solução ficou tão integrada ao edifício que parece ter sido concebida pelo mesmo arquiteto que projetou originalmente a catedral (fig. 12.2).

Mas a concretização da harmonia e da regularidade, como consequência das regras de geometria — aplicadas por Brunelleschi no princípio do século XV —, é mais evidente na Capela Pazzi, em Florença (fig. 12.3). Comparada às grandes construções do período gótico, a Capela Pazzi (fig. 12.4) é um edifício pequeno. Mas foi construído segundo princípios científicos tão precisos, que parece testemunhar a potencialidade de que dispõe o ser humano. Nessa obra, Brunelleschi alcançou plenamente os objetivos da arquitetura renascentista. Aí, “já não é o edifício que possui o homem, mas este que, aprendendo a lei simples do espaço, possui o segredo do edifício”⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitetura*, p. 73.

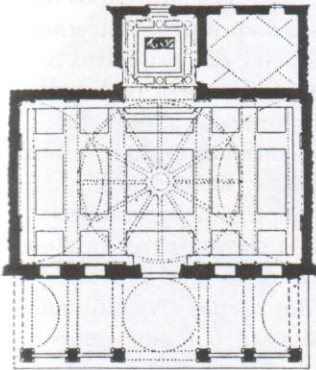


Fig. 12.3. Planta
da Capela Pazzi.



Fig. 12.4. Capela
Pazzi (1429-1443),
Florença. Esta
capela foi
integralmente
concebida por
Brunelleschi.

Além das obras mais conhecidas desse importante arquiteto, outras construções revelam o espírito científico e humanista que o homem da Renascença cultivou com tanto interesse. Uma dessas obras encontra-se na cidade de Urbino, no norte da Itália. Como outras pequenas cortes que floresceram nessa região nas últimas décadas do século XV, Urbino foi um importante centro da civilização ocidental no período da Renascença.

O primeiro duque de Urbino, Federico de Montefeltro, foi um grande chefe militar, inteligente e culto. É este espírito humanista e civilizado que se encontra refletido no Palácio Ducal de Urbino. Suas salas são claras, arejadas e de proporções perfeitas (fig. 12.5). Não é conhecido o artista que projetou o palácio. Sabe-se apenas que um construtor chamado Laurana fez as fundações do edifício. Mas é certo que Piero della Francesca, um dos grandes pintores do Renascimento italiano, trabalhou em sua decoração. Foi para esse palácio que fez, por exemplo, o famoso díptico que retrata o Duque Federico de Montefeltro e sua esposa Battista Sforza, que será examinado mais adiante.



Fig. 12.5. Interior
do Palácio Ducal
de Urbino
(1444-1465).

A pintura renascentista

A pintura do Renascimento confirma as três conquistas que os artistas do último período gótico já haviam alcançado: a *perspectiva*, o uso do *claro-escuro* e o *realismo*.

É interessante lembrar que os pintores gregos e romanos da Antiguidade já haviam dominado esses recursos da pintura. Entretanto, como já vimos, os pintores do período românico e dos primeiros períodos góticos abandonaram essas possibilidades de imitar a realidade.

No final da Idade Média e no Renascimento, porém, predomina a tendência de uma interpretação científica do mundo. O resultado disso nas artes plásticas, e sobretudo na pintura, são os estudos da perspectiva segundo os princípios da Matemática e da Geometria. O uso da perspectiva conduziu a outro recurso, o claro-escuro, que consiste em pintar algumas áreas iluminadas e outras na sombra. Esse jogo de contrastes reforça a sugestão de volume dos corpos. A combinação da perspectiva e do claro-escuro contribuiu para o maior realismo das pinturas.

Outra característica da arte do Renascimento, em especial da pintura, foi o surgimento de artistas com um estilo pessoal, diferente dos demais.

Durante a Idade Média, como vimos, a produção artística era anônima. Isso ocorreu porque toda a arte resultou de idéias anteriormente estabelecidas — seja pelo poder real, seja pelo poder eclesiástico — às quais o artista deveria se submeter.

Com o Renascimento esse quadro se altera, já que o período se caracteriza pelo ideal de liberdade e, conseqüentemente, pelo individualismo. É, portanto, a partir dessa época que começa a existir o artista como o conceituamos atualmente: um criador individual e autônomo, que expressa em suas obras os seus sentimentos e suas idéias, sem submissão a nenhum poder que não a sua própria capacidade de criação.

Assim, no Renascimento são inúmeros os nomes de artistas conhecidos, tendo cada um características próprias, como veremos a seguir.

Masaccio: a pintura como imitação do real

Segundo Giorgio Vasari, um crítico e historiador de arte que viveu e produziu suas obras no século XVI, Masaccio (1401-1428) foi o primeiro pintor do século XV a conceber a pintura como imitação fiel do real, como a reprodução das coisas tal como elas são.

O seu realismo é tão cuidadoso que ele parece ter a intenção de convencer o observador a respeito da realidade da cena retratada, como se pode observar em seus quadros *Adão e Eva Expulsos do Paraíso*, *São Pedro Distribui aos Pobres os Bens da Comunidade* e *São Pedro Cura os Enfermos*. Mas além disso, o pintor parece convidar o observador a também participar do que está representado na pintura.

Podemos notar esses aspectos, por exemplo, na obra *Santíssima Trindade*, um grande afresco da igreja de Santa Maria Novelle, em Florença, e no painel *Madona com o Menino* (fig. 12.6).



Olhando atentamente essas obras, constatamos um fato importante: os recursos da pintura renascentista e a atitude convincentemente humana das figuras retratadas nos mostram que a concepção que o homem do século XV faz de si mesmo, do mundo e de Deus se alterou em relação ao passado.

O artista do Renascimento não vê mais o homem como um simples observador do mundo que expressa a grandeza de Deus, mas como a expressão mais grandiosa do próprio Deus. E o mundo é pensado como uma realidade a ser compreendida cientificamente, e não apenas admirada.

Fig. 12.6. *Madona com o Menino* (cerca de 1426), de Masaccio. Dimensões: 134,5 cm × 73 cm. Galeria Nacional, Londres.

Fra Angelico: a busca da conciliação entre o terreno e o sobrenatural

Fra Angelico (1387-1455) foi considerado o primeiro herdeiro de Masaccio, por causa do seu interesse pela realidade humana. Mas sua formação cristã e conventual fez com que suas obras manifestassem uma tendência religiosa na arte do Renascimento. Sua pintura, embora siga os princípios renascentistas da perspectiva e da correspondência entre luz e sombra, está impregnada de um sentido místico. É o caso, por exemplo, de *O Juízo Universal* e *Deposição*. O ser humano representado nas obras de Fra Angelico não parece manifestar angústia ou inquietação diante do mundo, mas serenidade, pois se reconhece como submisso à vontade de Deus.

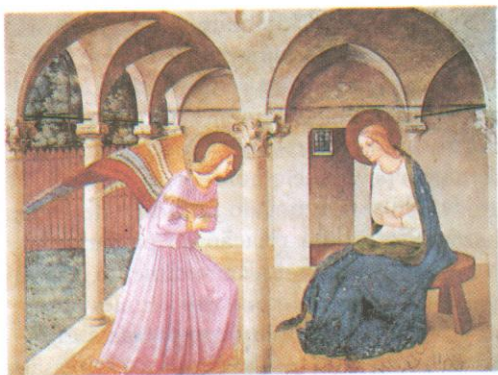


Fig. 12.7. *Anunciação* (cerca de 1437), de Fra Angelico.
Dimensões:
323 cm x 233 cm.
Museu de São Marcos,
Florença.

Paollo Uccello: encontro das fantasias medievais e da perspectiva geométrica

Paollo Uccello (1397-1475) procura compreender o mundo segundo os conhecimentos científicos do seu tempo e, em suas obras, tenta recriar a realidade segundo princípios matemáticos.

Mas, por outro lado, sua imaginação corteja as fantasias medievais, o mundo lendário de um período que já estava se constituindo num passado superado. Essa característica de Uccello pode ser observada no quadro *São Jorge e o Dragão* (fig. 12.8).

Além disso, outro aspecto importante de sua pintura é a representação do momento em que um movimento está sendo contido. No painel central do tríptico *Batalha de São Romão* (fig. 12.9), por exemplo, os cavalos parecem refrear o ímpeto de uma corrida que logo será iniciada.



Fig. 12.8. *São Jorge e o Dragão* (cerca de 1455), de Paollo Uccello.
Dimensões:
57 cm x 73 cm.
Galeria Nacional,
Londres.

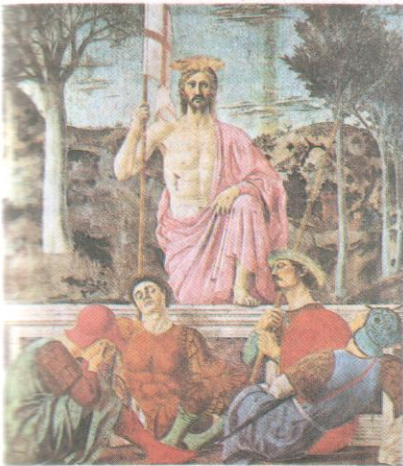
Em sua obra *Anunciação* (fig. 12.7), pintada entre 1433 e 1434, notamos que ainda persiste a intenção religiosa. No entanto, a perspectiva e o realismo já são bastante evidentes. Aqui, as figuras ganham volume e feições mais humanas, diferentemente do aspecto menos realista das personagens que aparecem nos quadros pintados anteriormente, e a anunciação do anjo a Maria é ambientada numa construção cujas linhas geométricas parecem abrigar a serenidade com que Nossa Senhora ouve a mensagem divina.



Fig. 12.9. *Batalha de São Romão* (1456-1460), de Paolo Uccello.
Dimensões: 32 cm x 323 cm.
Galeria Uffizzi, Florença.

Piero della Francesca: imobilidade e beleza geométrica

Para Piero della Francesca (1410-1492) a pintura não tem por função representar um acontecimento. As cenas que suas obras mostram servem como suporte para a apresentação de uma composição geométrica. Na *Ressurreição de Jesus*, por exemplo, o grupo de figuras humanas ali representadas compõe uma pirâmide, cujo ponto mais elevado é a cabeça de Cristo e cuja base são os soldados que dormem sentados no chão próximo ao túmulo (fig. 12.10).



No díptico que retrata o Duque Federico de Montefeltro e sua esposa Battista Sforza é bastante clara a preocupação do artista em reduzir as figuras às suas formas geométricas. Essa obra, formada por dois painéis de madeira, apresenta um aspecto interessante: embora cada um dos personagens esteja isolado num dos painéis, a mesma paisagem, ao fundo, estabelece a unidade entre eles (figs. 12.11 e 12.12). As duas figuras foram pintadas de perfil e o artista deu-lhes tal densidade que elas parecem ganhar volume e relevo.

Fig. 12.10. *Ressurreição de Jesus*, de Piero della Francesca.
Dimensões: 225 cm x 200 cm.

Pinacoteca Municipal, Borgo San Sepolcro.



Fig. 12.11.
Battista Sforza
(cerca de 1472),
de Piero della
Francesca.
Dimensões:
47 cm x 33 cm.
Galeria Uffizzi,
Florença.



Fig. 12.12.
*Federico de
Montefeltro*
(cerca
de 1472), de
Piero della
Francesca.
Dimensões:
47 cm x
33 cm.
Galeria
Uffizzi,
Florença.

Os pintores cubistas do século XX impressionaram-se muito com essa obra. Eles compreenderam a aproximação feita por Piero della Francesca entre as figuras humanas e as geométricas, pois fica patente no retrato do duque e de sua esposa que o rosto feminino assemelha-se a uma esfera, e o masculino, a um cubo.

Como pudemos ver por esses exemplos, em Piero della Francesca a pintura não se destina a transmitir emoções, como alegria, tristeza, sensualidade. Para ele, a pintura resulta da combinação de figuras e do uso de áreas de luz e sombra. Seu universo é representado de uma forma geométrica e estática. Isso pode ser observado também no *Batismo de Jesus* e em *Nossa Senhora com o Menino e Santos*.

Botticelli: a linha que sugere ritmo e não energia

Botticelli (1445-1510) foi considerado o artista que melhor expressou, através do desenho, um ritmo suave e gracioso para as figuras pintadas. Os temas de seus quadros — quer tirados da Antiguidade grega, quer tirados da tradição cristã — foram escolhidos segundo a possibilidade que lhe proporcionavam de expressar seu ideal de beleza. Para ele, a beleza estava associada ao ideal cristão da graça divina. Por isso, as figuras humanas de seus quadros são belas porque manifestam a graça divina, e, ao mesmo tempo, melancólicas porque supõem que perderam esse dom de Deus.

Sua criação mais famosa, *Nascimento de Vênus*, retoma um tema da Antiguidade pagã, mas Botticelli transforma Vênus, a deusa do amor, no símbolo da pureza e da verdade.

Mas é na obra *A Primavera* (fig. 12.13) que podemos compreender melhor as características de Botticelli. Essa pintura foi feita para decorar uma parede da casa de um dos membros da família Médici, de Florença. O assunto é a representação do mundo pagão. Ao centro está a deusa Vênus; acima de sua cabeça, Cupido dispara suas setas que despertam o sentimento do amor. À esquerda de Vênus estão Flora, a Primavera — uma jovem com um ramo de flor na boca — e Zéfiro, o vento oeste, na mitologia grega. À direita de Vênus estão as três Graças e Mercúrio, o mensageiro dos deuses. Aparentemente, as figuras não têm muita relação entre si, mas o observador as percebe como um conjunto. O que as une é o ritmo suave do desenho e a sugestiva paisagem em tons escuros que favorecem a impressão de relevo das figuras claras em primeiro plano.

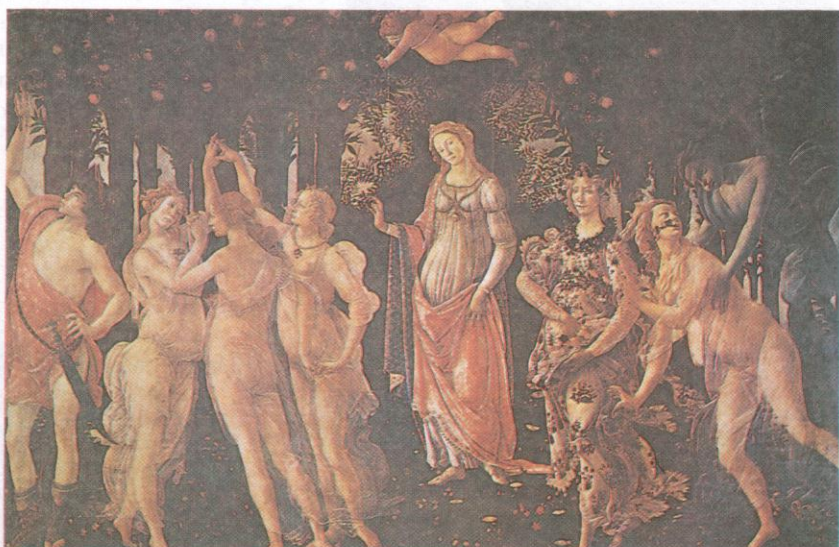


Fig. 12.13. *A Primavera* (cerca de 1478), de Sandro Botticelli. Dimensões: 203 cm x 314 cm. Galeria Uffizzi, Florença.

Leonardo da Vinci: a busca do conhecimento científico e da beleza artística

Leonardo da Vinci (1452-1519) foi possuidor de um espírito versátil que o tornou capaz de pesquisar e realizar trabalhos em diversos campos do conhecimento humano.

Aos 17 anos esteve em Florença, como aprendiz, no estúdio de Verrocchio, escultor e pintor já consagrado. Em 1482 foi para Milão, onde se interessou por questões de urbanismo e fez um projeto completo para a cidade. Projetou uma rede de canais e um sistema de abastecimento de água e de esgotos. Previu ruas alinhadas, praças e jardins públicos. Por volta de 1500, dedicou-se aos estudos de perspectiva e de óptica, de proporções e anatomia (fig. 12.14). Nessa época realizou inúmeros desenhos — cerca de 4 000 — acompanhados de anotações e os mais diversos estudos sobre proporções de animais, movimentos, plantas de edifícios e engenhos mecânicos.

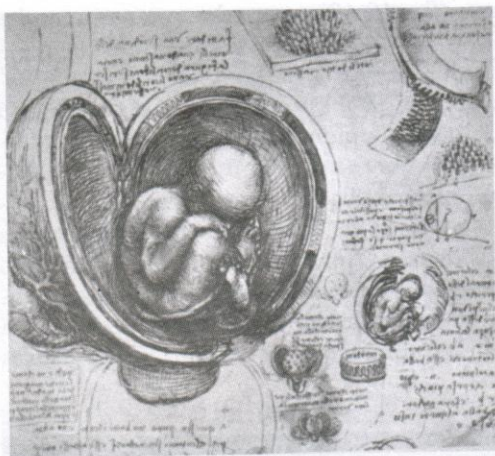


Fig. 12.14.
Criança no Útero
(desenho), de
Leonardo da
Vinci. Royal
Library,
Windsor.

da qual Maria ocupa o vértice. Essa disposição geométrica das personagens mais a luz que incide no rosto da virgem, em contraste com as rochas escuras, a torna o centro da obra.

Mas a nossa atenção é desviada para o Menino Jesus, o que o torna a figura principal da composição. Leonardo conseguiu isso pelo envolvimento do corpo do menino na luz, pela atitude de adoração de São João, pela mão de Maria estendida sobre a cabeça do menino e pela atitude protetora do anjo, que o apóia.

Por sua vez, a profundidade do quadro é dada pela luz que brilha muito além da escuridão da superfície das pedras.

Fig. 12.15. *A Virgem dos Rochedos*
(1483-1486), de
Leonardo da
Vinci.

Dimensões:
198 cm x 123 cm.

Museu do
Louvre, Paris.

Na verdade, Leonardo da Vinci pintou pouco: o afresco da *Santa Ceia*, no convento de Santa Maria della Grazie, em Milão, e cerca de quinze quadros, dentre os quais destacam-se *Anunciação*, *Gioconda* e *Santana*, a *Virgem e o Menino*. Ele dominou com sabedoria um jogo expressivo de luz e sombra, gerador de uma atmosfera que parte da realidade mas que estimula a imaginação do observador. Um exemplo disso é o quadro *A Virgem dos Rochedos* (fig. 12.15). Um conjunto de rochas escuras faz fundo para o grupo formado por Maria, São João Batista, Jesus e um anjo. Essas figuras estão dispostas de maneira a formar uma pirâmide,



Michelangelo: a genialidade a serviço da expressão da dignidade humana

Aos 13 anos, Michelangelo (1475-1564) foi aprendiz de Domenico Ghirlandaio, consagrado pintor de Florença. Mais tarde passou a frequentar a escola de escultura mantida por Lourenço Médici, também em Florença, onde entrou em contato com a filosofia de Platão e com o ideal grego de beleza — o equilíbrio das formas.

Entre 1508 e 1512, Michelangelo trabalhou na pintura do teto da Capela Sistina, no Vaticano. Para essa capela, concebeu e realizou grande número de cenas do Antigo Testamento. Dentre tantas cenas que expressam a genialidade do artista, uma particularmente representativa é a da criação do homem. Deus, representado por um homem de corpo vigoroso e cercado por anjos, estende a mão para tocar a de Adão, representado por um homem jovem, cujo corpo forte e harmonioso concretiza magnificamente o ideal da beleza do Renascimento (fig. 12.16).

Fig. 12.16. *A Criação do Homem* (1511), de Michelangelo. Capela Sistina, Vaticano.



Rafael: o equilíbrio e a simetria

Rafael Sanzio (1483-1520) é considerado o pintor que melhor desenvolveu, na Renascença, os ideais clássicos de beleza: harmonia e regularidade de formas e de cores. Tornou-se muito conhecido como pintor das figuras de Maria e Jesus e seu trabalho realizou-se de modo tão precisamente elaborado que se transformou em modelo para o ensino acadêmico de pintura.

Suas obras comunicam ao observador um sentimento de ordem e segurança, pois os elementos que compõem seus quadros são dispostos em espaços amplos, claros e de acordo com uma simetria equilibrada. Rafael evitou o excesso de detalhes e o decorativismo, expressando sempre de forma clara e simples os temas pelos quais se interessou.

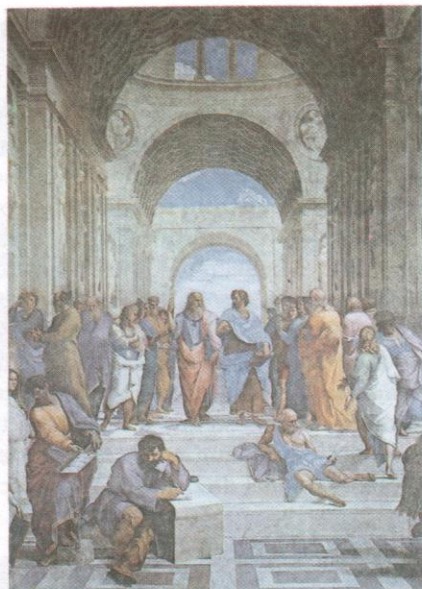


Fig. 12.17.
 Detalhe de *A*
Escola de Atenas
 (1509-1511), de
 Rafael Sanzio.
 Dimensões:
 770 cm × 550 cm.
 Stanza della
 Segnatura,
 Vaticano.

Dentre sua grande produção é importante mencionar *A Libertação de São Pedro*, *A Transfiguração* e *A Escola de Atenas* (fig. 12.17). Esta última é um afresco pintado no Palácio do Vaticano, que “pretende ser um sumário gráfico da história da filosofia grega”⁽²⁾. No centro, estão Platão e Aristóteles. À volta deles agrupam-se outros sábios e estudiosos. Mas depois que o olhar do observador passeia pelo conjunto das figuras, procurando identificar aqui e ali outros personagens, sua atenção volta-se para o amplo espaço arquitetônico representado pela pintura. São admiráveis a sugestão de profundidade e a beleza monumental das arcadas e estátuas. É neste modo de representar o espaço e de ordenar as figuras com equilíbrio e simetria que residem os valores artísticos da pintura serena mas eloquente de Rafael.

A escultura renas- centista italiana

Na escultura italiana do Renascimento, dois artistas se destacam por terem produzido obras que testemunham a crença na dignidade do homem: Michelangelo e Verrocchio.

Inicialmente, Andrea del Verrocchio (1435-1488) trabalhou em ourivesaria. Esse fato acabou influenciando sua escultura. Observando algumas de suas obras, encontramos detalhes decorados que lembram as minúcias do trabalho de um ourives. É assim com os arreios do cavalo do *Monumento Equestre a Colleoni*, em Veneza, ou nos detalhes da túnica do seu *Davi*, em Florença (fig. 12.18). Mas Verrocchio foi escultor seguro na criação de volumes e considerado, na estatuária, um precursor do jogo de luz e sombra, tão próprio da pintura de seu discípulo Leonardo da Vinci.

⁽²⁾ Lionello Venturi, *Para Compreender a Pintura*, p. 72.

Quando alguém observa atentamente a escultura que Verrocchio fez para o personagem bíblico Davi, inevitavelmente a compara ao *Davi* de Michelangelo (fig. 12.19).

É interessante notar que as figuras humanas concebidas por Michelangelo e por Verrocchio para representar o jovem que, segundo a narração bíblica, derrota o gigante Golias, são extremamente diferentes entre si. O *Davi* de Verrocchio é uma escultura em bronze e retrata um adolescente ágil e elegante, em sua túnica enfeitada. Já o mesmo *Davi* em mármore, de Michelangelo, apresenta-se como um desafio para quem o contempla. Ao observarmos esta escultura, notamos que não se trata de um adolescente e sim de “um jovem adulto, com o corpo tenso e cheio de energias controladas. Não é frágil como o *Davi* de Verrocchio, nem perfeito e elegante como o *Antínoos* grego. A mão é colossal, mesmo na proporção da estátua. É a mão de um homem do povo, forte e acostumado ao trabalho. Mas é na cabeça que se encontram os traços mais reveladores. O *Davi* de Michelangelo tem uma expressão desconhecida na escultura até então. Contém uma espécie de força interior que não aparece no humanismo idealizado dos gregos. O *Davi* de Michelangelo é heróico. Possui um tipo de consciência que surge com o Renascimento em sua plenitude: a capacidade de enfrentar os desafios da existência. Não é apenas contra Golias que este Davi se rebela e batalha. É contra todas as adversidades que podem ameaçar o ser humano”⁽³⁾.

A criatividade de Michelangelo manifestou-se ainda em outros trabalhos, como a *Pietà*, conhecido conjunto escultórico conservado atualmente na basílica de São Pedro, em Roma, e as esculturas para a capela da família Médici, em Florença.



Fig. 12.18. *Davi* (cerca de 1476), de Verrocchio. Altura: 126 cm. Bargello, Florença.



Fig. 12.19. *Davi* (1501-1504), de Michelangelo. Altura: 410 cm. Museu da Academia, Florença.

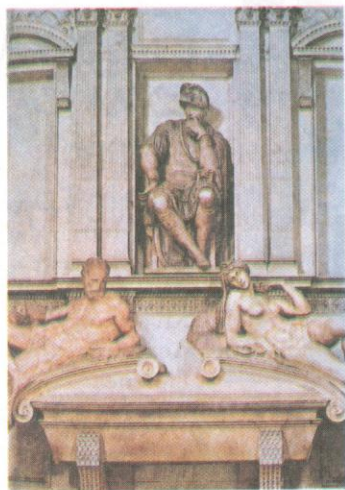
⁽³⁾ Olívio Tavares de Araújo. “Arte é Humanismo”, incluído no folheto de divulgação do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, p. 14-5.



Fig. 12.20. *Pietà* (1498-1499), de Michelangelo. Dimensões: 174 cm × 195 cm × 64 cm. Basílica de São Pedro, Vaticano.

Fig. 12.21.

O *Crepúsculo* e a *Aurora* (1524-1531). Esculturas feitas por Michelangelo para o túmulo de Lourenço de Médici, em Florença. O *Crepúsculo* tem 195 cm de comprimento e a *Aurora*, 203 cm.



A *Pietà* (fig. 12.20) realizada quando o artista tinha apenas 23 anos, mostra um surpreendente trabalho de escultura em mármore, ao registrar o drapeado das roupas, os músculos e as veias dos corpos. Mas é na figura de Maria que ele manifesta seu gênio criador. Desobedecendo a passagem do tempo, retrata a mãe de Jesus como uma mulher jovem, cuja expressão de docilidade contrasta com o assunto da cena: o recolhimento do corpo de seu filho após a morte na cruz.

Na capela da família Médici, Michelangelo realiza trabalhos de escultura nas tumbas dedicadas a Lourenço, Duque de Urbino, e a Juliano, Duque de Nemours. No túmulo de Lourenço estão as alegorias o *Crepúsculo* e a *Aurora* (fig. 12.21); no túmulo de Juliano, o *Dia* e a *Noite* (fig. 12.22).

É interessante observar como Michelangelo concebeu essas quatro figuras que representam a passagem do tempo. A *Aurora*, embora simbolize o despertar da vida, traz um véu na cabeça, que é sinal de luto. O *Crepúsculo*, apesar de ser um homem maduro, tem o rosto indefinido. Já a *Noite*, melancólica, em sua posição esquisita, parece não conseguir repousar, enquanto o rosto do *Dia*, aparentemente inacabado, revela incerteza.

Evidentemente, é possível admirar muitos escultores italianos renascentistas, mas a grandeza heróica de Michelangelo detém os olhos e as emoções de quem quer conhecer a arte da escultura desse período.

Fig. 12.22. A *Noite* e o *Dia* (1524-1531). Esculturas feitas por Michelangelo para o túmulo de Júlio de Médici, em Florença. A *Noite* tem 194 cm de comprimento e o *Dia*, 205 cm.





○ Renascimento na Alemanha e nos Países Baixos

As concepções estéticas italianas de valorização da cultura greco-romana começaram a se internacionalizar e atingir outros países europeus. Nesses países, foi comum o conflito entre as tendências nacionais e as novas formas artísticas vindas da Itália. Mas esse conflito acabou se resolvendo com a nacionalização das idéias italianas.

Fora da Itália, foi a pintura, entre as artes plásticas, que melhor refletiu a nacionalização do espírito humanista tão próprio da Renascença italiana. No século XV, ainda eram conservadas, na pintura alemã e na dos Países Baixos, por exemplo, as características do estilo gótico. Mas alguns artistas, como Dürer, Hans Holbein, Bosch e Bruegel, fizeram uma espécie de conciliação entre o gótico e a nova pintura italiana, que resultava de uma interpretação científica da realidade.

Dürer: a busca dos traços psicológicos do ser humano

Albrecht Dürer (1471-1528) foi o primeiro artista alemão a conceber a arte como uma representação fiel da realidade. Por isso, em várias de suas obras, procurou refletir a realidade de seu tempo e de seu país, representando camponeses, soldados e gente do povo em seus traços característicos. Como se dedicou a estudos de geometria e perspectiva, valorizou os métodos científicos para a análise e recriação das paisagens naturais e da figura humana.

Ao contrário de outros artistas que admiravam a geometria e fizeram das figuras geométricas suportes para o desenho da figura humana, Dürer, famoso pelos vários retratos que fez dele mesmo, de seu pai e de personalidades da época, buscou também os traços psicológicos do retratado. É assim, por exemplo, com o retrato de *Oswolt Krel* (fig. 13.1). Nele o artista não apenas registra fielmente os traços físicos e a posição social do personagem, como revela também um pouco do caráter enérgico desse comerciante alemão.

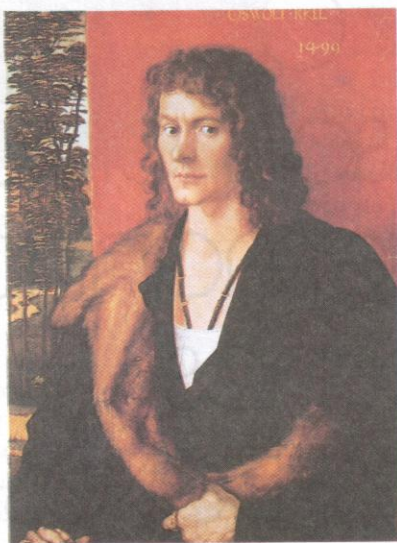


Fig. 13.1. *Oswolt Krel* (1499), de Dürer. Dimensões: 50 cm x 39 cm. Velha Pinacoteca, Munique.

Além de pintor, Dürer foi desenhista e gravador. São famosos os desenhos que fez para ilustrar livros, não só por causa da beleza de suas linhas, mas também porque, como os desenhos de Leonardo da Vinci, contribuíram para a compreensão científica da natureza (fig. 13.2).



Fig. 13.2. *A Morsa* (cerca de 1502). Aquarela de Dürer. Museu Britânico, Londres.

Hans Holbein: a valorização do humanismo

Hans Holbein (1498-1543) ficou conhecido na história da pintura como retratista de personalidades políticas, financeiras e intelectuais da Inglaterra e dos Países Baixos. Seus personagens são retratados segundo os princípios de um realismo tranqüilo, diferente da inquietação que Dürer imprimia a seus retratos. Soube expressar com serenidade e esmero técnico tanto o ideal renascentista de beleza como a precisão da forma.

Fig. 13.3. *Erasmus de Roterdã* (cerca de 1523), de Hans Holbein. Dimensões: 42 cm × 30 cm. Museu do Louvre, Paris.



Dos seus retratos, é bastante conhecido o de *Erasmus de Roterdã* (fig. 13.3). Holbein, amigo de Erasmo, retratou com simplicidade e fina perspicácia os traços físicos e psicológicos deste grande humanista do século XVI, considerado, dentro de sua época, o maior defensor da internacionalização da cultura e contrário aos excessos nacionalistas, que conduzem a preconceitos e impõem estreitos limites à inteligência humana.

Bosch: a força da fantasia

Hieronymus Bosch (1450-1516) criou um estilo inconfundível. Sua pintura é rica em símbolos da astrologia, da alquimia e da magia conhecidas no final da Idade Média. No entanto, nem todos os elementos presentes em suas telas podem ser decifrados, pois ele seleciona e combina aspectos dos mais diversos seres, criando formas que estão presentes apenas nos sonhos ou nos delírios. Desse modo, uma figura pode apresentar aspectos vegetais e animais associados arbitrariamente pelo artista.

Por que a composição desse artista é assim e o que ela reflete? Alguns críticos vêem na pintura de Bosch a representação do conflito que inquietava o espírito do homem do final da Idade Média: a tensão entre o sentimento do pecado ligado aos prazeres materiais, de um lado, e a busca das virtudes de uma vida ascética, de outro. Além disso, um forte misticismo se espalhou pela Europa entre as pessoas mais simples e fortaleceu conceitos supersticiosos e crenças em manifestações diabólicas ou divinas. Esses conflitos podem ser vistos em obras, como *As Tentações de Santo Antônio*, *Carroça de Feno* e *Os Sete Pecados Capitais*.

Fig. 13.4. *O Jardim das Delícias* (cerca de 1500), de Hieronymus Bosch. O painel da esquerda é denominado *Paraíso Terrestre*, o do centro, *Jardim das Delícias*, e o da direita, *O Inferno Musical*. O painel central mede 115 cm × 190 cm; e os laterais, 115 cm × 95 cm. Museu do Prado, Madri.





Das obras de Bosch a mais instigante é, inegavelmente, o tríptico chamado *O Jardim das Delícias* (fig. 13.4). No painel da esquerda, chamado *Paraíso Terrestre*, o artista retrata a criação de Adão e Eva, tendo como cenário uma paisagem exótica e nada parecida com a imagem do paraíso descrito na Bíblia. O painel central é o próprio *Jardim das Delícias*. Aí, estranhos personagens (fig. 13.5), animais, frutos, aves e peixes parecem realizar um movimento delirante. Mas, no painel da direita — *O Inferno Musical* —, Bosch cria um clima complexo e terrível. Misturando formas humanas, animais, vegetais e minerais em meio a tons sombrios e soturnos, descreve um pesadelo próprio dos que viam aterrorizados pelo medo do inferno.

Bruegel: um retrato das pequenas aldeias do século XVI

Apesar de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569), ter vivido nas grandes cidades da região conhecida como Flandres, já sob a influência dos ideais renascentistas, ele retratou a realidade das pequenas aldeias que ainda conservavam a cultura medieval. É assim, por exemplo, em *Caçadores da Neve*, *Banquete Nupcial* e *Dança Campestre*. Essa mesma temática foi trabalhada pelo artista em *Jogos Infantis* (fig. 13.6), em que apresenta 84 brincadeiras de crianças.

Quando observamos essa obra, dois fatos nos chamam a atenção. Em primeiro lugar, a composição com grande número de figuras, técnica que o artista dominava com segurança. Em segundo, a atitude das crianças: parece que elas não estão brincando por prazer e sim por obrigação, como quem executa um trabalho. Essa sensação é dada pela ausência de sorriso em seus rostos. A melancolia é o seu traço mais marcante.

Fig. 13.5.
Detalhe do painel
central de *O
Jardim das
Delícias*, de
Hieronymus
Bosch.



Fig. 13.6. *Jogos
Infantis* (1560), de
Pieter Bruegel.
Dimensões:
118 cm × 161 cm.
Kunsthistorisches
Museum, Viena.



A arte pré-colombiana

No final do século XV, portugueses e espanhóis fizeram grandes viagens de navegação que resultaram na descoberta e na dominação do continente americano. Mas enquanto a Europa vivia um período de valorização do pensamento científico e humanístico, a cultura dos povos encontrados pelos conquistadores possuía características muito peculiares, e sua história apresentava uma evolução bem diferente da registrada pela civilização europeia até o Renascimento.

A arte que se desenvolveu na América antes da chegada dos conquistadores espanhóis é comumente chamada de pré-colombiana. Mais precisamente, trata-se de manifestações culturais de civilizações que se localizaram no México, na América Central e no norte da América do Sul, principalmente no Peru.

As origens e o desenvolvimento inicial dessas culturas americanas são complexos e encontram suas raízes em populações pré-históricas dispersas por várias regiões do continente. Entretanto, as criações culturais mais amadurecidas estão próximas, no tempo, do Renascimento europeu. É preciso não esquecer que, ao chegar à América no final do século XV, os espanhóis encontraram aí civilizações bem organizadas e possuidoras de imensos e preciosos tesouros.

Assim sendo, quando falarmos em arte pré-colombiana vamos nos referir às criações artísticas das civilizações mais organizadas que se concentraram sobretudo no México e no Peru, e deixaremos de lado as contribuições das populações mais distantes no tempo e mais dispersas pelo continente americano.

A arte dos antigos povos mexicanos

Dentre as civilizações mais instáveis que se desenvolveram no território mexicano, é importante mencionar os *olmecas*. Situados no tempo por volta dos anos 1100 a.C. a 200 d.C., realizaram principalmente uma escultura rústica mas de grande força expressiva, feita muitas vezes em materiais raros, como o jade. Suas obras impressionam também pela monumentalidade, como é o caso da escultura de uma cabeça com proporções imensas, atualmente preservada no museu de Antropologia, na cidade do México (fig. 14.1).

Na parte sul, na região da Península do Iucatã, fixou-se a civilização *maia*, cuja formação histórica teve início por volta do ano 1000 a.C. Seu desenvolvimento mais significativo ocorreu, porém, entre os anos 300 e 1000 da era cristã.

Os maias, construtores de grandes cidades, desenvolveram uma arquitetura monumental de que são testemunhas as obras encontradas em diversas regiões do sul do México, da Guatemala e de Honduras. No México, exemplos dessa arquitetura podem ser vistos nas cidades de Uxmal e Kabah, no Estado de Iucatã, e de Palenque e Yaxchilan, no Estado de Chiapas.

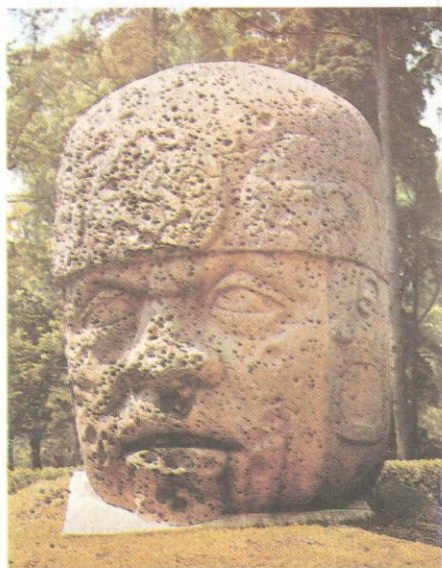


Fig. 14.1. *Cabeça Monumental* (cerca de 850-150 a.C.). Cultura olmeca. Dimensões: 270 cm x 190 cm. Museu Nacional de Antropologia, México.

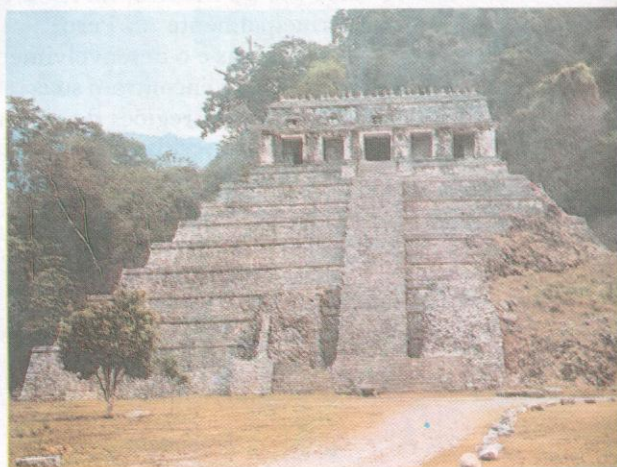


Fig. 14.2. Templo das Inscrições em Palenque, México.

Fig. 14.3. Palácio
do Governador
em Uxmal.
Iucatã, México.



Essas construções são, geralmente, de dois tipos: a pirâmide e o palácio. A primeira é erguida sobre patamares retangulares em cujo topo fica o templo, também retangular, e com frontão trabalhado em relevo. Uma íngreme escadaria corta um dos lados da pirâmide e dá acesso ao templo (fig. 14.2). O palácio tem apenas um andar, mas do mesmo modo que os templos, segue uma concepção retangular e possui ornamento em relevo (fig. 14.3).

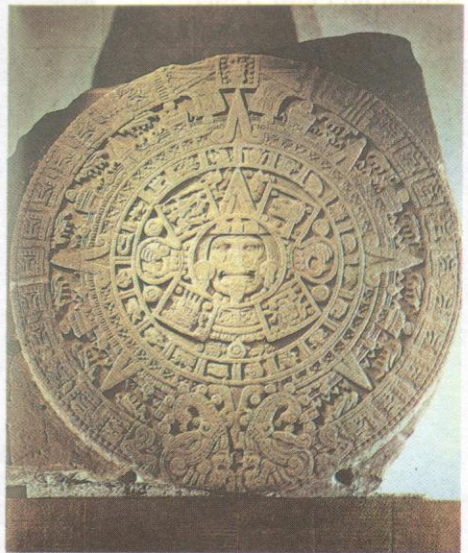
Ao lado da arquitetura, a arte maia se manifestou ainda na escultura, que decora os templos e palácios ou que se apresenta sob forma de monólitos isolados. A cerâmica maia impressiona os pesquisadores por causa de sua técnica refinada e seu intenso colorido (fig. 14.4).

A última civilização a desenvolver-se antes da chegada dos colonizadores espanhóis e já entre os séculos XIV e XVI é a formada pelos *astecas*. Foi esse povo que fundou a cidade de Tenochtitlán, às margens do Lago Texcoco, criando aí um centro urbano organizado e próspero. Em Tenochtitlán, os astecas ergueram imponentes templos piramidais e luxuosos palácios para um império absolutista e de rígida organização social de senhores e escravos (fig. 14.5).

Fig. 14.4. Prato
maia em
cerâmica
policromada.
Coleção
particular, Milão.



Fig. 14.5. *Pedra
do Sol* ou
Calendário Asteca
(1324-1521). Essa
pedra, com
360 cm de
diâmetro, foi
descoberta em
1790 durante
reformas
realizadas na
catedral do
México,
construída sobre
o local do antigo
templo de
Tenochtitlán.



A arte dos antigos povos peruanos

Na América do Sul, os povos que apresentaram uma produção cultural mais organizada localizaram-se principalmente ao norte, na região do atual território peruano.

As culturas que formaram o patrimônio artístico do Peru pré-colombiano têm suas raízes bem afastadas no tempo e uma evolução histórica bastante complexa. Vamos, por isso, partir de civilizações que nos são mais próximas e mais conhecidas, como a cultura *mochica*, localizada ao longo da costa setentrional do Peru entre os anos 200 e 800 da nossa era. Sua principal arte foi a ourivesaria, que produziu jóias e adereços femininos (fig. 14.6). Sua cerâmica também é apreciável, pela decoração pictórica e pelo curioso formato de animais ou de cabeça humana dado aos objetos de uso diário.

Por volta do ano 1000, ao sul e já próximo da Bolívia, a civilização mais importante é a *tiahuanaco*. Esse nome provém de uma antiga cidade situada no altiplano boliviano, cuja arquitetura e escultura de maciças figuras ainda desafiam a análise e a interpretação dos arqueólogos (fig. 14.7).

Ao norte, entre os anos de 1300 e 1438 desenvolveu-se a requintada civilização *chimu*, cujos trabalhos em cerâmica e ourivesaria, como vasos zoomórficos e antropomórficos, ídolos e máscaras cerimoniais, apresentam ora motivos realistas ora motivos abstratos (fig. 14.8).

Finalmente, já próximo da chegada do conquistador espanhol, desenvolveu-se a civilização *inca*, mais ou menos entre os anos de 1400 e 1532, ocupando principalmente a alta região andina.



Fig. 14.6. Par de alfinetes de ouro com incrustações de turquesas, representando máscaras. Altura: 7 cm; largura: 2,2 cm; peso: 6 g. Museu do Ouro, Lima.

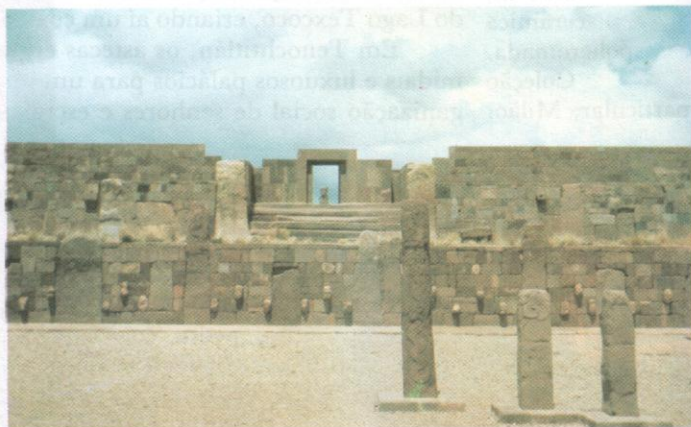


Fig. 14.7. Tiahuanaco (1000-1300), localizada próximo de La Paz. Bolívia.

Fig. 14.8. Tumi.

Feito em ouro com incrustações de turquesas. Altura: 39,5 cm; largura: 20,3 cm; peso: 536,5 g. Museu do Ouro, Lima.

A arquitetura é o aspecto mais surpreendente da cultura do povo inca. As construções impressionam por sua imponência e simplicidade, pois seu único elemento ornamental são as portas em forma de trapézio (fig. 14.9). Tanto Cuzco, a antiga capital do império inca, como a vizinha fortaleza de Sacsahuaman são exemplos importantes dessa arquitetura.

A região de Cuzco é muito sujeita à ação de terremotos. Por isso, os incas desenvolveram uma amarração de pedra para suas construções, de modo a torná-las resistentes aos movimentos da terra. Percebendo isso, os colonizadores usaram os muros incas como suportes de sua própria arquitetura, transplantando para a América o estilo espanhol (fig. 14.10).

Mas é a cidade de Machu Picchu, no topo da montanha, que melhor documenta a concepção urbanística e arquitetônica dos incas. Essa cidade, localizada no cume de uma montanha andina, a 2 450 metros de altitude, foi descoberta em 1911 pelo professor Hiram Bingham, da Universidade de Yale.

Apesar dos mistérios que perduram sobre a história da cidade, sua nítida organização urbanística permitiu algumas divisões em setores. Fala-se então no bairro da nobreza imperial, na praça sagrada, no bairro dos mestres e artesãos.

É verdade que existem hipóteses para explicar o porquê da construção dessa cidade, durante tanto tempo perdida nos Andes peruanos. Mas é verdade também que pouco se sabe dos reais motivos que levaram os incas a transportar de tão longe, com inimagináveis sacrifícios, pedras e água para construir uma cidade admirável, cujas eternas testemunhas serão sempre apenas o Sol, o céu estrelado, os silenciosos picos andinos e o vento que continuamente varre suas pedras (fig. 14.11).



Fig. 14.9. Porta em forma de trapézio. Machu Picchu, Peru.

Fig. 14.10. Rua da cidade de Cuzco, Peru, onde se observam as construções espanholas edificadas sobre os muros incas.

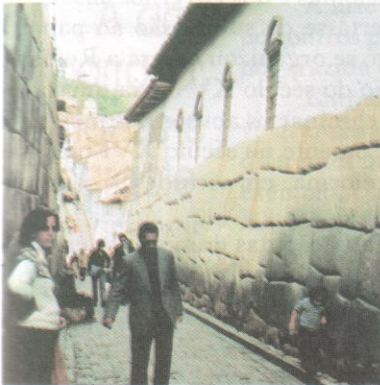
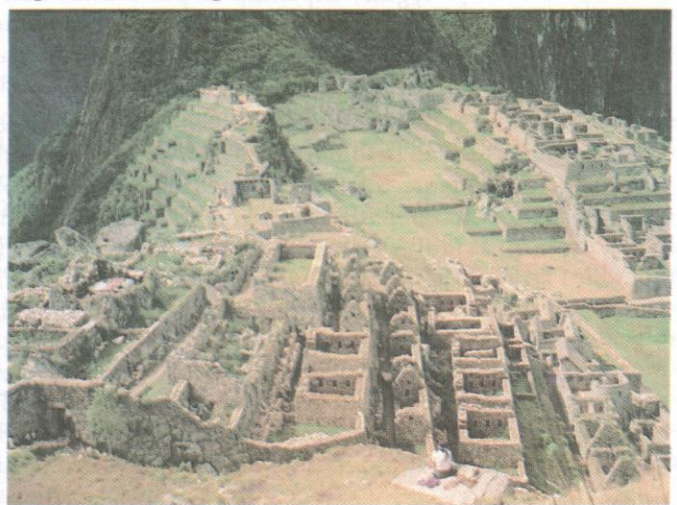


Fig. 14.11. Vista geral da cidade de Machu Picchu, Peru.





O Barroco na Itália

A arte barroca desenvolveu-se no século XVII, num período muito importante da história da civilização ocidental, pois nele ocorreram mudanças que deram nova feição à Europa da Idade Moderna.

Para entender melhor os acontecimentos desse século, é preciso buscar suas origens em fatos do século XVI. O mais importante deles foi sem dúvida a Reforma Protestante, que teve início na Alemanha e, a seguir, expandiu-se por muitos outros países.

Embora tenha sido um movimento de caráter religioso, a Reforma teve consequências que ultrapassaram as questões de fé, pois provocaram alterações em outros setores da cultura européia. Uma delas foi favorecer o surgimento dos Estados nacionais e dos governos absolutos, pois propunha que cada nação se libertasse da submissão ao papa.

No entanto, a Igreja Católica logo se organizou contra a Reforma Protestante. Na verdade, desde o início do século XV havia um movimento dentro da Igreja que pretendia eliminar os abusos nos mosteiros e fortalecer a vida espiritual. Mas foi somente no século XVI que essa reação ganhou um caráter de contra-reforma, em virtude da convocação do Concílio de Trento.

Com os trabalhos conciliares e a atuação das grandes ordens religiosas, entre elas a Companhia de Jesus, a Igreja Católica retomou sua força e novas e grandes igrejas foram edificadas.

Outra vez, então, a arte é vista como um meio de propagar o catolicismo e ampliar sua influência. Dentre as obras que melhor expressam a preocupação da Igreja de revigorar seus princípios doutrinários está *O Juízo Final*, que Michelangelo pintou na Capela Sistina entre os anos de 1536 e 1541 (fig. 15.1). A intensidade expressiva e o vigor das figuras dessa obra fazem de Michelangelo, inegavelmente, o precursor de um estilo — conhecido por *Barroco* — que desabrochará plenamente no século XVII. Não só como pintor, mas também como arquiteto, Michelangelo já manifestava um novo estilo, como podemos observar na cúpula da basílica de São Pedro, no Vaticano (fig. 15.2).

Fig. 15.1. *O Juízo Final* (1536-1541), de Michelangelo. Capela Sistina, Vaticano.



Fig. 15.2. Cúpula da basílica de São Pedro de Roma (1564-1590). O plano original desta cúpula foi elaborado por Michelangelo. Mas com sua morte, logo no início da construção, as obras foram entregues a Giacomo della Porta, seu colaborador predileto. Della Porta fez algumas alterações no projeto inicial, tornando a cúpula quase uma obra barroca. Altura da cúpula: 131 metros.

A arte barroca: origens e características gerais

A arte barroca originou-se na Itália, mas não tardou a irradiar-se por outros países da Europa e a chegar também ao continente americano, trazida pelos colonizadores portugueses e espanhóis.

Entretanto, ela não se desenvolveu de maneira homogênea. Houve grandes diferenças entre os artistas e entre as obras produzidas nos diferentes países. A arte barroca do início do século XVII na Itália, por exemplo, é muito diferente da que se desenvolveu na Holanda nesse mesmo século. Apesar disso, alguns princípios gerais podem ser indicados como caracterizadores dessa concepção artística: as obras barrocas romperam o equilíbrio entre o sentimento e a razão ou entre a arte e a ciência, que os artistas renascentistas procuram realizar de forma muito consciente; na arte barroca, predominam as emoções e não o racionalismo da arte renascentista.

A pintura barroca na Itália

De modo geral, as características da pintura barroca podem ser resumidas em alguns pontos principais. O primeiro é a disposição dos elementos dos quadros, que sempre forma uma composição em diagonal. Além disso, as cenas representadas envolvem-se em acentuado contraste de claro-escuro, o que intensifica a expressão de sentimentos. Quanto ao assunto, a pintura barroca é realista, mas a realidade que lhe serve de ponto de partida não é só a vida de reis e rainhas de cortes luxuosas, mas também a do povo simples.

Dentre os pintores barrocos italianos, selecionamos três, por considerá-los os mais expressivos: Tintoretto, Caravaggio e Andrea Pozzo.

Tintoretto: a intensidade da luz e da cor

A produção artística de Tintoretto (1515-1549) foi muito grande. Pintou temas religiosos (*Reencontro do Corpo de São Marcos*), mitológicos (*Vênus e Vulcano*) e retratos (*Jacopo Soranzo*), sempre com duas características bem marcantes: os corpos das figuras são mais expressivos do que os seus rostos e a luz e a cor têm grande intensidade. Essas características são encontradas, por exemplo, no quadro *Cristo em Casa de Marta e Maria* (fig. 15.3).



Quando observamos essa tela, nosso olhar é dirigido por uma linha que parte da mulher aos pés de Cristo, passando pela mesa e alcançando as duas figuras ao fundo. Nessa composição em diagonal destaca-se a personagem em primeiro plano e, a seguir, aparecem Cristo e a segunda mulher, um pouco mais atrás. Essas três figuras refletem uma luz intensa, enquanto as que se encontram no segundo plano envolvem-se numa sombra e seus corpos recebem pouca luz. Depois de apreender o conjunto da cena, os olhos do observador começam a deter-se nos detalhes das vestes e do cenário que compõe o ambiente da casa.

Essa forma de organizar a composição era quase uma regra para Tintoretto, pois, para ele, um quadro devia ser visto inicialmente como um grande conjunto e só depois percebido nos detalhes que o artista procurou trabalhar.

Fig. 15.3. *Cristo em Casa de Marta e Maria* (1578), de Tintoretto. Dimensões: 170 cm x 145 cm. Velha Pinacoteca, Munique.

Caravaggio: a beleza não é privilégio da aristocracia

Caravaggio (1573-1610) não se interessou pela beleza clássica que tanto encantou o Renascimento. Ao contrário, procurava seus modelos entre os vendedores, os músicos ambulantes, os ciganos, enfim, entre as pessoas do povo. Para ele não havia a identificação, tão comum na época, entre beleza e classe aristocrática.

O que melhor caracteriza a pintura de Caravaggio é o modo revolucionário como ele usa a luz. Ela não aparece como reflexo da luz solar, mas é criada intencionalmente pelo artista, para dirigir a atenção do observador. Isso foi tão fundamental na sua obra, que ele é conhecido como fundador do *estilo luminista*, que pode ser observado em *A Ceia em Emaús*, *Conversão de São Paulo* e *Deposição de Cristo*.

Outro bonito exemplo do emprego da luz feito por Caravaggio é o quadro *Vocação de São Mateus* (fig. 15.4). A luz que ilumina a cena vem da direita e não de uma janela na parede do fundo, como seria natural. É que, nesse caso, a luz dirige a atenção do observador para o grupo de figuras sentadas em volta da mesa. O contraste de luz e sombra valoriza o efeito plástico, pois os corpos ganham volume e a variedade das cores diminui.

Fig. 15.4. *Vocação de São Mateus* (cerca de 1599), de Caravaggio.

Dimensões:
315 cm x 315 cm.

Igreja de São
Luís dos
Franceses, Roma.



Andrea Pozzo: os tetos das igrejas abrem-se para o céu

A pintura barroca desenvolveu-se também nos tetos de igrejas e de palácios. Essa pintura, de efeito sobretudo decorativo, realizou audaciosas composições de perspectiva.

Assim foi, por exemplo, o trabalho que Andrea Pozzo (1642-1709) realizou para o teto da igreja de Santo Inácio, em Roma (fig. 15.5). Essa obra impressiona pelo número de figuras e pela ilusão — criada pela perspectiva — de que as paredes e colunas da igreja continuam no teto, e de que este se abre para o céu, de onde santos e anjos convidam os homens para a santidade.

Esse tipo de pintura tornou-se muito comum na época. Em muitas igrejas barrocas brasileiras, por exemplo, encontramos tetos com pinturas que dão a ilusão de arquitetura e que se abrem para o céu.



Fig. 15.5. *A Glória de Santo Inácio* (1691-1694). Afresco pintado por Andrea Pozzo no teto da igreja de Santo Inácio, em Roma.

A escultura barroca

Como vimos, havia nas esculturas renascentistas um equilíbrio entre os aspectos intelectuais e emocionais. Já nas obras barrocas, esse equilíbrio desaparece, dando lugar à exaltação dos sentimentos. As formas procuram expressar o movimento e recobrem-se de efeitos decorativos. Predominam as linhas curvas, os drapeados das vestes e o uso do dourado. Os gestos e os rostos das personagens revelam emoções violentas e atingem uma dramaticidade desconhecida no Renascimento.

Fig. 15.6. Baldaquino da basílica de São Pedro de Roma. Esse baldaquino, lavrado por Bernini entre 1624 e 1633, é considerado a primeira obra romana plenamente barroca. Está colocado sob o centro da cúpula de Michelangelo e tem 29 metros de altura.

Dentre os artistas do Barroco italiano, *Bernini* (1598-1680) foi, sem dúvida, o mais importante e completo, pois foi arquiteto, urbanista, escultor, decorador e pintor. Algumas de suas obras serviram como elementos decorativos das igrejas, como, por exemplo, o baldaquino e a cadeira de São Pedro, ambos na basílica de São Pedro, no Vaticano.

Para esse baldaquino em bronze, construído entre 1624 e 1633, por ordem do papa Urbano VIII, Bernini criou majestosas colunas retorcidas e decoradas com motivos florais (fig. 15.6).

A obra de Bernini que desperta maior emoção religiosa é o *Êxtase de Santa Teresa*, escultura feita para uma capela da igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma (fig. 15.7). O grupo escultórico reproduz, com intensa dramaticidade, o momento em que Santa Teresa é visitada por um anjo que lhe fere o peito várias vezes com uma flecha. Segundo relato da própria santa, esses ferimentos, que lhe causaram profunda dor, transformaram-se na experiência mística do amor de Deus. Bernini parece registrar o momento em que o anjo segura a flecha pronto para desferir mais um golpe. E ao registrar esse momento, que é pura expectativa, o artista envolve o observador emocionalmente.

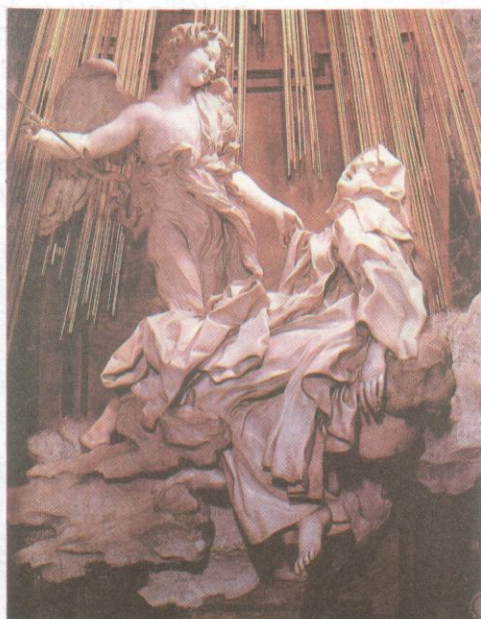
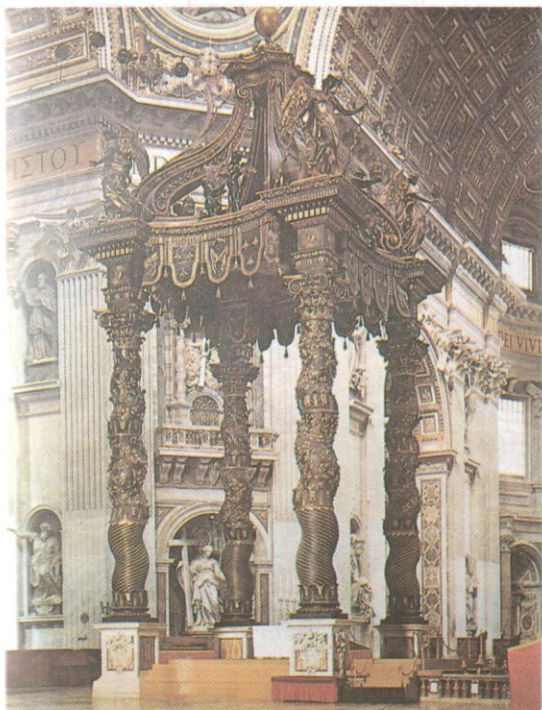


Fig. 15.7. *Êxtase de Santa Teresa* (1645-1652), de Bernini. Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

A arquitetura barroca

A arquitetura do século XVII realizou-se principalmente nos palácios e nas igrejas. A Igreja Católica queria proclamar o triunfo de sua fé e, por isso, realizou obras que impressionam pelo seu esplendor. Na Itália, por exemplo, a praça de São Pedro (1657-1666), projetada por Bernini, a igreja Sant'Agnes (1653-1657), por Borromini, e a igreja Santa Maria della Pace (1656-1657), por Pietro da Cortona, ilustram de modo significativo essa vitória da Igreja Católica. Por outro lado, governantes como Luís XIV da França, que se consideravam reis por direito divino, também desejaram palácios que demonstrassem poder e riqueza.

Quanto ao estilo da construção, os arquitetos deixam de lado os valores de simplicidade e racionalidade típicos da Capela Pazzi, de Brunelleschi, por exemplo, e insistem nos efeitos decorativos, pois “no barroco todo muro se ondula e dobra para criar um novo espaço”⁽¹⁾.

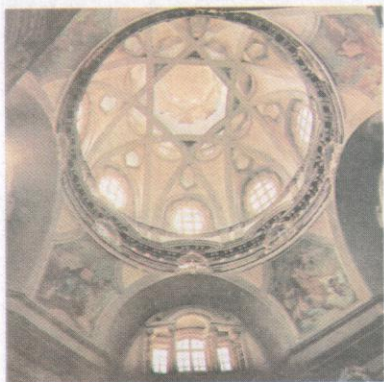
Na igreja de Sant'Ivo alla Sapienza (1642-1650), em Roma, por exemplo, *Borromini* alternou de tal modo reentrâncias e saliências na cúpula que os limites do espaço não ficam claros. Mas o ponto culminante dessa tendência encontra-se, sem dúvida, na igreja de San Lorenzo (1667-1687), em Turim, projetada por *Guarino Guarini* (fig. 15.8).

Outro fato importante que merece ser assinalado é o reconhecimento, nesse século, de que as cercanias imediatas da obra arquitetônica eram importantes para a beleza da construção. Disso resultou a preocupação paisagística com os grandes jardins dos palácios, como em Versalhes, e com a praça das igrejas, como a da basílica de São Pedro, no Vaticano.

O trabalho realizado por Bernini para essa praça é um dos exemplos mais significativos da arquitetura e do urbanismo do século XVII, na Itália. Trata-se de uma praça elíptica cercada por duas grandes colunatas cobertas. Elas se estendem em linha curva tanto para a esquerda como para a direita, mas estão ligadas em linha reta às duas extremidades da fachada da igreja. É uma obra de grande porte, pois a colunata circular tem 17 metros de largura, 23 metros de altura e é composta por 284 colunas. Sobre essas colunas assenta-se uma imensa cornija sobre a qual estão 162 estátuas de 2,70 metros de altura (fig. 15.9).

Fig. 15.8. Vista interna da cúpula da igreja de San Lorenzo, de Guarino Guarini, Turim.

Fig. 15.9. Colunata em frente da basílica de São Pedro de Roma. Essa colunata foi construída por Bernini entre 1657 e 1666.



⁽¹⁾ Bruno Zevi, *Saber Ver a Arquitetura*, p. 83.



O Barroco na Espanha e nos Países Baixos

A Itália foi o centro irradiador do estilo barroco. Durante o século XVII até a primeira metade do século XVIII, ele expandiu-se por toda Europa e foi ganhando, nos diferentes países, uma feição nacional, como é o caso da Espanha e dos Países Baixos.

O Barroco na Espanha

Um traço original do Barroco espanhol encontra-se na arquitetura, principalmente nas portadas decoradas em relevo dos edifícios civis e religiosos. Quanto à pintura, apesar de receber influências mais diretas do Barroco italiano, principalmente no uso expressivo de luz e sombra, conserva preocupações muito próprias do espírito nacional: o realismo e o domínio seguro da técnica de pintar.

Dentre os pintores mais representativos do Barroco espanhol estão El Greco e Velázquez, cujas obras revelam características bem particularizadoras desses artistas.

El Greco: a verticalidade da pintura

El Greco (1541-1614) nasceu na ilha de Creta. Em 1570 foi para Roma, mas em 1577, após uma breve temporada em Madri, partiu para Toledo, onde se instalou definitivamente. Seu nome verdadeiro era Domenikos Theotokopoulos, mas seu apelido acabou reunindo as três culturas que influenciaram sua vida: o nome El Greco apresenta o artigo *El* do espanhol, o substantivo *Greco* do italiano, e significa *O Grego*, indicando sua procedência grega.



As obras de El Greco trazem uma característica que marca sua pintura: a verticalidade das figuras. Essa peculiaridade pode ser observada, por exemplo, em *O Enterro do Conde de Orgaz*, *A Ressurreição de Cristo* e *São Martinho e o Pobre*. Em seu quadro *Espólio*, pintado para a catedral de Toledo (fig. 16.1), Cristo aparece cercado por uma multidão. Olhando atentamente as figuras, podemos notar o quanto suas linhas são verticais. Num primeiro plano, à esquerda, três mulheres — as três Marias — observam o trabalho do carpinteiro que prepara a cruz. As lanças e as fisionomias grosseiras das figuras opõem-se à expressão serena de Cristo, cuja túnica vermelha contrasta fortemente com as cores cinzentas ou pálidas das outras personagens.

As figuras esguias e alongadas de El Greco superam a visão humanista dos artistas do Renascimento italiano e recuperam o caráter espiritualizado dos mosaicos e ícones bizantinos.

Fig. 16.1. *Espólio* (1579), de El Greco.
Dimensões:
285 cm × 173 cm.
Catedral de
Toledo, Espanha.

Velázquez: os rostos da nacionalidade espanhola

Além de retratar as pessoas da corte espanhola do século XVII, Velázquez (1599-1660) procurou registrar em seus quadros também os tipos populares do seu país, documentando o dia-a-dia do povo espanhol num dado momento da história.

Entre as obras que retratam a vida diária das pessoas simples estão *A Velha Cozinheira* e *O Aguardador de Sevilha*. Em ambos os quadros o artista usa tons escuros para o fundo, deixando expostos à luz os objetos cotidianos das pessoas que quer valorizar.

Dentre os retratos de pessoas da corte estão *As Meninas* e o *Conde-Duque de Olivares* (fig. 16.2), nobre espanhol ligado ao governo do Brasil quando Portugal esteve sob o domínio da Espanha. Esse quadro de Velázquez, que impressiona pelo tamanho da figura e por sua postura, foi pintado na mesma época em que o conde enviou uma esquadra ao Brasil para ajudar na expulsão dos holandeses na Bahia, em 1625.

Como Caravaggio, Velázquez soube trabalhar a luz para contrastá-la com áreas de sombra. Mas em Velázquez a luz tem uma função diferente: ela estabelece um clima mais intimista para as cenas retratadas.



Fig. 16.2.
Conde-Duque de Olivares (cerca de 1625), de Velázquez.
Dimensões:
203 cm x 106 cm.
Museu de Arte,
São Paulo.

O Barroco nos Países Baixos

Nos Países Baixos, o Barroco desenvolveu-se em duas grandes direções, sobretudo na pintura. Na Bélgica, esse estilo manteve como característica as linhas movimentadas e a forte expressão emocional. Já na Holanda, ganhou aspectos mais próximos do espírito prático e austero do povo holandês. Por isso, a pintura desenvolveu uma tendência mais descritiva, cujos temas preferidos foram as cenas da vida doméstica e social, trabalhadas com minucioso realismo.

Rubens: a força das cores quentes

A cor sempre foi o elemento mais importante na pintura flamenga, e um exemplo disso são as obras de Rubens (1577-1640). Em seus quadros, é geralmente no vestuário que se localizam as cores quentes — o vermelho, o verde e o amarelo —, que contrabalançam a luminosidade da pele clara das figuras humanas, como em *O Rapto da Filha de Leucipo*, *Caçada de Leões* e *Helena Fourment com seu Filho Francis*.

Uma de suas telas mais coloridas é *O Jardim do Amor* (fig. 16.3). Trata-se de uma cena em que a realidade e a alegoria se fundem. A entrada de um palácio serve de cenário para um grupo de pessoas — homens e mulheres — cercado por alegres cupidos. Na parte superior da pintura está Vênus, sob a forma de estátua. A presença dessa deusa reforça a sugestão do amor. Os tons quentes das roupas femininas, quebrados pelo vestido claro da mulher da direita, e o traje masculino vermelho criam um conjunto de figuras que atrai a atenção do observador. Mas os inúmeros detalhes da cena despertam-lhe a curiosidade para identificar todos os indicadores do tema representado.

Além de um colorista vibrante, Rubens se notabilizou por criar cenas que sugerem, a partir das linhas contorcidas dos corpos e das pregas das roupas, um intenso movimento.



Fig. 16.3. *O Jardim do Amor* (1632-1634), de Rubens.

Dimensões:
198 cm × 283 cm.
Museu do Prado,
Madri.

Hals: a importância da iluminação

A obra de Hals (1581-1666) passou por uma evolução no domínio do uso da luz e da sombra. De início predominam os contrastes violentos, depois surgem os tons suavemente graduados e, por fim, um equilíbrio seguro da iluminação.

Do conjunto de sua obra fazem parte inúmeros retratos individuais e alguns de grupos, que registram a fisionomia e os hábitos dos burgueses da Holanda do século XVII. Entre os individuais estão *O Alegre Bebedor* e o *Retrato de Isaac Abrahamsz.*

Na sua obra *Oficiais da Guarda Civil de Santo Adriano em Haarlem* (fig. 16.4), a iluminação é trabalhada de tal forma que torna mais clara toda a composição. Até as zonas de sombras são penetradas de luz. Além disso, é admirável o modo como Hals agrupou as figuras sem lhes dar uma postura rígida, chegando a assemelhar-se a um instantâneo fotográfico. As golas, as faixas e os chapéus parecem sugerir o ritmo próprio dos participantes de uma comemoração. Observando a pintura é impossível negar que se trata de uma reunião festiva.



Fig. 16.4. *Oficiais da Guarda Civil de Santo Adriano em Haarlem* (1627), de Frans Hals.

Dimensões:
183 cm x 266 cm.
Museu Frans Hals, Haarlem.

Rembrandt: a emoção por meio da gradação da claridade

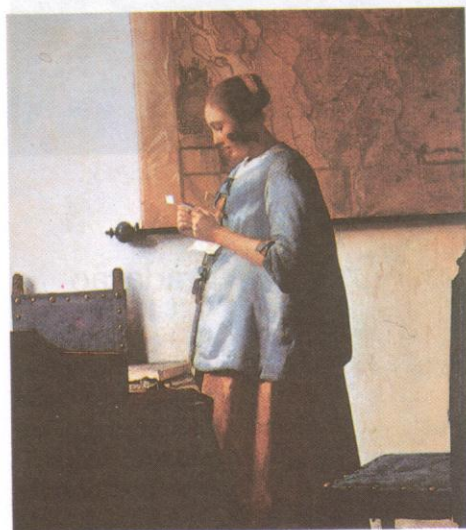
Quando admiramos a pintura de Rembrandt (1606-1669), reconhecemos que estamos diante de uma das maiores expressões do estilo luminista. O que dirige nossa atenção nos quadros deste pintor não é propriamente o contraste entre luz e sombra, mas a gradação da claridade, os meios-tons, as penumbras que envolvem áreas de luminosidade mais intensa.



Fig. 16.5. *A Lição de Anatomia do Doutor Tulp* (1632), de Rembrandt. Dimensões: 162,5 cm x 216,5 cm. Acervo do Mauritshuis, Amsterdam.

É assim, por exemplo, nas telas *Mulher no Banho*, *A Ronda Noturna*, *A Aula de Anatomia do Dr. Joan Deyman* e *Os Negociantes de Tecidos*. Mas seu quadro mais famoso é *A Lição de Anatomia do Doutor Tulp* (fig. 16.5). Aqui Rembrandt parece surpreender o professor e os estudiosos em plena atividade de dissecação. Se observarmos bem esse quadro, podemos notar que foi o trabalho do pintor com a penumbra — que indefine os espaços — e o uso que fez da luz — intensa no corpo do cadáver e amenizada nos rostos atentos e curiosos dos ouvintes — que estabelece o clima de descoberta e de pesquisa que a cena representa.

Fig. 16.6. *Mulher Lendo uma Carta* (cerca de 1665), de Vermeer. Dimensões: 46,5 cm x 39 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Vermeer: a beleza delicada da vida cotidiana

Diferentemente de Rembrandt, Vermeer (1632-1675) trabalha os tons em plena claridade. Seus temas são sempre os da vida burguesa da Holanda seiscentista. Seus quadros, como *A Leiteira*, *A Pequena Rua*, *Mulher à Janela* e *A Rendeira*, documentam com uma beleza delicada os momentos simples da vida cotidiana.

No quadro *Mulher Lendo uma Carta* (fig. 16.6), por exemplo, observamos o quarto inundado de luz e uma suave harmonia de cores e formas. Assim como essa obra, muitas outras pinturas de Vermeer que retratam ocupações domésticas em interiores mostram um sugestivo trabalho com os efeitos de luz.



O Rococó

De modo geral, a arte que se desenvolveu dentro do estilo rococó pode ser caracterizada como requintada, aristocrática e convencional. Foi uma arte que se preocupou em expressar apenas sentimentos agradáveis e que procurou dominar a técnica de uma execução perfeita.

O Rococó teve início na França, no século XVIII, difundindo-se a seguir por toda a Europa. Em nosso país, foi introduzido pelo colonizador português e sua manifestação se deu principalmente no mobiliário, conhecido por “estilo Dom João V” (fig. 17.1).

O termo “rococó” originou-se da palavra francesa *rocaille* que, em português, por aproximação, significa *concha*. Esse detalhe é significativo na medida em que muitas vezes podemos perceber as linhas de uma concha associadas aos elementos decorativos desse estilo.

Para alguns historiadores da arte, o termo rococó indica a fase do Barroco compreendida entre 1710 e 1780, quando os valores decorativistas e ornamentais são exaltados tanto pelos artistas quanto pelos apreciadores da arte.

De fato, pode-se ver no Rococó um desenvolvimento natural do Barroco. Porém, há entre esses dois estilos algumas características bem distintas. As cores fortes da pintura barroca, por exemplo, na pintura rococó foram substituídas por cores suaves e de tom pastel, como o verde-claro e o cor-de-rosa. Além disso, o rococó deixa de lado os excessos de linhas retorcidas que expressam as emoções humanas e busca formas mais leves e delicadas.



Fig. 17.1. Armário-contador de sacristia estilo Dom João V (século XVIII). Coleção particular, São Paulo.

Uma arte para o prazer da aristocracia

Para entender melhor os valores que essa tendência artística passa a refletir, é preciso voltar ao século XVII e verificar que durante o reinado de Luís XIV, ou seja, entre 1643 e 1715, a França viveu sob um governo centralizador e autoritário, que deu às artes uma feição clássica.

Quando Luís XIV morreu, em 1715, a corte mudou-se de Versalhes para Paris e aí entrou em contato com os ricos e bem-sucedidos homens de negócios, financistas e banqueiros que, por nascimento, não pertenciam à aristocracia. Mas, graças à riqueza que possuíam, tinham condições de proteger os artistas, atitude que lhes dava prestígio pessoal para serem aceitos na sociedade aristocrata. Tornaram-se, por isso, os clientes preferidos dos artistas, que passaram a produzir quadros pequenos e as estatuetas de porcelana para uso doméstico, muito ao gosto da sociedade na época.



A arte do Rococó refletia, portanto, os valores de uma sociedade fútil que buscava nas obras de arte algo que lhe desse prazer e a levasse a esquecer seus problemas reais. Os assuntos explorados pelos artistas deveriam ser as cenas graciosas, realizadas de tal forma que refletissem uma sensualidade sutil, como podemos observar na tela *O Balanço* (fig. 17.2), do pintor Fragonard (1732-1806).

Fig. 17.2. *O Balanço* (1768), de Fragonard. Dimensões: 82 cm × 65 cm. The Wallace Collection, Londres.

Arquitetura rococó

Na arquitetura, o estilo rococó manifestou-se principalmente na decoração dos espaços interiores, que se revestiram de abundante e delicada ornamentação. As salas e os salões têm, de preferência, a forma oval e as paredes são cobertas com pinturas de cores claras e suaves, espelhos e ornamentos com motivos florais feitos com estuque.

Em oposição a esse interior rico em elementos decorativos, a fachada dos edifícios reflete um barroco sem exageros ou o estilo clássico dos renascentistas italianos.

São exemplos dessa arquitetura o *Hôtel de Soubise*, construído por Germain Boffrand e decorado por Nicolas Pineau, em Paris, entre os anos de 1736 e 1739, e o *Petit Trianon*, construído por Jacques-Ange Gabriel, em Versalhes, entre 1762 e 1768 (fig. 17.3).

O *Hôtel de Soubise*, sobretudo o Salão da Princesa, é um exemplo típico do estilo rococó. Nicolas Pineau criou, com estuque, frisos que emolduram quadros e espelhos, guirlandas que se entrelaçam em sucessivas linhas curvas, enfim, um ambiente tão decorado que o olhar do observador é atraído sucessivamente para os mais diversos detalhes (fig. 17.4).

Além desses edifícios franceses, o estilo rococó pode ser apreciado em construções expressivas em outras partes da Europa.

Em terras alemãs, o estilo barroco vindo da Itália penetrou lentamente e só conseguiu plena afirmação no século XVIII, quando a Itália já se encontrava, por sua vez, assimilando as influências do Rococó, elaborado principalmente na França. Por esse motivo, é difícil estabelecer a distinção entre os estilos barroco e rococó na Alemanha.

Exemplos disso são o *Palácio Episcopal*, construído em Würzburg entre 1737 e 1742, e a *igreja de Vierzehnheiligen* (igreja dos Catorze Santos), erguida na Baviera entre 1743 e 1772.

Fig. 17.3. Petit Trianon (1762-1768), Paris. Projeto de Jacques-Ange Gabriel.

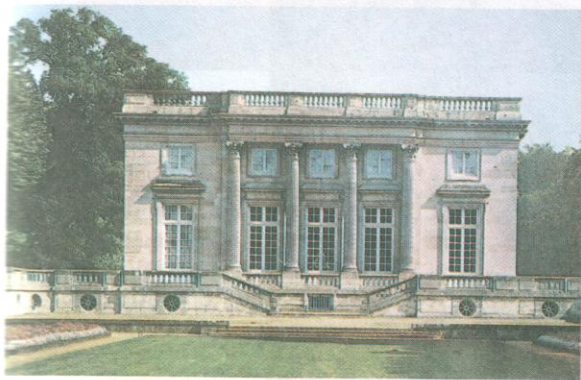


Fig. 17.4. Salão da Princesa do Hôtel de Soubise (1736-1739), Paris. A construção do Hôtel de Soubise foi entregue a Germain Boffrand, e sua decoração a Nicolas Pineau.

No Palácio Episcopal de Würzburg (fig. 17.5), projetado pelo arquiteto Balthazar Neumann (1687-1753), o visitante encanta-se sobretudo com a escadaria e com a pintura do teto, feita pelo artista italiano Giambattista Tiepolo (1696-1770), o mais importante dos decoradores rococós. Esse trabalho de Tiepolo, considerado sua obra-prima, ilustra

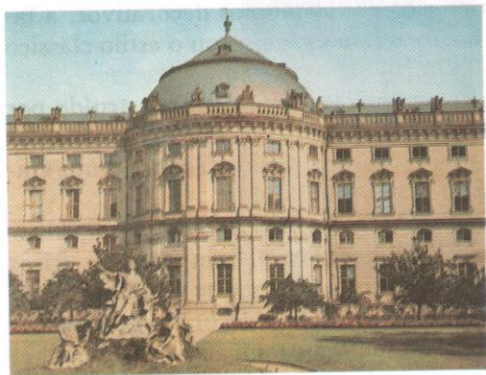


Fig. 17.5. Palácio Episcopal de Würzburg (1737-1742). Projeto de Balthazar Neumann.

plenamente o rococó como a manifestação de um puro deleite, uma celebração deste mundo. No teto da escadaria, particularmente, celebra-se a extraordinária diversidade dos seres, pois a pintura representa os quatro continentes: Europa, Ásia, América e África. As alegorias imaginadas por Tiepolo parecem unir-se num cortejo para expressar as belezas próprias de cada região da terra: na África, estão imponentes avestruzes e camelos; na América, lindas jovens com cocares de penas coloridas cavalgam exóticos crocodilos; e na Ásia, tigres e elefantes majestosos fazem parte de um rico desfile.

Na igreja de Vierzehnheiligen, também projetada por Neumann, o visitante é envolvido pela cor dos painéis pintados no teto e nos altares e pela luz que penetra no interior através das várias janelas, multiplicando-se no branco das paredes. Além disso, a decoração em estuque provoca no observador uma ilusão quanto aos limites reais das paredes, como podemos ver na elaborada planta do edifício (fig. 17.6). No centro da igreja, encontra-se o *Altar dos Milagres*, uma obra de J. J. Kuchel, considerada uma realização completa dos valores do estilo rococó (fig. 17.7).

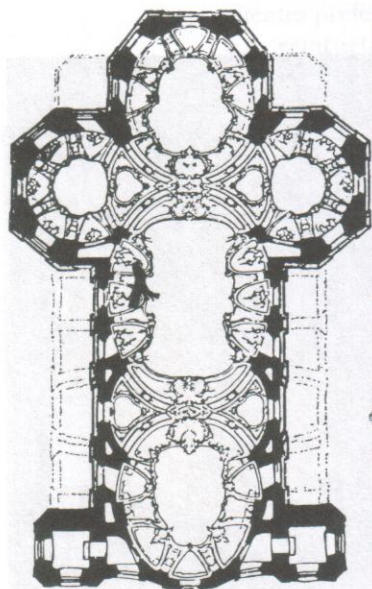


Fig. 17.6. Planta da igreja de Vierzehnheiligen.



Fig. 17.7. *Altar dos Milagres* (1764), de J. J. M. Kuchel. Este altar encontra-se na igreja de Vierzehnheiligen, Würzburg.

A pintura

Na pintura, são nítidas as diferenças entre o Barroco e o Rococó. Enquanto o Barroco desenvolvia temas religiosos em que as atitudes dos personagens eram repletas de conotações dramáticas e heróicas, o Rococó desenvolvia temas mundanos, ambientados em parques e jardins ou em interiores luxuosos. As personagens não são mais de inspiração popular, e sim membros de uma aristocracia ociosa que vive seus últimos tempos de fausto antes da Revolução Francesa que se aproxima.

Do ponto de vista técnico também ocorrem transformações na pintura. Desaparecem os contrastes radicais de claro-escuro e passam a predominar as tonalidades claras e luminosas. A técnica do pastel passa a ser bastante utilizada, pois ela permite a produção de “certos efeitos de delicadeza e leveza dos tecidos, maciez da pele feminina, sedosidade dos cabelos, luzes e brilhos”⁽¹⁾.

Dentre os pintores desse período, os que melhor expressam o estilo rococó são Watteau e Chardin.



Embora tendo nascido em Flandres, *Antoine Watteau* (1684-1721) é considerado um verdadeiro mestre da pintura rococó francesa. Seus quadros de cenas amorosas substituem as pinturas de temas religiosos e históricos.

Seus personagens são joviais e parecem dedicados ao gozo das coisas boas da vida, à busca de uma cultura perfeita e da alegria de um viver tranquilo. Mas é indissimável neles uma nota de melancolia, um certo ar de tédio em meio ao prazer.

Fig. 17.8. *Embarque para Citera* (1712-1717), de Watteau.
Dimensões:
29 cm x 194 cm.
Museu do Louvre, Paris.

Sua principal obra, *Embarque para Citera* (fig. 17.8), expressa de modo completo a elegância da nobreza francesa do século XVIII. No que diz respeito ao tema, essa pintura representa um grupo de pessoas dirigindo-se para um lugar onde o romance sempre recomeça, pois Citera é uma ilha do Mediterrâneo, centro de um antigo culto pagão a Vênus, deusa do amor.

Do ponto de vista puramente pictórico, é interessante observar a passagem delicada da neblina sobre o lago para a luz que incide nos cetins dos vestuários. Com essa técnica, o artista procura criar uma atmosfera em que os limites entre o sonho e a realidade não ficam claros, completando-a com os querubins soltos no ar e com a decoração rebuscada da barca ancorada à margem do lago.

⁽¹⁾ Carlos Cavalcanti, *História das Artes*, volume 2, p. 86.

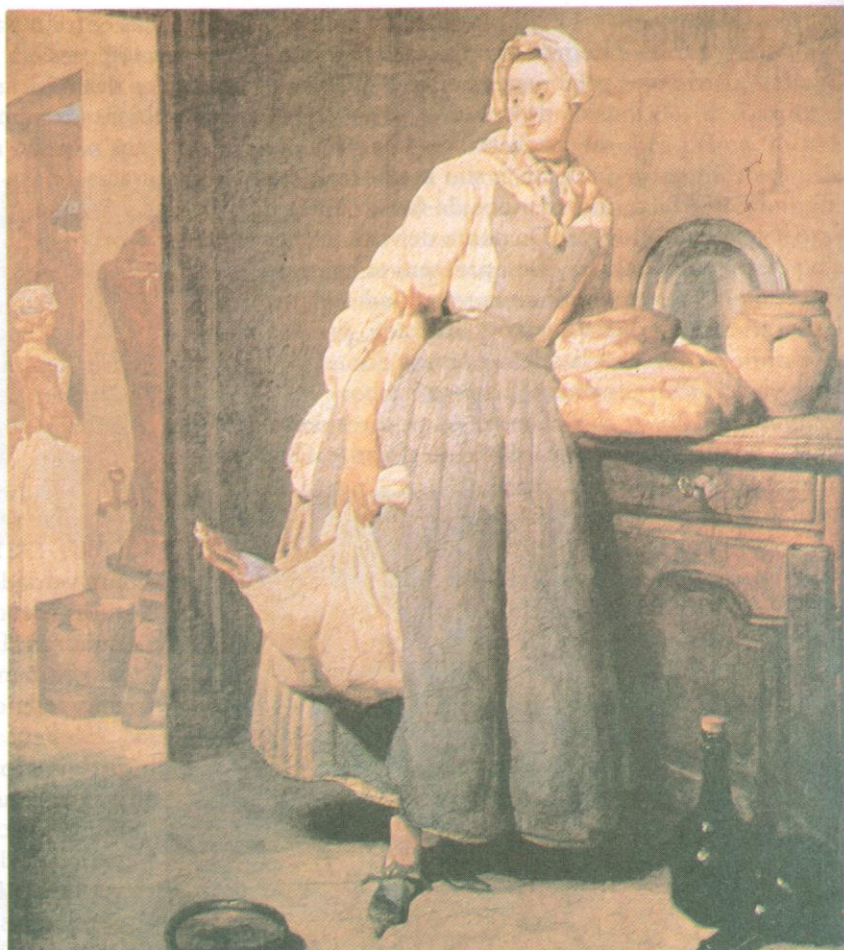


Fig. 17.9. *De Volta do Mercado* (1739), de Chardin. Dimensões: 46,5 cm x 37 cm. Museu do Louvre, Paris.

Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) tinha uma situação econômica melhor do que a de Watteau. Esse fato permitiu-lhe uma criação mais livre e independente dos favores da corte e das expectativas artísticas da aristocracia. Por isso, seus quadros, em vez de apresentarem o mundo fantasioso e frívolo dos cortesãos, retratam cenas da vida cotidiana e burguesa da França.

A principal característica de Chardin é a sua composição nítida e unificadora de todos os elementos retratados. No quadro *De Volta do Mercado* (fig. 17.9) a personagem que chega à sua casa carregada de compras é percebida visualmente pelo espectador de um modo perfeito em relação ao mobiliário, aos objetos da casa e ao espaço circundante. Chardin consegue essa percepção graças à proporção que cria entre a personagem central e o móvel da sala e graças ao jogo de luz que nos convence do espaço interior de uma casa.

A pintura de Chardin conserva o mesmo toque luminoso de Watteau, mas os temas de interesse desses dois artistas, apesar de pertencerem ao mesmo movimento artístico, são muito diferentes.

A escultura

Nessa arte, o estilo rococó substituiu os volumes que indicam o vigor e a energia barrocos por linhas suaves e graciosas. A escultura, que se torna intimista, geralmente procura retratar as pessoas mais importantes da época. São famosas, por exemplo, as esculturas que Jean Antoine Houdon fez retratando *Voltaire*, *Diderot*, *Rousseau* e outros tantos personagens da história francesa e universal. Dessas esculturas, a de Voltaire (fig. 17.10) é a mais conhecida, por causa da percepção aguda que o artista teve do caráter desse pensador francês.

Mas não foi apenas nos retratos que se destacou a escultura rococó. Foi ela a responsável pela criação das estatuetas decorativas, a partir da invenção da porcelana por dois cientistas alemães, Tischirnhaus e Boettger, em 1708. Já em 1709 apareceram as primeiras peças decorativas em porcelana. Durante o século XVIII, os escultores rococós alemães, franceses, italianos e espanhóis criaram modelos para a manufatura de estatuetas, reproduzindo temas mitológicos, campestres e da sociedade cortesã.

Entre esses escultores decorativos estão, por exemplo, François Boucher e Étienne Maurice Falconet, que criaram modelos de pequenas estátuas de Vênus, banhistas, ninfas e cupidos para a Manufatura Real de Porcelana de Sévres.

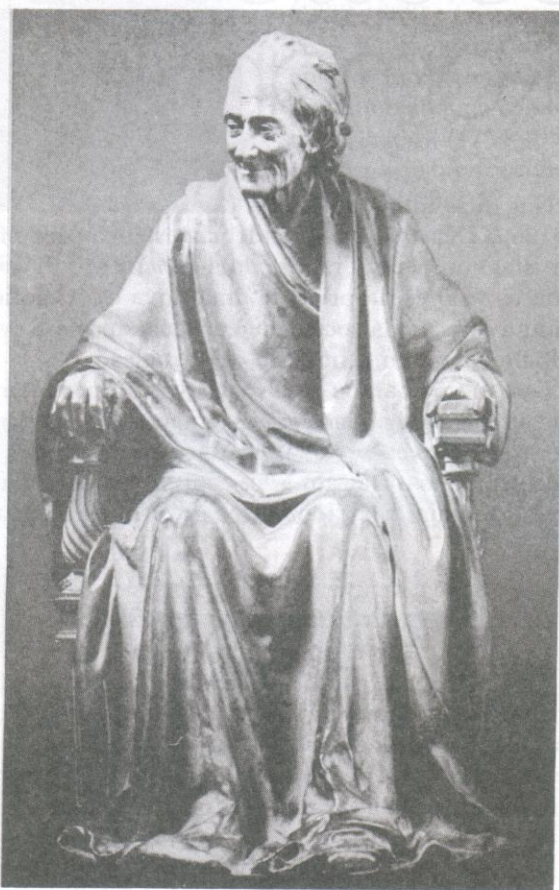


Fig. 17.10.
Voltaire (1781), de
Houdon. Altura:
117 cm. Museu
Fabre,
Montpellier.



Neoclassicismo e o Romantismo

Nas duas últimas décadas do século XVIII e nas três primeiras do século XIX, uma nova tendência estética predominou nas criações dos artistas europeus. Trata-se do *Academicismo* ou *Neoclassicismo*, que expressou os valores próprios de uma nova e fortalecida burguesia, que assumiu a direção da sociedade europeia após a Revolução Francesa e principalmente com o império de Napoleão.

Esse estilo chamou-se Neoclassicismo porque retomou os princípios da arte da Antiguidade greco-romana. A outra denominação — Academicismo — deveu-se ao fato de que as concepções artísticas do mundo greco-romano tornaram-se os conceitos básicos para o ensino das artes nas academias mantidas pelos governos europeus.

O estilo
que veio
substituir o
rococó

De acordo com a tendência neoclássica, uma obra de arte só seria perfeitamente bela na medida em que imitasse não as formas da natureza, mas as que os artistas clássicos gregos e os renascentistas italianos já haviam criado. E esse trabalho de imitação só era possível através de um cuidadoso aprendizado das técnicas e convenções da arte clássica. Por isso, o convencionalismo e o tecnicismo reinaram nas academias de belas-artes, até serem questionados pela arte moderna. Vejamos, a seguir, como esse estilo se traduziu na arquitetura e na pintura da época.

A arquitetura neoclássica

Tanto nas construções civis quanto nas religiosas, a arquitetura neoclássica seguiu o modelo dos templos greco-romanos ou o das edificações do Renascimento italiano. Exemplos dessa arquitetura são a igreja de Santa Genoveva, transformada depois no Panteão Nacional, em Paris, e a Porta de Brandemburgo, em Berlim.

A igreja de Santa Genoveva (fig. 18.1) foi projetada por Jacques Germain Soufflot (1713-1780), que pode ser considerado um dos primeiros arquitetos neoclássicos. Ele concebeu a planta do edifício com a forma de uma cruz grega, um pórtico de seis colunas e um frontão onde se encontram trabalhos escultóricos de David d'Angers (1788-1856).

A Revolução de 1789 transformou essa igreja em Panteão Nacional, onde passaram a ser abrigados os restos mortais de importantes personagens da história francesa.

A Porta de Brandemburgo, em Berlim, é uma obra do arquiteto Karl Gotthard Langhans (1732-1808) e foi construída entre 1789 e 1794. Nesse monumento, imponentes colunas dóricas apóiam um pavimento retangular sobre o qual está um belíssimo conjunto escultórico de Gottfried Shadow (1764-1850), constituído por uma quadriga de bronze conduzida pela deusa da Vitória (fig. 18.2).

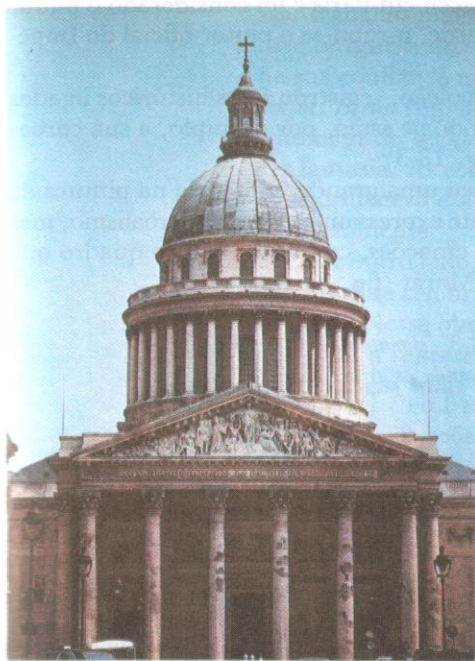


Fig. 18.1. Panteão Nacional (1757-1792), Paris. Projeto de Jacques Germain Soufflot.

Fig. 18.2.
Porta de Brandemburgo
(1789-1794), Berlim. Projeto
de Karl Gotthard Langhans.



A pintura do neoclássicismo

A pintura desse período foi inspirada principalmente na escultura clássica grega e na pintura renascentista italiana, sobretudo em Rafael, mestre inegável do equilíbrio da composição e da harmonia do colorido.

O maior representante da pintura neoclássica é, sem dúvida, *Jacques-Louis David* (1748-1825). Ele nasceu em Paris e foi considerado o pintor da Revolução Francesa; mais tarde, tornou-se o pintor oficial do Império de Napoleão.

Durante o governo de Napoleão, registrou fatos históricos ligados à vida do imperador, dentre os quais estão, por exemplo, a sua coroação e a travessia dos Alpes (fig. 18.3).

David, sem dúvida, exerceu uma grande influência na pintura de seu tempo. Suas obras geralmente expressam um vibrante realismo, mas algumas delas exprimem fortes emoções, como é o caso do quadro que retrata a morte de seu amigo Marat (fig. 18.4).



Fig. 18.3. *Bonaparte Atravessando os Alpes* (1801), de Jacques Louis David.
Dimensões: 272 cm × 232 cm.
Museu de Versalhes, Paris.

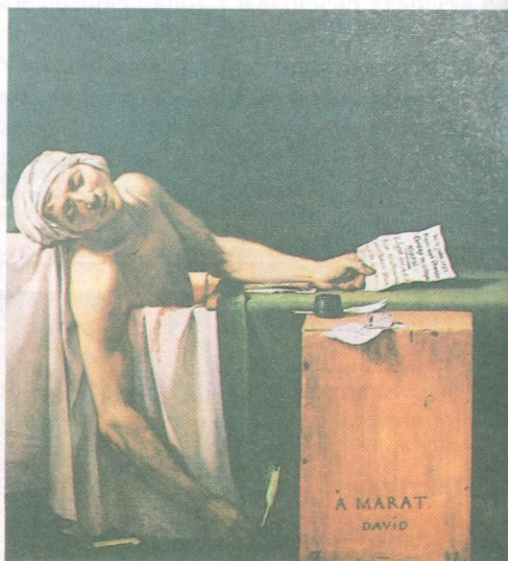


Fig. 18.4. *A Morte de Marat* (1793), de Jacques Louis David.
Dimensões: 163 cm × 126 cm.
Museu Real de Belas-Artes, Bruxelas.

Já no século XIX, quando outras tendências artísticas marcavam fortemente os pintores da época, *Jean Auguste Dominique Ingres* (1780-1867) conservava uma acentuada influência neoclássica, herdada de seus mestres, sobretudo de David, cujo ateliê frequentou em 1797.

Sua obra abrange, além de composições mitológicas e literárias, nus, retratos e paisagens, mas a crítica moderna vê nos retratos e nus o seu trabalho mais admirável. Ingres soube registrar a fisionomia da classe burguesa do seu tempo, principalmente no seu gosto pelo poder e na sua confiança na individualidade. Exemplo disso é o *Retrato de Louis François Bertin* (fig. 18.5), que nos põe diante de um vivo representante do homem do século XIX. O retratado é visto com ausência de qualquer fantasia. As cores são poucas e os contornos nítidos. A pintura expressa a firmeza e a determinação do personagem que olha o observador diretamente.

Por outro lado, Ingres revela um inegável apuro técnico na pintura do nu. Sua célebre tela *Banhista de Valpinçon* (fig. 18.6) é um testemunho disso. Nessa obra fica evidente o domínio dos tons claros e translúcidos para a representação da pele e o domínio do desenho, uma das características mais fortes de Ingres.

Fig. 18.5. *Louis Bertin* (1832), de Ingres. Dimensões: 115 cm x 93,5 cm. Museu do Louvre, Paris.

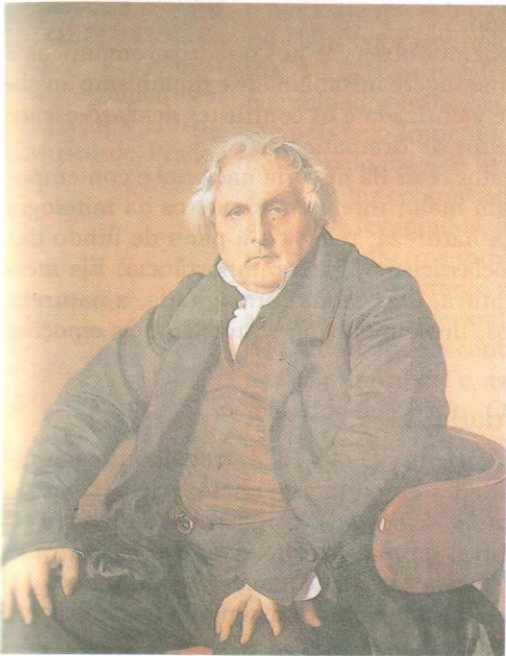


Fig. 18.6. *Banhista de Valpinçon* (1808), de Ingres. Dimensões: 140 cm x 95 cm. Museu do Louvre, Paris.

O Roman- tismo: primeira reação à arte neoclássica

O século XIX foi agitado por fortes mudanças sociais, políticas e culturais causadas pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa do final do século XVIII. Do mesmo modo, a atividade artística tornou-se mais complexa. Assim, podemos identificar nesse período vários movimentos que produziram obras de arte segundo diferentes concepções e tendências. Por isso, quando estudamos a arte do século XIX, entramos em contato com movimentos artísticos muito diferentes, como é o caso do *Romantismo*, do *Realismo*, do *Impressionismo*, do *Pós-Impressionismo*.

Dentre esses movimentos artísticos, o primeiro que vamos estudar é o *Romantismo*, que se caracteriza como uma reação ao Neoclassicismo do século XVIII e historicamente situa-se entre 1820 e 1850.

Enquanto os artistas neoclássicos voltaram-se para a imitação da arte greco-romana e dos mestres do Renascimento italiano, submetendo-se às regras determinadas pelas escolas de belas-artes, os românticos procuraram se libertar das convenções acadêmicas em favor da livre expressão da personalidade do artista. Assim, de modo geral, podemos afirmar que a característica mais marcante do Romantismo é a valorização dos sentimentos e da imaginação como princípios da criação artística.

Ao lado dessas características mais gerais, outros valores compuseram a estética romântica, tais como o sentimento do presente, o nacionalismo e a valorização da natureza.

A pintura romântica

Ao negar a estética neoclássica, a pintura romântica aproxima-se das formas barrocas. Assim, os pintores românticos, como Goya, Delacroix, Turner e Constable, recuperaram o dinamismo e o realismo que os neoclássicos haviam negado.

Outro elemento que podemos observar nos quadros românticos é a composição em diagonal, que sugere instabilidade e dinamismo ao observador. A cor é novamente valorizada e os contrastes de claro-escuro reaparecem, produzindo efeitos de dramaticidade.

Quanto aos temas, os fatos reais da história nacional e contemporânea dos artistas despertaram maior interesse do que os da mitologia greco-romana. Além disso, a natureza, relegada a pano de fundo das cenas aristocráticas pelo Neoclassicismo, ganha importância. Ela mesma passa a ser o tema da pintura. Ora calma, ora agitada, a natureza exibe, na tela dos românticos, um dinamismo equivalente às emoções humanas.

Goya: a luta pela liberdade

Francisco José Goya y Lucientes (1746-1828) trabalhou temas diversos: retratos de personalidades da corte espanhola e de pessoas do povo (*A Família Real* e *A Leiteira de Bordéus*), os horrores da guerra (*O Colosso*), a ação incompreensível de monstros (*Saturno Devorando um de seus Filhos*) e cenas históricas. Dessa variedade temática, vamos destacar uma cena histórica que é reconhecidamente um símbolo das lutas pela liberdade.



Fig. 18.7. *Os Fuzilamentos de 3 de Maio de 1808* (1814-1815), de Goya.

Dimensões:
263,5cm x 410cm.
Museu do Prado,
Madri.

No século XIX, a pintura de temas históricos já era considerada um gênero definitivo. Entretanto, Goya soube alterar fundamentalmente o modo de retratar o conteúdo histórico, dando-lhe um caráter mais geral. Um bom exemplo disso é a sua obra *Os Fuzilamentos de 3 de Maio* (fig. 18.7). Esse quadro representa o fuzilamento, em 3 de maio de 1808, por soldados franceses, de cidadãos espanhóis contrários à ocupação de seu país pelo Imperador Napoleão I. Observando essa pintura podemos notar, pelo jogo de luz e sombra, que se trata de uma composição diagonal. A luz concentrada sobre o homem de camisa branca, com os braços abertos e levantados, nos dá a certeza da morte iminente e já vivida pelos companheiros tombados no chão. O tratamento dado pelo artista à pintura é importante na medida em que universaliza o tema da repressão política, superando o fato particular da Espanha. Goya consegue isso acentuando o contraste entre o aspecto individualizado dos homens que vão morrer e o aspecto anônimo dos soldados que matam, representados sem rosto. O fuzilamento ocorrido em 3 de maio de 1808 é, então, apenas um pretexto para Goya expressar, de forma geral, as lutas da liberdade contra a tirania. No dizer de Lionello Venturi, “a pintura de Goya é um símbolo eterno da revolta popular contra a opressão”⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Lionello Venturi, *Para Compreender a Pintura*, p. 126.

Eugène Delacroix: a multidão agitada nas ruas

Aos 29 anos, Eugène Delacroix (1799-1863) viveu uma importante experiência para a sua arte. Ele visitou Marrocos como membro da comitiva do embaixador da França, com a missão de documentar os hábitos e costumes das pessoas daquela terra. A visão que Delacroix teve de Marrocos e que retratou em seu quadro é a da realidade misturada ao mistério e ao exotismo.

Relacionada com essa experiência vivida em terras estrangeiras está a tela *A Agitação de Tânger* (fig. 18.8), importante pelos elementos pictóricos que prenunciam o impressionismo: o céu transparente, a luz intensamente refletida nas casas, em oposição às áreas de sombra. Do ponto de vista temático, o artista revela-se entusiasmado com o movimento da multidão reunida na rua.

Fig. 18.8. *A Agitação de Tânger* (1837-1838), de Delacroix. Dimensões: 98 cm x 131 cm. Coleção J. Hill, Nova York.



Fig. 18.9. *A Liberdade Guiando o Povo* (1830), de Delacroix. Dimensões: 260 cm x 325 cm. Museu do Louvre, Paris.

Aliás, esse tema de multidões agitando-se nas ruas também foi trabalhado por Delacroix no seu quadro mais conhecido: *A Liberdade Guiando o Povo* (fig. 18.9). Esse trabalho foi realizado pelo artista como exaltação da Revolução de 1830. Apesar do forte comprometimento político e particularizador da obra, o valor pictural é assegurado pelo uso das cores e das luzes e sombras.

A paisagem romântica

A pintura paisagística já havia se desenvolvido no século XVIII, mas foi no período romântico que ganhou nova força, principalmente na Inglaterra. A paisagem romântica inglesa caracteriza-se, de um lado, por seu realismo e, por outro, pela recriação das contínuas modificações das cores da natureza causadas pela luz solar. Segundo alguns historiadores da arte, essa segunda característica permite-nos afirmar que os paisagistas ingleses do século XIX anteciparam-se em algumas décadas aos impressionistas franceses.

Turner: a máquina começa a ganhar espaço na paisagem natural

Joseph Mallord William Turner (1775-1851) representou os grandes movimentos da natureza, mas por meio do estudo da luz que a natureza reflete, procurou descrever uma certa “atmosfera” da paisagem. Exemplos disso são as telas *O Grande Canal, Veneza e Chuva, Vapor e Velocidade*. Na primeira (fig. 18.10), Turner combina a representação fiel da realidade com sua “atmosfera”. Os tons claros, como o amarelo e o laranja, são mantidos puros, isto é, não foram neutralizados com o branco. Por isso, eles parecem mais brilhantes, principalmente se vistos em oposição às áreas de cor que foram neutralizadas. O efeito geral é uma paisagem com um brilho tal que levou John Constable a chamar as telas desse período de Turner de “visões douradas”.



Fig. 18.10. *O Grande Canal, Veneza* (1835), de Turner.

Dimensões:
91 cm × 123 cm.
Museu de Arte,
Nova York.

Fig. 18.11. *Chuva, Vapor e Velocidade* (1844), de Turner.

Dimensões:
91 cm × 122 cm.
Galeria Nacional,
Londres.



Em *Chuva, Vapor e Velocidade* (fig. 18.11), Turner substituiu a representação dos detalhes pelas formas essenciais da locomotiva e dos trilhos sobre os arcos de um grande viaduto. Sua preocupação principal são as cores brilhantes concentradas no centro da tela. Um aspecto interessante nesta obra é a locomotiva, pois é uma das primeiras vezes que a arte registra a presença da máquina. Parece ser a tomada de consciência do artista de que a máquina invadiu o espaço natural e começou a fazer parte do universo da pintura.

John Constable: a paisagem da vida cotidiana

Ao contrário de Turner, a natureza retratada por Constable (1776-1837) é serena e profundamente ligada aos lugares onde o artista nasceu, cresceu e trabalhou ao lado do pai. Muitos elementos de suas paisagens — os moinhos de vento, as barcas carregadas de cereais — faziam parte da vida cotidiana do artista quando jovem.

Um exemplo bastante significativo da pintura paisagística de Constable é a tela *A Carroça de Feno* (fig. 18.12). Através de uma vasta gama de cores conseguida por meio da observação e do contato direto com a natureza, o artista obteve um efeito de admirável vivacidade. Além disso, o rio reflete a luz que vem do céu, dando maior luminosidade à cena e maior serenidade à paisagem. Constable, por sinal, considerava a luz o elemento da natureza fundamental para a pintura paisagística.

Fig. 18.12. *A Carroça de Feno* (1821), de Constable.

Dimensões:
130 cm × 185 cm.
Galeria Nacional,
Londres.



Capítulo 19



○ Realismo

Entre 1850 e 1900 surge nas artes européias, sobretudo na pintura francesa, uma nova tendência estética chamada *Realismo*, que se desenvolveu ao lado da crescente industrialização das sociedades. O homem europeu, que tinha aprendido a utilizar o conhecimento científico e a técnica para interpretar e dominar a natureza, convenceu-se de que precisava ser realista, inclusive em suas criações artísticas, deixando de lado as visões subjetivas e emotivas da realidade.

A
arquitetura
do
movimento
realista

Esses novos ideais estéticos manifestaram-se em todas as artes. A arquitetura, por exemplo, ao adaptar-se ao novo contexto social, tende a tornar-se realista ou científica. Os arquitetos e engenheiros procuram responder adequadamente às novas necessidades urbanas, criadas pela industrialização. As cidades não exigem mais ricos palácios e templos. Elas precisam de fábricas, estações ferroviárias, armazéns, lojas, bibliotecas, escolas, hospitais e moradias, tanto para os operários quanto para a nova burguesia.

A escultura realista

A escultura realista não se preocupou com a idealização da realidade. Ao contrário, procurou recriar os seres tais como eles são. Além disso, os escultores preferiram os temas contemporâneos, assumindo muitas vezes uma intenção política em suas obras.

Dentre os escultores do período realista, o que mais se destaca é *Auguste Rodin* (1840-1917), cuja produção desperta severas polêmicas. Já seu primeiro trabalho importante, *A Idade do Bronze*, de 1877, causou uma grande discussão motivada pelo seu intenso realismo. Alguns críticos chegaram a acusar o artista de tê-lo feito a partir de moldes tirados do próprio modelo vivo. Mas é com *São João Pregando*, de 1879, que Rodin revela sua característica fundamental: a fixação do momento significativo de um gesto humano.

Fig. 19.1. *Os Burgueses de Calais* (inaugurado em 8 de junho de 1895), de Rodin. Jardins do Parlamento Britânico, Londres.



Fig. 19.2. *Balzac* (1892-1897), de Rodin. Altura: 295 cm. Museu Rodin, Paris.

É isso que podemos ver, por exemplo, no conjunto escultórico *Os Burgueses de Calais* (fig. 19.1), de 1895. Essa obra narra um episódio da Guerra dos Cem Anos, entre a França e a Inglaterra. O artista fixa o momento em que os seis homens mais ricos da cidade francesa de Calais dirigem-se ao acampamento do invasor inglês, onde vão se apresentar para morrer, tentando evitar assim a destruição da cidade. Essa mesma tentativa de surpreender o homem em suas ações aparece em *O Pensador*, seguramente sua obra mais conhecida.

Quanto aos retratos, nem sempre Rodin foi fiel à preocupação naturalista de reproduzir os traços fisionômicos do seu modelo. A escultura que fez de Balzac (fig. 19.2), por exemplo, chegou a ser recusada pela Sociedade dos Homens de Letras de Paris que a encomendara, pois não havia semelhança física entre a obra e o retratado. O que o escultor fez foi privilegiar, à sua maneira, o caráter vigoroso que a personalidade do escritor lhe sugeria, o que o envolveu numa grande polêmica.

Na verdade, até mesmo a classificação da obra de Rodin como realista é controvertida. Alguns críticos a consideram romântica por causa da forte emoção que traduz. Mas outros enfatizam no trabalho desse escultor o acentuado e predominante caráter naturalista. Há ainda os que vêem na escultura de Rodin características do Impressionismo (ver capítulo 21), movimento do qual também foi contemporâneo e que revolucionou, na época, a pintura européia.

A pintura realista

A pintura realista do século XIX caracteriza-se sobretudo pelo princípio de que o artista deve representar a realidade com a mesma objetividade com que um cientista estuda um fenômeno da natureza. Ao artista não cabe “melhorar” artisticamente a natureza, pois a beleza está na realidade tal qual ela é. Sua função é apenas revelar os aspectos mais característicos e expressivos da realidade.

Em vista disso, a pintura realista deixou completamente de lado os temas mitológicos, bíblicos, históricos e literários, pois o que importa é a criação a partir de uma realidade imediata e não imaginada.

A volta do artista para a representação do real teve uma consequência: sua politização. Isso porque, se a industrialização trouxe um grande desenvolvimento tecnológico, ela provocou também o surgimento de uma grande massa de trabalhadores, vivendo nas cidades em condições precárias e trabalhando em situações desumanas. Surge então a chamada “pintura social”, denunciando as injustiças e as imensas desigualdades entre a miséria dos trabalhadores e a opulência da burguesia.

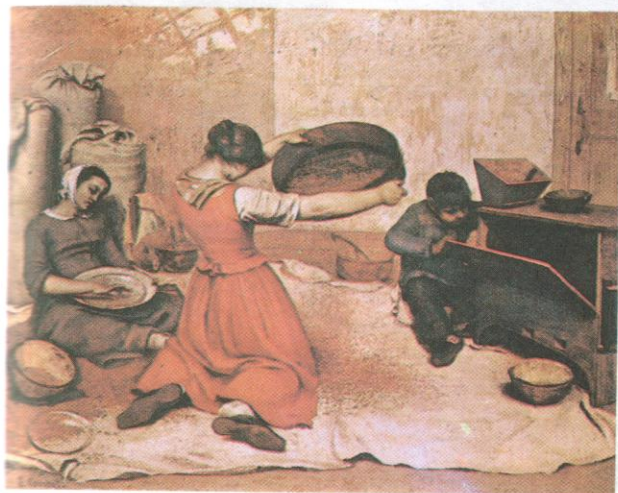
Dentre os representantes da pintura realista podemos apontar Courbet e Manet, que desenvolveram tendências diversas.

Fig. 19.3. *Moças Peneirando Trigo*, de Courbet. Museu de Belas-Artes, Nantes.

Courbet: os trabalhadores como tema da pintura

Gustave Courbet (1819-1877) foi considerado o criador do realismo social na pintura, pois procurou retratar em suas telas temas da vida cotidiana, principalmente das classes populares.

Courbet manifesta em sua pintura uma simpatia particular pelos trabalhadores e pelos homens mais pobres da sociedade no século XIX, tal como podemos ver nas obras *Os Britadores* e *Moças Peneirando Trigo* (fig. 19.3). Nesse quadro, moças realizando seu trabalho são representadas de maneira quase fotográfica. Entretanto, na figura da moça em primeiro plano, o artista parece fugir um pouco dessa preocupação com a descrição objetiva e aproxima-se de uma representação universalizadora do trabalho que consome a juventude.



Manet: um precursor do Impressionismo

Édouard Manet (1832-1883) pertencia a uma família rica da burguesia parisiense. Diferentemente de Courbet, seu realismo não tem intenções sociais. Ao contrário, reflete até um certo ar aristocrático.

Sua carreira foi marcada por alguns desafios à crítica conservadora. É verdade que algumas de suas obras não se afastavam das normas clássicas da pintura, tendo sido aceitas sem polêmicas. No entanto, os quadros que representavam uma ruptura com o academicismo provocaram grandes escândalos.

O maior deles aconteceu em 1863, quando Manet enviou para o Salão dos Artistas Franceses a tela *Almoço na Relva* (fig. 19.4). A obra foi recusada pelo júri do salão. Entretanto, como muitos quadros de outros artistas também não foram aceitos, os autores recorreram ao Imperador Napoleão III, que determinou a montagem de uma exposição paralela à oficial e que se chamou Salão dos Recusados.

Esse quadro de Manet causou um grande escândalo na época por representar uma mulher nua em companhia de dois homens elegantemente vestidos. Alguns anos depois, descobriram-se as fontes de inspiração de Manet: uma tela renascentista, *O Concerto Campestre* (fig. 19.5), atribuída por alguns críticos a Giorgione e por outros a Ticiano, e uma obra de Rafael que representa um grupo de divindades clássicas (fig. 19.6). No entanto, a tela de Manet não é uma simples cópia. Ele apenas transpôs as linhas principais e os personagens dessas obras para uma composição moderna.



Fig. 19.4. *Almoço na Relva* (1863), de Manet.
Dimensões:
214 cm × 270 cm.
Museu do Louvre, Paris.

Fig. 19.5. Detalhe de *O Concerto Campestre* (1505-1510), de Giorgione (?). Dimensões: 110 cm × 138 cm. Museu do Louvre, Paris.

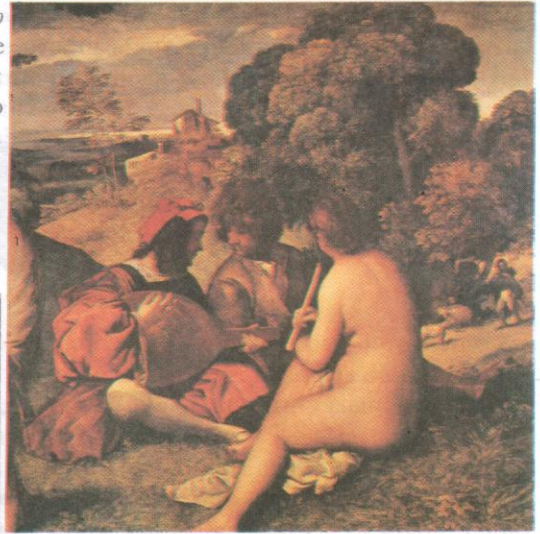


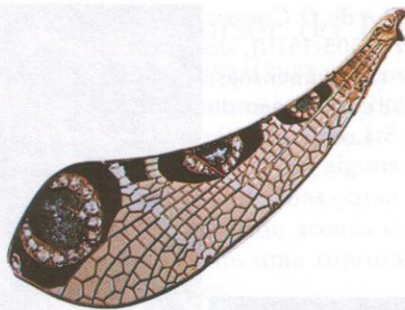
Fig. 19.6. Detalhe da gravura *O Julgamento de Páris* (cerca de 1520). Gravura de Marcantonio Raimondi a partir de original de Rafael.

Almoço na Relva é inovador em relação às duas obras anteriores. Primeiro, quanto ao clima de realidade que apresenta, pois os personagens da tela de Manet eram pessoas conhecidas da sociedade parisiense, e não seres lendários como os das obras renascentistas. Em segundo lugar, esse quadro apresenta uma composição elaborada, como podemos ver pela descrição a seguir.

As três figuras em primeiro plano são Victorine Meurent (modelo de Manet), Eugène Manet (irmão do pintor) e Ferdinand Leenhoff (escultor e amigo do pintor). Mais ao fundo, está uma figura curvada saindo da água — que podemos identificar como Vênus — e, mais à frente, uma natureza morta.

O interessante da composição é o sistema de triângulos que se inter-relacionam, criando uma estrutura fechada onde aparentemente existia uma dispersão de elementos. Assim, há um triângulo formado pelas três figuras sentadas sobre a relva, outro que se sobrepõe a esse e envolve a figura na água, e um terceiro, mais amplo, que abrange todas as figuras e tem seu vértice no pássaro que voa no ponto mais alto da tela. Do ponto de vista das cores, o centro de interesse está na luminosidade que a cena ganha com a figura nua da modelo.

A obra de Manet foi importante na medida em que inovou a pintura, dando-lhe uma luminosidade mais intensa, como se pode observar em *Tocador de Pífaro*, *Almoço no Ateliê* e *Bar de Folies-Bergère*. Essa luminosidade foi apontada pelos críticos de arte como um elemento precursor do Impressionismo.



Movimento das Artes e Ofícios e o Art Nouveau

Desde meados do século XVIII, o governo britânico procurava estabelecer uma colaboração entre as artes e a indústria artesanal, através da Society of Arts. Mas foi em 1835 que as escolas oficiais de desenho foram criadas com o objetivo determinado de aprimorar o *design* das manufaturas e tornar a arte compatível com a industrialização.

Enquanto esse processo ocorria, surgiram críticos propondo a volta da tradição artesanal da Idade Média. Entre eles estava John Ruskin, influente e respeitado crítico de arte e também professor nas escolas de desenho do governo inglês.

As idéias de Ruskin influenciaram William Morris (1834-1896), um jovem arquiteto e sociólogo. Morris passou então a divulgar a importância da renovação da tradição artesanal para melhorar o *design*, pois temia que o processo de produção industrial vulgarizasse ou mesmo destruísse o conteúdo artístico dos objetos industrializados.

Morris pôs em prática essas concepções na firma de arquitetura de George Edmund Street, que projetava objetos para interiores e para a vida diária, como papéis de parede, vitrais, carpetes, tecidos, tapeçarias e móveis.

Entretanto, ele percebeu que era impossível associar o consumo crescente com a técnica da produção artesanal: a Revolução Industrial havia criado definitivamente uma nova realidade e era preciso aceitar o trabalho artístico mecanizado.

Mas as idéias de William Morris acabariam por constituir o Movimento das Artes e Ofícios (*Arts and Crafts Movements*), que exerceu uma grande influência no moderno desenho industrial. Foi com esse movimento que se estabeleceu a prática de os artistas desenharem objetos para a produção em série pela indústria.

Art Nouveau: uma soma de tendências

Na última década do século XIX, surgiu um novo movimento artístico que reuniu as mais diversas tendências: as idéias da industrialização, do Movimento das Artes e Ofícios, da arte oriental, das artes decorativas e das iluminuras medievais.

Esse movimento se difundiu por toda a Europa e recebeu nomes diferentes nos diversos países. Na França era conhecido como *Modern Style* ou *Art Nouveau*; na Alemanha, como *Jugendstil*; e na Itália, como *Stile Floreale* ou *Stile Liberty*.

A produção do Art Nouveau — nome pelo qual esse movimento ficou mais conhecido — envolveu principalmente os objetos ornamentais e a arquitetura.

As linhas sinuosas dos vegetais nas artes aplicadas

Nas chamadas “artes aplicadas”, ou seja, as que se dedicam a produzir objetos para o uso cotidiano, o estilo art nouveau recebeu várias contribuições. Entre elas estão os trabalhos dos ingleses Christopher Dresser, Walter Crane, Kate Greenaway e Charles Mackintosh.

Christopher Dresser (1834-1904) era professor de desenho e estúdio de Botânica. Seus desenhos, que recriavam formas vegetais, destinaram-se aos mais diversos objetos: peças de metal, vidro, papéis de parede, cerâmica e mobiliário. Em última análise, o propósito de Dresser era transformar as formas naturais em formas decorativas.

Fig. 20.1. Salão de Chá Willow, em Glasgow. Projeto de Charles R. Mackintosh.



Walter Crane (1845-1915) e Kate Greenaway (1846-1901) trabalharam na ilustração de livros infantis. Crane ilustrou, por exemplo, *A Bela e a Fera*, mas desenhou também motivos para tecidos, tapetes, azulejos, vitrais, cerâmica e papel de parede. Já Kate Greenaway fez desenhos para cartões do Dia dos Namorados que se tornaram muito famosos e renderam-lhe grande sucesso comercial. Mas seu trabalho artístico de maior reconhecimento foram as ilustrações para livros e contos infantis.

Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) deu nova direção a esse estilo, tornando suas linhas mais retilíneas e simétricas. Exemplo disso é a decoração do Salão de Chá Willow (fig. 20.1). Este salão, que se encontra num edifício inteiramente projetado por esse arquiteto e construído entre 1901 e 1904, teve como modelo de seus elementos decorativos a folha do salgueiro (*willow*, em inglês). Uma peça especialmente famosa de Mackintosh é a porta dupla que projetou para esse mesmo salão, em madeira pintada e vidro colorido.

Na França, os trabalhos de René Lalique (1860-1945) e de Émile Gallé (1846-1904) são os melhores exemplos dessa arte decorativa. Usando pérolas, esmalte e cores suaves, Lalique criou jóias representando flores, plantas e animais de aspecto frágil e delicado (fig. 20.2). De Émile Gallé são famosos os jarros em vidro, com linhas sinuosas, inspiradas na natureza floral (fig. 20.3).

O estilo art nouveau nas artes aplicadas difundiu-se também na América. Nos Estados Unidos, por exemplo, seu principal representante foi Louis Comfort Tiffany (1848-1933), que reuniu influências da arte mourisca e da arte japonesa e desenvolveu um novo método de produção de vidros ornamentais para luminárias, vitrais e vasos. Suas peças, opacas ou transparentes, eram baseadas em motivos naturais (fig. 20.4).



Fig. 20.2. *A Mulher Libélula*, de René Lalique. Museu Gulbenkian, Lisboa.

Fig. 20.3. Jarra, de Emile Gallé. E nítida nessa jarra a influência da arte do Extremo Oriente. Museu das Artes Decorativas, Paris.



Fig. 20.4. Jarra, de Louis C. Tiffany. As obras desse artista americano eram muito aceitas em Paris. Daí a grande influência que exerceu sobre o desenho e a técnica do vidro europeu. Museu das Artes Decorativas, Paris.



Art Nouveau: a unidade das artes

De modo geral, o art nouveau procurou preservar o contato do artista com a natureza e desenvolver um artesanato habilidoso. Os pintores, escultores e arquitetos ligados a esse estilo tentaram escapar do crescente modo de produção industrial e procuraram criar peças e materiais construtivos, recorrendo aos processos artesanais.

A principal conquista do Art Nouveau, porém, foi promover uma verdadeira unidade das artes. Desse modo, os móveis, os objetos do dia-a-dia e o próprio edifício passaram a ser criados a partir de uma mesma tendência decorativista.



Impressionismo

O *Impressionismo* foi um movimento artístico que revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte do século XX.

Os pintores impressionistas procuraram, a partir da observação direta do efeito da luz solar sobre os objetos, registrar em suas telas as constantes alterações que essa luz provoca nas cores da natureza.

Na realidade, não houve nenhuma teoria que orientasse a criação artística desses pintores. Havia apenas algumas considerações gerais, muito mais práticas do que teóricas, que os artistas seguiam em seus procedimentos técnicos para obter os resultados que caracterizaram a pintura impressionista. Essas considerações podem ser assim resumidas:

- A pintura deve registrar as tonalidades que os objetos adquirem ao refletir a luz solar num determinado momento, pois as cores da natureza se modificam constantemente, dependendo da incidência da luz do sol.
- As figuras não devem ter contornos nítidos, pois a linha é uma abstração do ser humano para representar as imagens.
- As sombras devem ser luminosas e coloridas, tal como é a impressão visual que nos causam, e não escuras ou pretas, como os pintores costumavam representá-las no passado.
- Os contrastes de luz e sombra devem ser obtidos de acordo com a lei das cores complementares. Assim, um amarelo próximo a um violeta produz uma impressão de luz e de sombra muito mais real do que o claro-escuro tão valorizado pelos pintores barrocos.
- As cores e tonalidades não devem ser obtidas pela mistura das tintas na paleta do pintor. Pelo contrário, devem ser puras e dissociadas nos quadros, em pequenas pinceladas. É o observador que, ao admirar a pintura, combina as várias cores, obtendo o resultado final. A mistura deixa, portanto, de ser técnica para ser óptica.

Os grandes pintores impressionistas

A primeira vez que o público teve contato com a obra dos impressionistas foi numa exposição coletiva realizada em Paris, em abril de 1874. Mas o público e a crítica reagiram muito mal ao novo movimento, pois ainda se mantinham fiéis aos princípios acadêmicos da pintura.

Entre os expositores estavam Renoir, Degas, Pissarro, Cézanne, Sisley, Monet e Morisot. Só na década seguinte é que os impressionistas começaram a ser compreendidos pela crítica e pelo público. Depois de 1945 o governo francês criou, em Paris, o *Museu Jeu de Paume*, conhecido também como Museu dos Impressionistas. Recentemente as obras dos impressionistas foram transferidas para o *Quai d'Orsay*, também em Paris.

Fig. 21.1.
Mulheres no Jardim
(1866-1867), de
Monet.

Dimensões:
256 cm × 208 cm.

Museu do
Louvre, Paris.

Monet: as cores inconstantes da natureza

A grande preocupação de Claude Monet (1840-1926) são as pesquisas com a luz solar refletida nos seres humanos e na natureza. O quadro *Mulheres no Jardim* marca o início dessa fase em sua pintura (fig. 21.1). A partir daí, Monet entusiasma-se pela pintura ao ar livre, que lhe permite recriar os efeitos da luz do Sol diretamente da natureza, como podemos ver em *La Grenouillère* e *Impressão, pôr-do-sol*.

Fig. 21.2. *Catedral de Rouen em Pleno Sol* (1892-1893), de Monet.

Dimensões:
107 cm × 63 cm.

Museu do
Louvre, Paris.

O melhor exemplo dessa preocupação de Monet pelo registro dos efeitos da luz pode ser observado na série de quadros que pintou da catedral de Rouen. Tomando como tema a fachada dessa construção gótica, o artista pintou-a em vários momentos do dia, registrando assim as diferentes impressões que o edifício lhe causava. Foi esse encanto que sentia pela luz e a ousadia em representá-la tão intensamente que o tornaram chefe dos impressionistas (fig. 21.2).

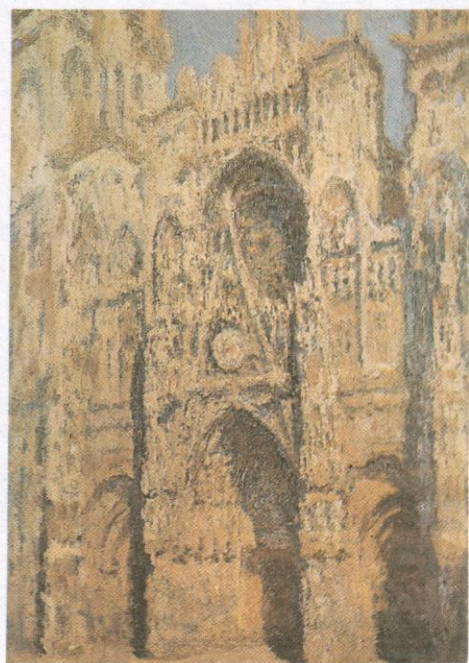
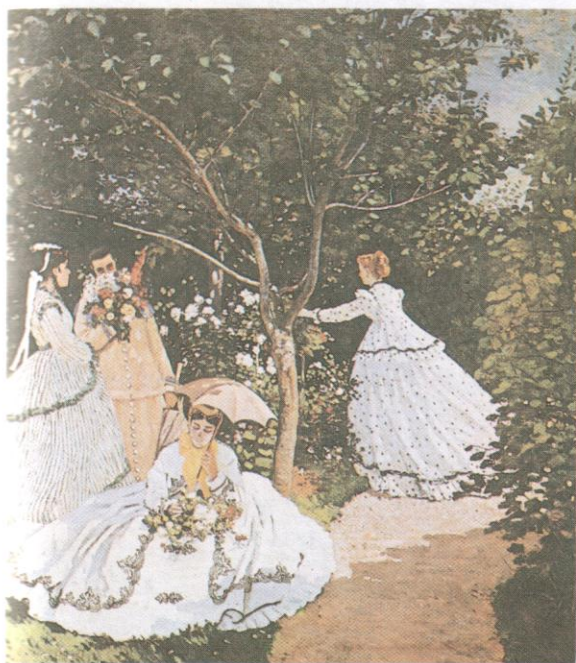


Fig. 21.3. Detalhe do *Baile no Moulin de la Galette* (1876), de Renoir. Dimensões: 131 cm × 175 cm. Museu do Louvre, Paris. ▼

Renoir: a alegria e o otimismo do fim do século XIX

Pierre Auguste Renoir (1841-1919) foi o pintor impressionista que ganhou maior popularidade e chegou mesmo a ter o reconhecimento da crítica ainda em vida. Seus quadros manifestam otimismo, alegria e a intensa movimentação da vida parisiense do fim do século XIX. Exemplo disso é o famoso *Baile no Moulin de la Galette*, em que as pessoas movimentam-se numa atmosfera feliz de cores e sorrisos (fig. 21.3).

Desde 1869, depois de superar as influências de Courbet, um pintor realista já consagrado, Renoir manifestava claramente sua adesão ao movimento impressionista com *La Grenouillère* (fig. 21.4). Nessa tela, ele retrata uma cena segundo a impressão determinada pela luz solar num momento efêmero de um dia alegre. Podemos observar aí o princípio óptico do Impressionismo: as manchas coloridas unidas visualmente pelo observador compõem um todo percebido como uma reunião festiva.

Esse quadro está ligado a um acontecimento interessante: a cena representada foi pintada ao mesmo tempo por Monet e Renoir. Esse fato, além de ter dado fama às duas telas, mostra bem como os dois artistas estavam empenhados em explorar as superfícies refletoras de luz, tal como a água de *La Grenouillère* (fig. 21.5).

Fig. 21.4. *La Grenouillère* (1869), de Renoir. Dimensões: 66 cm × 81,3 cm. Nationalmuseum, Estocolmo. ►

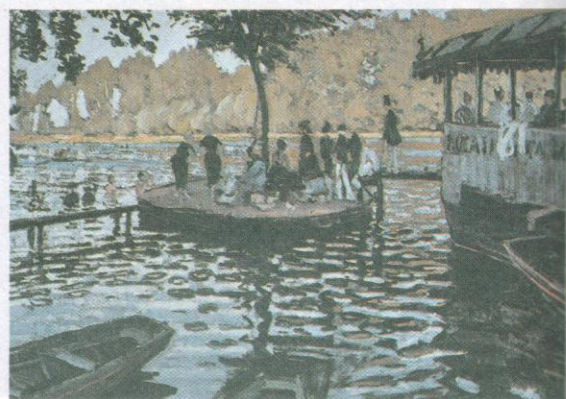
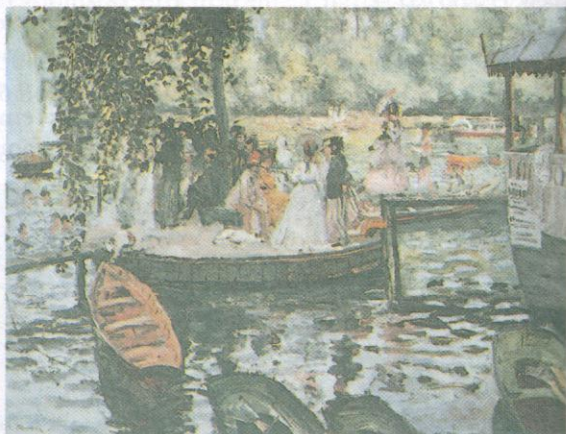
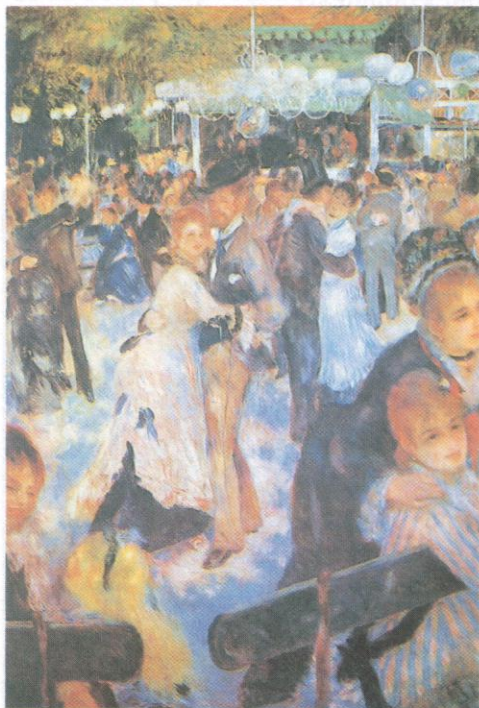


Fig. 21.5. *La Grenouillère* (1869), de Monet. Dimensões: 75 cm × 100 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Degas: o ambiente fechado, a luz artificial e a influência da fotografia

Apesar de ter feito parte do grupo dos impressionistas, Edgar Degas (1834-1917) teve nele uma posição muito pessoal. Sua formação acadêmica e sua admiração por Ingres fizeram com que valorizasse o desenho e não apenas a cor, que era a grande paixão do Impressionismo.

Além disso, foi pintor de poucas paisagens e cenas ao ar livre. Os ambientes de seus quadros são interiores e a luz é artificial. Sua grande preocupação era flagrar um instante da vida das pessoas, apreender um momento do movimento de um corpo ou da expressão de um rosto. Exemplo disso são suas telas com bailarinas, tais como *Ensaio de Balé*, *No Palco*, *Quatro Bailarinas em Cena* e *O Ensaio*. Observando *O Ensaio* (fig. 21.6), vemos a leveza dos movimentos, a delicadeza das cores em pastel e a sutileza do desenho.

Fig. 21.6. *O Ensaio* (1877), de Degas.
Dimensões: 68 cm × 103 cm.
Galeria de Arte, Glasgow.

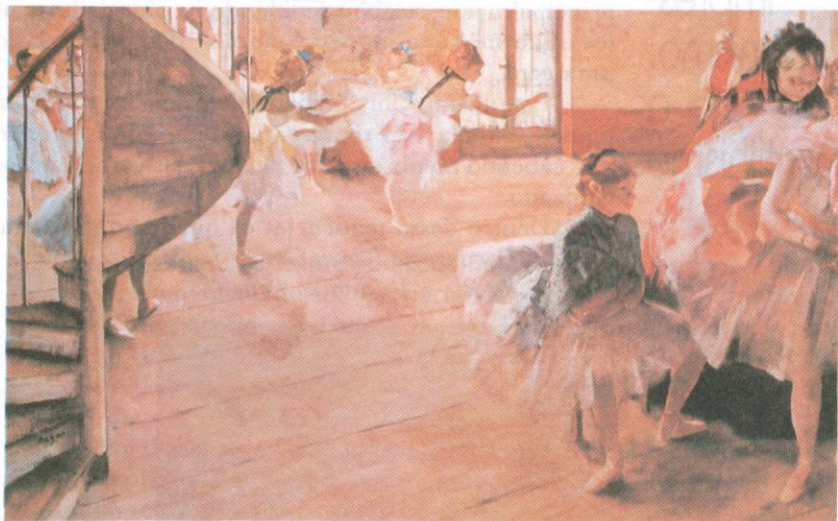


Fig. 21.7. *A Bolsa de Algodão de Nova Orleans* (1873), de Degas.
Dimensões: 72 cm × 90 cm.
Museu de Belas-Artes, Pau.

A contribuição mais importante de Degas para a pintura moderna é a angulação oblíqua e o enquadramento das cenas, com objetos e pessoas em primeiro plano, o que dá maior profundidade à composição. Essa característica revela a grande influência que a fotografia exerceu sobre ele. É inegável, por exemplo, a semelhança de muitos de seus quadros com fotografias instantâneas, pois as pessoas são pintadas como se tivessem sido imobilizadas em plena ação que realizam, despreocupadas com a presença do artista (fig. 21.7).

A evolução do Impres- sionismo: O Pontilhismo

Em 1886 realizou-se a última exposição coletiva do grupo de artistas impressionistas. Dessa exposição participaram dois pintores que dariam uma nova tendência ao movimento: *Georges Seurat* (1859-1891) e *Paul Signac* (1863-1935).

Basicamente, o trabalho desses dois artistas aprofundou as pesquisas que os impressionistas realizaram quanto à percepção óptica. Seurat, principalmente, acabou reduzindo as pinceladas a um sistema de pontos uniformes que, no seu conjunto, dão ao observador a percepção de uma cena.

Essa técnica foi chamada de *Pontilhismo* e *Divisionismo*, porque as figuras, na tela, são representadas em minúsculos fragmentos ou pontos, cabendo ao observador percebê-las como um todo plenamente organizado.

Dentro dessa tendência, os quadros mais famosos de Seurat são *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte* (fig. 21.8) e *O Circo*, e de Signac, *Margens do Rio* e *Veleiros do Porto*.

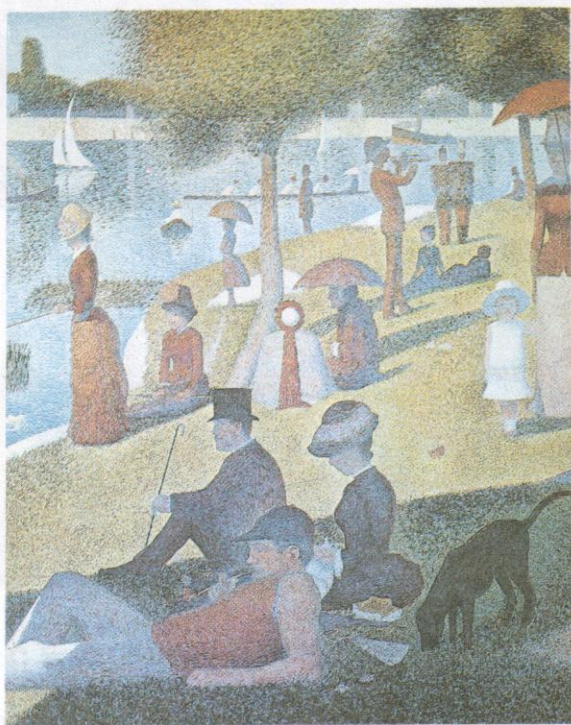
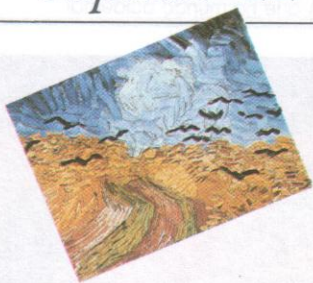


Fig. 21.8. *Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte* (1884-1886), de Seurat. Dimensões: 260 cm x 350 cm. Art Institute, Chicago.



○ Pós- Impressionismo

A expressão Pós-Impressionismo foi usada para designar a pintura que se desenvolveu de 1886, a partir da última exposição impressionista, até o surgimento do Cubismo, com Pablo Picasso e Georges Braque, entre 1907 e 1908. Ela abrange pintores de tendências bem diversas, como Gauguin, Cézanne, Van Gogh e Seurat, que apenas no início de suas carreiras identificaram-se com o Impressionismo.

Além desses artistas, não podemos deixar de nos referir, nesse período, à obra de Toulouse-Lautrec, que documentou a vida parisiense do fim do século XIX de um ponto de vista muito pessoal e, portanto, impossível de ser enquadrado em algum movimento artístico.

Gauguin: o
uso
arbitrário
da cor

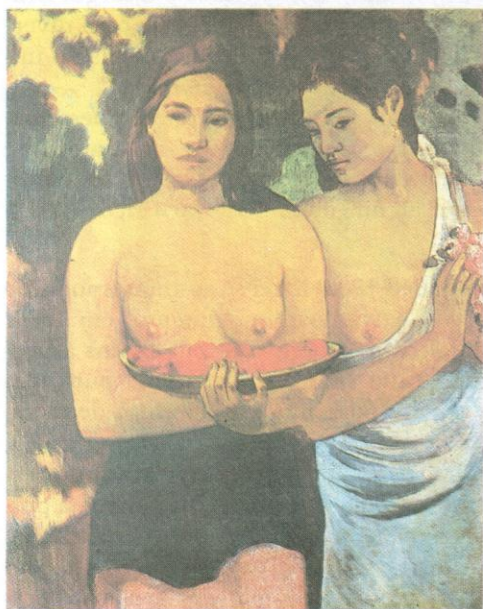
Inicialmente, Paul Gauguin (1848-1903) ligou-se ao Impressionismo e participou da quinta exposição coletiva desse movimento, em 1880. Mas por volta de 1884, seus quadros já superavam, em alguns aspectos, a tendência impressionista: a tinta começa a ser usada pura, em áreas de cor bem definidas, os objetos passam a ser coloridos de modo arbitrário e a representação deixa de ser tridimensional.

Em 1886, Gauguin ainda participa da última exposição impressionista com dezenove telas. Mas em 1888, as características de sua pintura acentuam-se bastante, principalmente na obra *Jacó e o Anjo* (fig. 22.1). Agora, ao contrário da pintura impressionista, os campos de cor são bem definidos e limitados por linhas de contorno visíveis, as formas das pessoas e dos objetos são planas e as sombras desaparecem.



Fig. 22.1. *Jacó e o Anjo* (1888), de Gauguin.
Dimensões:
73 cm × 92 cm.
Galeria Nacional
da Escócia,
Edimburgo.

As idéias artísticas de Gauguin encontraram alguns seguidores, entre os quais Maurice Denis, que “elaborou uma definição da pintura moderna: um quadro, antes de ser um cavalo, um nu ou um episódio qualquer, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores, de acordo com algum padrão”⁽¹⁾.



Na década de 1890, Gauguin viveu no Taiti e produziu uma série de telas que constitui a parte mais conhecida de sua obra. Seus quadros dessa época registram o espaço natural e a vida simples das pessoas livres do peso da civilização ocidental, como se pode observar em *Ta Matete — O Mercado*, *Siesta*, *Taiti* e *Jovens Taitianas com Flores de Manga* (fig. 22.2).

Fig. 22.2. *Jovens Taitianas com Flores de Manga* (1899), de Gauguin.
Dimensões: 94 cm × 73 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nova York.

⁽¹⁾ Donald Reynolds, *A Arte do Século XIX*, p. 121.

Cézanne: a busca da estrutura permanen- te da natureza

Como Gauguin, Paul Cézanne (1839-1906) também teve o início de sua carreira ligado ao movimento impressionista. Mas não tardou muito para que sua pintura tomasse outros rumos. Ele não se preocupava em registrar o aspecto passageiro de um momento provocado pela constante mudança da luz solar, como defendiam os impressionistas. Ao contrário, o que Cézanne buscava era o permanente, a estrutura íntima da natureza.

Essa mudança radical de concepção estética já é evidente em sua tela *O Castelo de Médan* (fig. 22.3). Nesse quadro, os campos de cor são bem delimitados, embora persistam ainda áreas matizadas com ocre e laranja. No entanto, as árvores são concebidas com uma estrutura cilíndrica bem definida e é nítida a diferença entre linhas horizontais e verticais.

A partir dessa obra, o rompimento com o grupo impressionista é inevitável, pois a tendência de Cézanne em converter os elementos naturais em figuras geométricas — como cilindros, cones e esferas — acentua-se cada vez mais, de tal forma que se torna impossível para ele recriar a realidade segundo “impressões” captadas pelos sentidos.

A arte de Cézanne amadurece no período que vai de 1885 a 1895, quando mora em Aix-en-Provence, longe do agitado ambiente de Paris. Nessa época, pintou alguns retratos de seu filho e de sua mulher, onde podemos observar o mesmo tratamento dado aos objetos ou elementos da natureza. Em *Madame Cézanne* (fig. 22.4) fica evidente a intenção geometrizante do artista, pois ele representa o rosto da figura com forma oval e os braços com formas cilíndricas.

Olhando a pintura de Cézanne, é fácil compreender a enorme influência que ele exerceu sobre os artistas que nas primeiras décadas do século XX criaram a arte denominada moderna.

Fig. 22.3. *O*

Castelo de Médan
(1879-1882), de
Cézanne.

Dimensões:
59 cm × 72 cm.
Galeria de Arte,
Glasgow.

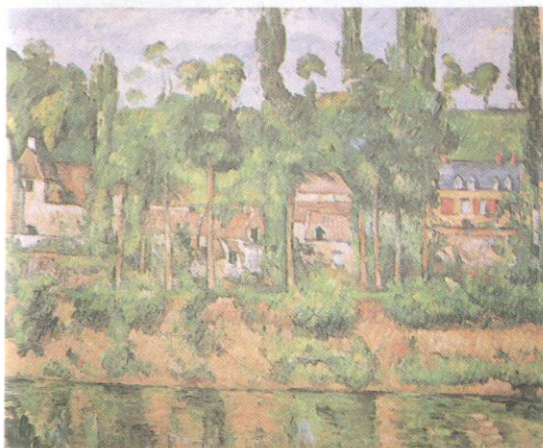


Fig. 22.4. *Madame Cézanne* (1890),
de Cézanne. Dimensões: 89 cm × 70 cm.
Museu de Arte, São Paulo.



Toulouse-
Lautrec:
traços
rápidos,
poucas
cores e
uma
situação
humana

Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) morreu com apenas 37 anos. No entanto, embora sua vida tenha sido curta, ele a viveu intensamente, sempre à procura dos breves momentos de autenticidade dos seres humanos. Como dissemos no início do capítulo, é impossível associar a obra deste artista a qualquer tendência estética do final do século XIX. Desde cedo seu talento firmou-se como independente e absolutamente original.

Apesar de ter nascido numa rica propriedade rural no sul da França, foi a vida urbana e agitada de Paris que Toulouse-Lautrec registrou de uma forma inconfundível em suas telas. Mas quem são os parisienses que interessam a ele? São os artistas de circo, as dançarinas, os frequentadores dos bares e cabarés, as prostitutas e as pessoas anônimas. E o pintor soube registrar, com poucos mas perspicazes detalhes, os traços mais significativos desses personagens e de seus ambientes. Podemos ver isso em *Circo Fernando: a Amazona*, *Jane Avril Dançando a Mélinite*, *O Moulin Rouge* e *No Salão da Rue des Moulins*.

De modo geral, o que caracteriza a pintura de Toulouse-Lautrec é a sua capacidade de síntese, o contorno expressivo das figuras e a dinâmica da realidade representada. Quanto à temática, seus quadros afastam-se da natureza e voltam-se para os ambientes interiores: o circo, o bar, o bordel. A natureza, quando aparece, é mero cenário, apresentado de forma imprecisa, pois não merece do pintor o mesmo cuidado com que procura recriar o drama pessoal de seus contemporâneos. Por exemplo, na obra *Ivette Guilbert que Saúda o Público* (fig. 22.5), é evidente a economia de traços e cores. Mas é extremamente expressiva a figura da artista — declamadora festejada na época, porém já envelhecida —, que agradece ao público com um sorriso triste e um rosto recoberto por uma maquiagem caricatural.

Na verdade, Toulouse-Lautrec soube captar em sua pintura, como nenhum outro artista, a sociedade e o ser humano para além da aparência de felicidade, sentimento quase obrigatório nos últimos anos do século XIX, alegremente chamados de “belle époque”.

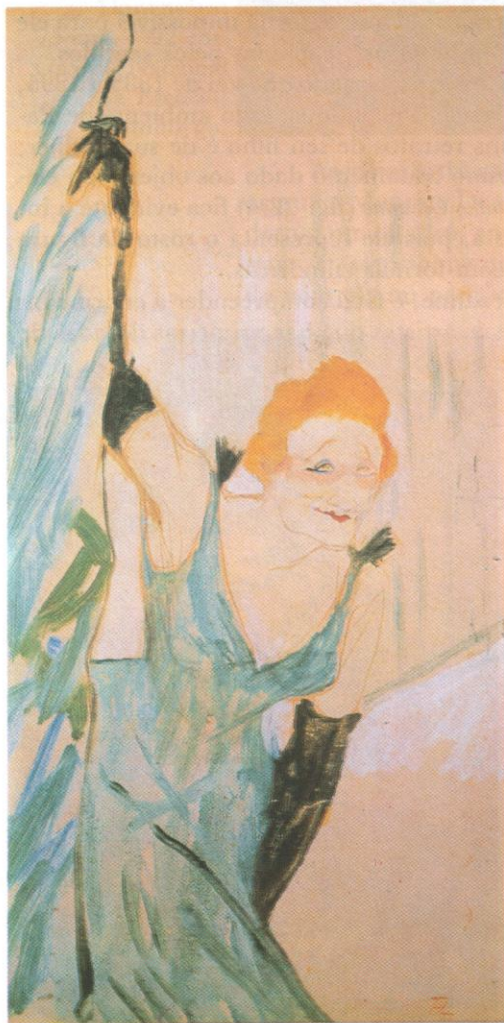


Fig. 22.5. *Ivette Guilbert que Saúda o Público* (1894), de Toulouse-Lautrec.

Dimensões: 48 cm × 25 cm. Museu de Albi.

Van Gogh: a emoção enquanto cor

Conhecer Vincent Willem van Gogh (1853-1890) é entrar em contato com um artista apaixonante. Alguém que se empenhou profundamente em recriar a beleza dos seres humanos e da natureza através da cor, que para ele era o elemento fundamental da pintura.

Até dedicar-se completamente à sua arte, Van Gogh percorreu uma trajetória difícil. Nascido na Holanda, foi contemporâneo de muitos pintores e até se aproximou de alguns deles, como Toulouse-Lautrec e Gauguin. Mas, na verdade, foi uma pessoa solitária.

É possível dividir sua produção em quatro períodos, que vão desde os seus primeiros quadros, ainda da fase holandesa, em torno de 1880, até a fase final, já próxima de sua morte, em 1890.

O primeiro período relaciona-se com o tempo em que Van Gogh assumiu a condição de pregador religioso entre mineiros belgas, dos quais se tornou companheiro de trabalho. Sua pintura estava então ligada à tradição holandesa do claro-escuro e à preocupação com os

problemas sociais. As cores que usava eram sombrias e seus personagens melancólicos, como aparecem por exemplo na tela *Os Comedores de Batata* (fig. 22.6).

Em 1881, depois de vários conflitos pessoais, Van Gogh voltou para a casa da família, na Holanda. Mas em 1886 seguiu para Paris, onde teve início uma nova fase de sua pintura. Na capital francesa, ligou-se superficialmente ao movimento impressionista, mas logo o abandonou, pois procurava um novo caminho para sua arte. Interessou-se pelo trabalho de Gauguin, principalmente pela sua decisão de simplificar as formas dos seres, reduzir os efeitos da luz e usar zonas de cores bem definidas.



Fig. 22.6. *Os Comedores de Batata* (1885), de Van Gogh. Dimensões: 82 cm x 104 cm. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.

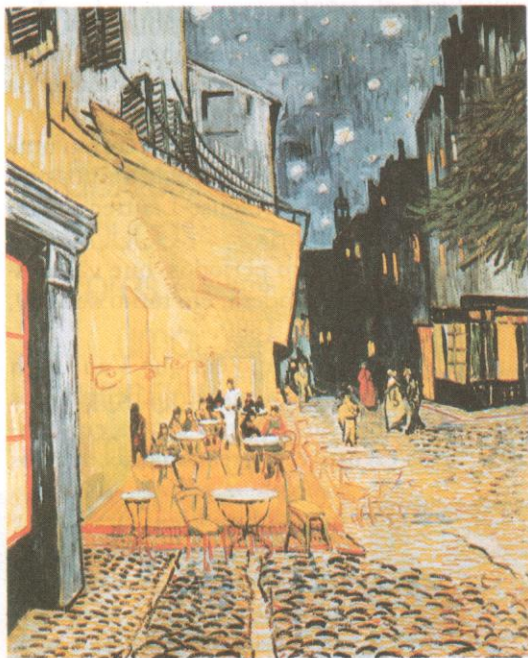


Fig. 22.7. *Café à Noite* (1888), de Van Gogh.
Dimensões: 70 cm × 89 cm.
Yale University Art Gallery, New Haven.

Em 1888, deixou Paris e foi para Arles, cidade ao sul da França, onde passou a pintar ao ar livre. O sol intenso da região mediterrânea interferiu em sua pintura, e o artista libertou-se completamente de qualquer naturalismo no emprego das cores, declarando-se um colorista arbitrário. Van Gogh apaixonou-se então pelas cores intensas e puras, sem nenhuma matização, pois elas tinham para ele a função de representar emoções (fig. 22.7).

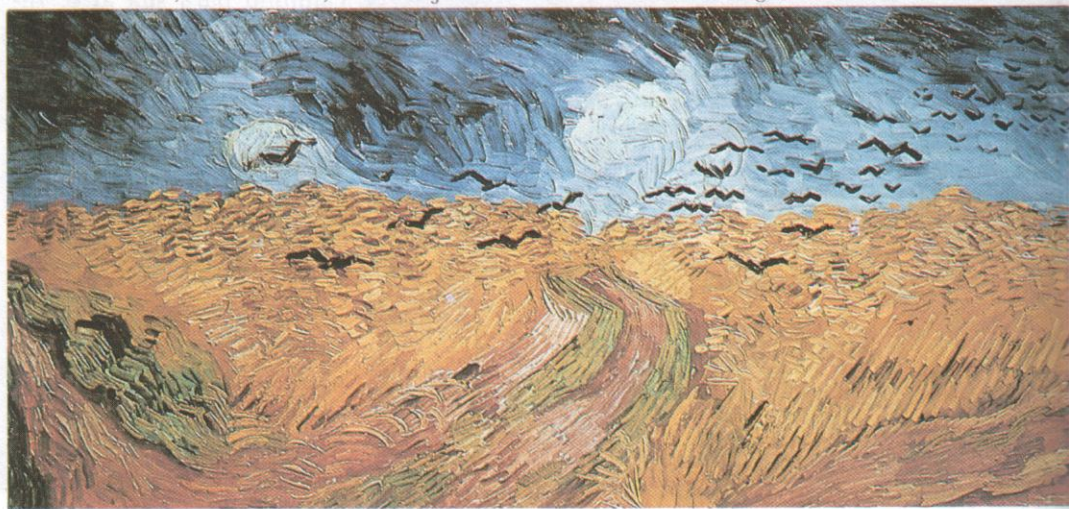
Entretanto, Van Gogh passou por várias crises nervosas e, depois de internações e tratamentos médicos, dirigiu-se, em maio

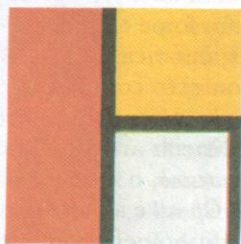
de 1890, para Anvers, uma cidade tranqüila ao norte da França. Nessa época, em três meses apenas, pintou cerca de oitenta telas com cores fortes e linhas retorcidas, como *Os Ciprestes* e *Trigal com Corvos* (fig. 22.8).

Em julho do mesmo ano, Van Gogh suicidou-se, deixando uma obra plástica composta por 879 pinturas, 1 756 desenhos e dez gravuras. Enquanto viveu não foi reconhecido pelo público nem pelos críticos, que não souberam ver em sua obra os primeiros passos em direção à arte moderna, nem compreender o seu esforço para libertar a beleza dos seres por meio de uma explosão de cores.

Fig. 22.8. *Trigal com Corvos* (1890), de Van Gogh.

Dimensões: 50,5 cm × 100,5 cm. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam.





Principais movimentos artísticos do século XX

O século XX inicia-se ampliando as conquistas técnicas e o progresso industrial do século anterior. Na sociedade, acentuam-se as diferenças entre a alta burguesia e o proletariado. O capitalismo organiza-se e surgem os primeiros movimentos sindicais que passam a interferir nas sociedades industrializadas.

Nas primeiras décadas do nosso século ocorrem também profundas conturbações políticas: a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, o surgimento do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha. Não demorou muito para que as situações políticas criadas pela Itália e Alemanha levassem os países europeus e americanos a envolverem-se em novo conflito mundial. Com essa última grande guerra, tiveram início também as pesquisas e o uso da energia nuclear, que se configura hoje como uma ameaça à sobrevivência da humanidade.

Ocorreram ainda neste século a conquista do espaço, o uso crescente da computação e dos satélites, que colocam em comunicação imediata as mais distantes partes do mundo.

Ao lado desses avanços acentuaram-se as disparidades sociais. Hoje, existem regiões com imensas riquezas e outras com grande pobreza, onde as pessoas passam fome e ignoram os fatos e os benefícios do progresso material das regiões ricas.

É nesse contexto complexo, rico em contradições e muitas vezes angustiante que se desenvolve a arte do nosso tempo. Assim, os movimentos e as tendências artísticas, tais como o *Expressionismo*, o *Fauvismo*, o *Cubismo*, o *Futurismo*, o *Abstracionismo*, o *Dadaísmo*, o *Surrealismo*, a *Pin-tura Metafísica*, a *Op-art* e a *Pop-art* expressam, de um modo ou de outro, a perplexidade do homem contemporâneo.

O Expressio- nismo

Este movimento artístico teve origem em Dresden, Alemanha, entre 1904 e 1905, com um grupo chamado *Die Brücke*, que em português significa *A Ponte*. Desse grupo faziam parte *Ernst Ludwig Kirchner* (1880-1938), *Erich Heckel* (1883-1970) e *Karl Schmidt-Rottluff* (1884-1976).

É inegável que o Expressionismo foi uma reação ao Impressionismo, já que esse movimento se preocupou apenas com as sensações de luz e cor, não se importando com os sentimentos humanos e com a problemática da sociedade moderna. Ao contrário, o Expressionismo procurou expressar as emoções humanas e interpretar as angústias que caracterizaram psicologicamente o homem do início do século XX.

Na verdade, essa tendência para traduzir em linhas e cores os sentimentos mais dramáticos do homem já vinha sendo realizada por Van Gogh, que não se preocupava mais em fixar os efeitos efêmeros da luz

solar sobre os seres. Como vimos, esse artista procurava, através da cor e da deformação proposital da realidade, fazer com que os seres reais nos revelassem seu mundo interior.

Além de Van Gogh, o pintor norueguês *Edvard Munch* (1863-1944) também inspirou o movimento expressionista. Sua obra *O Grito* (fig. 23.1) é um exemplo dos temas que sensibilizaram os artistas ligados a essa tendência. Nela a figura humana não apresenta suas linhas reais mas contorce-se sob o efeito de suas emoções. As linhas sinuosas do céu e da água, e a linha diagonal da ponte, conduzem o olhar do observador para a boca da figura que se abre num grito perturbador. Essa atitude inédita até aqui para as personagens da pintura e a ênfase para as linhas fortes evidenciam a emoção que o artista procura expressar.

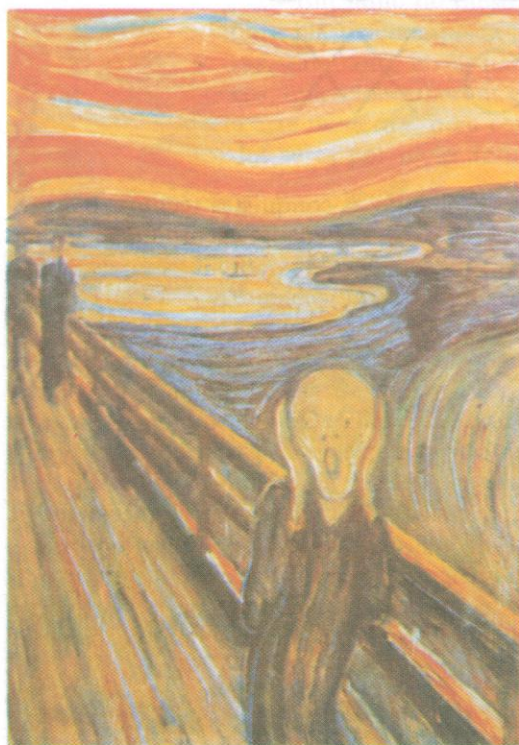


Fig. 23.1. *O Grito*
(1893), de Munch.
Dimensões: 91 cm × 73,5 cm.
Nasjonalgalleriet, Oslo.



Em *Cinco Mulheres na Rua* (fig. 23.2), tela de Ernst Kirchner, um tema aparentemente ingênuo é tratado de uma forma inquietante. Cinco mulheres vestidas com roupas elegantes parecem imobilizadas numa calçada, observando uma vitrina. As extremidades de suas figuras são alongadas nas linhas dos sapatos e nos enfeites dos chapéus. Isso lhes confere um ar maldoso e arrogante, que é reforçado pelas expressões duras de seus rostos. Além disso, as vestes escuras contra os tons verdes do fundo enfatizam a sugestão de aspereza e de dificuldade de comunicação no relacionamento entre os seres humanos, ou ainda a atitude orgulhosa da burguesia, que elas parecem representar.

Como podemos notar, os expressionistas são deformadores sistemáticos da realidade, pois desejam expressar com a maior veemência possível seu pessimismo em relação ao mundo. Assim, realizam uma pintura que foge às regras tradicionais de equilíbrio da composição, da regularidade da for-

ma e da harmonia das cores. Por isso é considerada por alguns como uma pintura feia. Contribui para essa visão negativa a amargura com que às vezes o homem e a natureza são retratados.

Esses climas melancólico e inquietante do Expressionismo — historicamente o primeiro grande movimento da pintura moderna — será muitas vezes abandonado e outras tantas retomado ao longo deste agitado século XX.

Fauvismo

Em 1905, em Paris, durante a realização do Salão de Outono, alguns jovens pintores foram chamados pelo crítico Louis Vauxcelles de *fauves*, que em português significa “feras”, por causa da intensidade com que usavam as cores puras, sem misturá-las ou matizá-las.

Dois princípios regem esse movimento artístico: a simplificação das formas das figuras e o emprego das cores puras. Por isso, as figuras fauvistas são apenas sugeridas e não representadas realisticamente pelo pintor. Da mesma forma, as cores não são as da realidade. Elas resultam de uma escolha arbitrária do artista e são usadas puras, tal como estão no tubo de tinta. O pintor não as torna mais suaves nem cria gradação de tons.

É certo que os fauvistas, tais como *André Derain* (1880-1954), *Maurice de Vlaminck* (1876-1958), *Othon Friesz* (1879-1949) e *Henri Matisse* (1869-1954), não foram aceitos quando apresentaram suas obras. Mas foram eles os responsáveis pelo desenvolvimento do gosto pelas cores puras, que atualmente estão nos inúmeros objetos do nosso cotidiano e nas muitas peças do nosso vestuário.

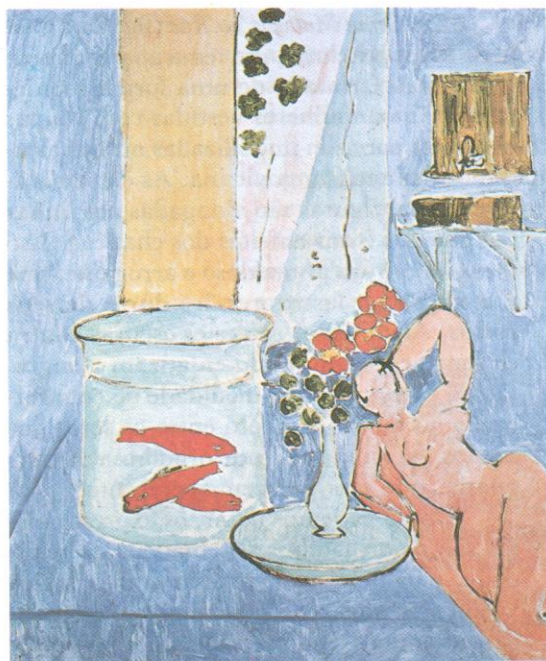


Fig. 23.3. *Natureza-morta com Peixes Vermelhos* (1911), de Matisse. Museu de Arte Moderna, Nova York.

Dos pintores fauvistas, Matisse foi, sem dúvida, a maior expressão. Sua característica mais forte é a despreocupação com o realismo, tanto em relação às formas das figuras quanto em relação às cores. Em suas obras, as coisas representadas são menos importantes do que a maneira de representá-las.

Assim, as figuras interessam enquanto formas que constituem uma composição. É indiferente ao artista se elas são de pessoas ou de natureza-morta. Por exemplo, em *Natureza-morta com Peixes Vermelhos* (fig. 23.3), quadro pintado em 1911, podemos observar que o importante para Matisse é que as figuras — tais como a mulher, o aquário, o vaso com flores e a pequena estante —, uma vez associadas, compõem um todo orgânico. Mas esse objetivo não era procurado apenas pela associação das figuras. As cores puras e estendidas em grandes campos, como o azul, o amarelo e o vermelho, são também fundamentais para a organização da composição.

O Cubismo

Historicamente o Cubismo originou-se na obra de Cézanne, pois, como vimos, para ele a pintura deveria tratar as formas da natureza como se fossem cones, esferas e cilindros.

Entretanto, os cubistas foram mais longe do que Cézanne. Passaram a representar os objetos com todas as suas partes num mesmo plano. É como se eles estivessem abertos e apresentassem todos os seus lados no plano frontal em relação ao espectador. Na verdade, essa atitude de decompor os objetos não tinha nenhum compromisso de fidelidade com a aparência real das coisas. Significava, em suma, o abandono da busca da ilusão da perspectiva ou das três dimensões dos seres, tão perseguidos pelos pintores renascentistas.

Com o tempo, o Cubismo evoluiu em duas grandes tendências chamadas Cubismo analítico e Cubismo sintético. O *Cubismo analítico* foi desenvolvido por Picasso e Braque, aproximadamente entre 1908 e 1911. Esses artistas trabalharam com poucas cores — preto, cinza e alguns tons de marrom e ocre —, já que o mais importante para eles era definir um tema e apresentá-lo de todos os lados simultaneamente (fig. 23.4). Levada às últimas consequências, essa tendência chegou a uma fragmentação tão grande dos seres, que tornou impossível o reconhecimento de qualquer figura nas pinturas cubistas (fig. 23.5).

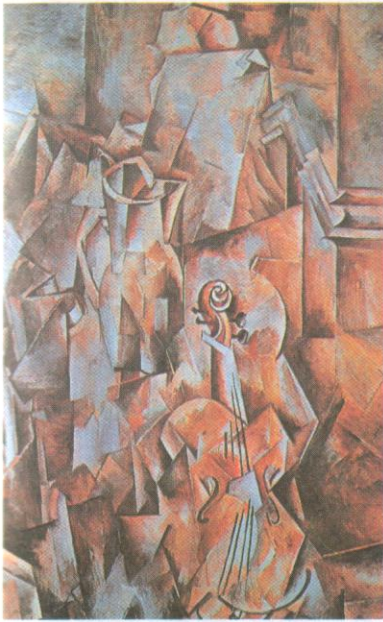


Fig. 23.4. *Violino e Cântaro* (1910), de Braque.
Dimensões:
117 cm × 73,5 cm.
Museu de Arte,
Basiléia.



Fig. 23.5. *O Poeta* (1911), de Picasso.
Dimensões:
130 cm × 89 cm.
Coleção Peggy
Guggenheim,
Veneza.

Reagindo à excessiva fragmentação dos objetos e à destruição de sua estrutura, os cubistas passaram ao *Cubismo sintético*. Basicamente, essa tendência procurou tornar as figuras novamente reconhecíveis. Mas, apesar de ter havido uma certa recuperação da imagem real dos objetos, isso não significou o retorno a um tratamento realista do tema. Foi mantido o modo característico de o Cubismo apresentar simultaneamente as várias dimensões de um objeto, como podemos observar em *Mulher com Violão*, de Braque (fig. 23.6).



O Cubismo sintético foi chamado também de Colagem porque introduziu letras, palavras, números, pedaços de madeira, vidro, metal e até objetos inteiros nas pinturas. Essa inovação pode ser explicada pela intenção do artista de criar novos efeitos plásticos e de ultrapassar os limites das sensações visuais que a pintura sugere, despertando também no observador as sensações táteis.

Fig. 23.6. *Mulher com Violão* (1908), de Braque.
Dimensões:
130 cm × 73,7 cm.
Museu Nacional
de Arte
Moderna, Paris.

A pintura de Picasso e Braque, os iniciadores do Cubismo

Pablo Picasso (1881-1973), tendo vivido 92 anos e pintado desde muito jovem até próximo à sua morte, passou por diversas fases. Entretanto, são mais nítidas a *fase azul* (1901-1904), que representa a tristeza e a melancolia dos mais pobres, e a *fase rosa* (1905-1907), em que pinta acrobatas e arlequins.

Depois de descobrir a arte africana e compreender que o artista negro não pinta ou esculpe de acordo com as tendências de um determinado movimento estético, mas com uma liberdade muito maior, Picasso desenvolveu uma verdadeira revolução na arte. Em 1907, com a obra *Les Femmes d'Alger* (O Versão O), começa a elaborar a estética cubista, que, como vimos anteriormente, se fundamenta na destruição da harmonia clássica das figuras e na decomposição da realidade.



Fig. 23.7. *Les Femmes d'Alger* (1907), de Picasso. Dimensões: 244 cm × 234 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

Aos poucos o artista começa a voltar sua atenção para o homem europeu envolvido pelos conflitos que desembocarão nas guerras da década seguinte. Em 1937 pinta o seu mais famoso mural em que representa, com veemente indignação, o bombardeio da cidade espanhola de Guernica, responsável pela morte de grande parte da população civil formada por crianças, mulheres e trabalhadores (fig. 23.9).

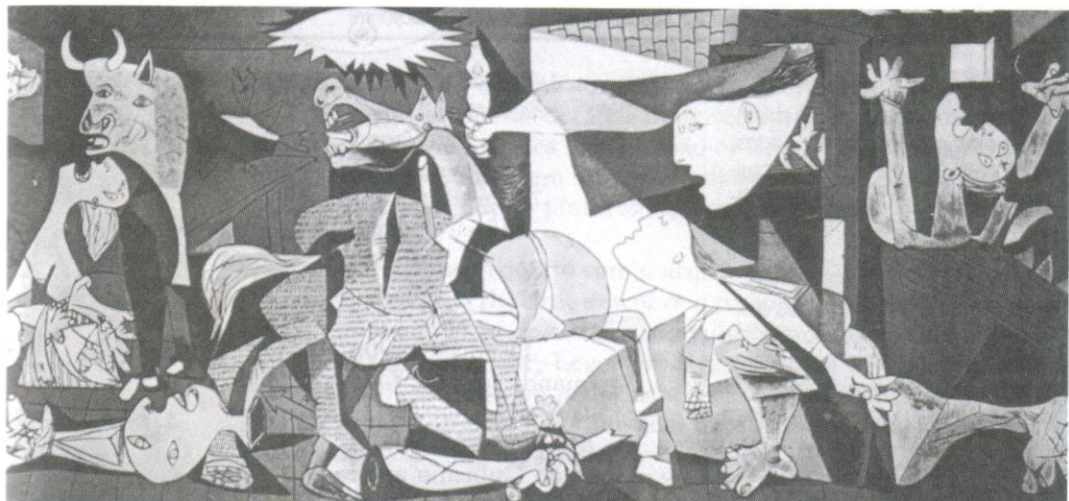


Fig. 23.9. *Guernica* (1937), de Picasso. Dimensões: 349 cm × 777 cm. Este quadro ficou em Nova York, desde o começo dos anos 40, pois, segundo a vontade de Picasso, ele só deveria voltar à Espanha após o fim da ditadura de Franco, responsável pelos bombardeios da aldeia de Guernica. Isto só ocorreu em 1981. Hoje *Guernica* se encontra numa sala especial do Museu do Prado, em Madri.

Arte africana: uma expressão artística pouco conhecida

No século XVI, chegaram à Europa alguns objetos da arte africana, mas despertaram curiosidade apenas por seu lado exótico.

A expansão do domínio colonial europeu na África, que se deu de forma mais intensa no final do século passado, contribuiu para o aumento do contato da Europa com a arte daquele continente e motivou diversas pesquisas antropológicas sobre os povos e as culturas africanas. Como resultado, a arte africana foi classificada num conjunto variado de estilos, que, por aproximação com a arte europeia, foram chamados de naturalista, expressionista e abstrato. Mas essas denominações não são muito corretas, pois a arte africana nunca se organizou em tendências ou movimentos estéticos, conforme temos visto na evolução da arte ocidental.

Atualmente considera-se de grande importância a escultura africana, como as terracotas, os trabalhos em bronze ou madeira da Nigéria, da Costa do Marfim ou do Zaire.

Além de pintor, Picasso foi gravador e escultor, realizando nessas atividades uma obra independente da pintura. Suas gravuras, por exemplo, são trabalhos de um autêntico gravador e não de um pintor que também faz gravuras, pois dominou com vigor as mais variadas técnicas: água-forte, água-tinta, ponta-seca, litografia e gravura sobre linóleo colorido. A característica mais marcante da obra gravada de Picasso — que se estende de 1907 a 1972 — está na força expressiva do desenho e na oposição entre áreas de claridade e de sombra (fig. 23.10).

Ao lado de Picasso, *Georges Braque* (1882-1963) também renovou a arte do século XX ao considerar a pintura como uma obra diferente de uma descrição objetiva da realidade.



Fig. 23.10. *Escultor e Modelo Ajoelhado* (1933). Gravura em água-forte de Picasso. Dimensões: 36,7 cm × 29,8 cm.

Essa arte negra, livre de princípios estéticos predeterminados, não passou despercebida de muitos artistas modernos, que reconheceram nela novas motivações plásticas.

Picasso, embora tenha chegado a afirmar que desconhecia a arte negra, admitiu um certo relacionamento entre ela e alguns elementos de sua pintura; Braque, por sua vez, refletiu alguma influência da arte africana na escultura de peixes e pássaros. Léger, de modo mais direto, manifestou seu conhecimento da arte negra na obra *A Criação do Mundo*, em que reproduziu com detalhes uma máscara dos Baúles, povo da Costa do Marfim, notável pelas suas esculturas em madeira e pelo artesanato em ouro (fig. 23.8).

Grande parte do público apreciador da arte desconhece a produção da arte negra. Ela pode ser encontrada apenas em alguns museus, como o Museu de Artes da África e da Oceania, em Paris, na França; o Museu Nigeriano, em Lagos, na Nigéria; e o Museu Real da África Central, em Bruxelas, na Bélgica. Mas os estudos sobre essa arte não são numerosos e as informações existentes são pouco divulgadas. As notícias que o resto do mundo tem da África negra apenas dão conta das grandes dificuldades econômicas, da fome e das lutas políticas por que passam os povos africanos. Há um silêncio muito grande quanto às suas manifestações artísticas, motivado, talvez, pela gravidade dos problemas sociais, pelo isolamento desses povos e pelas idéias divulgadas pelos colonizadores sobre a inferioridade de suas culturas.

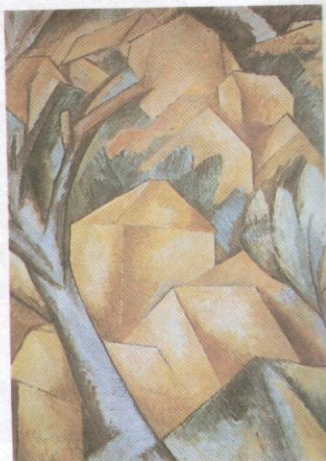


Fig. 23.8.
Máscara baúle.

Fig. 23.11. *Casas do Estaque* (1908), de Braque.

Dimensões:
73 cm x 59,5 cm.

Museu de Arte,
Berna.



Depois de 1908, quando pintou *Casas do Estaque* (fig. 23.11), Braque passa pela fase do Cubismo analítico, de que é exemplo sua obra *O Português*.

Entre 1913 e 1917, já sob o Cubismo sintético, Braque começa a representar os objetos destacando-lhes as partes mais significativas. É dessa época, por exemplo, *A Mesa do Música*.

A partir da década de 30, e depois de uma fase de transição, o artista descobre novos interesses estéticos, e supera o Cubismo inicial. Morreu aos 79 anos em Paris depois de produzir uma obra que revolucionou a pintura desde o início do século XX.

Os princípios cubistas e o otimismo de Léger

Do ponto de vista puramente pictórico, as obras de Fernand Léger (1881-1955) apresentam um desenho sintético e geométrizado. Mas sua pintura é importante pelo seu significado, pois é um comentário otimista sobre o início do nosso século. Ele considera a máquina e o trabalho dos homens na produção industrial como a forma de construção de um mundo novo como podemos ver em *Elementos Mecânicos* (fig. 23.12) e *O Tipógrafo*.



Fig. 23.12. *Elementos Mecânicos* (1918-1923), de Léger.

Dimensões: 211 cm x

167 cm. Museu de Arte, Basiléia.

Léger aceita e admira o crescimento industrial do fim do século passado e das primeiras décadas deste século. Para ele, a mecanização e os grandes aglomerados urbanos são os sinais dos tempos contemporâneos. Por isso, merecem ser registrados com o mesmo interesse e encantamento com que os pintores registraram outros momentos da história passada.

Em 1925, seu contato com o arquiteto Le Corbusier abre-lhe novas perspectivas. Primeiro, descobre a importância social das pinturas murais que vão além do caráter individualista da pintura de cavalete.

Em segundo lugar, Léger procura superar a distinção entre obra de arte e objeto utilitário, valorizando o desenho industrial para que o objeto produzido pela máquina seja uma das mais autênticas expressões da beleza contemporânea.

O Abstracionismo

A principal característica da pintura abstrata é a ausência de relação imediata entre suas formas e cores e as formas e cores de um ser. Por isso, uma tela abstrata não representa nada da realidade que nos cerca, nem narra figurativamente alguma cena histórica, literária, religiosa ou mitológica.

Os estudiosos de arte comumente consideram o pintor russo *Wasily Kandinsky* (1866-1944) o iniciador da moderna pintura abstrata. O começo de seus trabalhos neste sentido é marcado pela tela *Batalha* (fig. 23.13).



Fig. 23.13.
Batalha (1910), de
Kandinsky.
Dimensões:
94 cm x 130 cm.
Tate Gallery,
Londres.

Nessa obra ainda é possível identificar — mesmo com formas simplificadas — algumas lanças e montanhas, uma fortaleza e um arco-íris. Entretanto, mais do que objetos, reconhecemos uma série de planos e de linhas diagonais cujas cores vão desde o negro bem nítido, até borrões de cores suaves.

Em 1914, Kandinsky entrou em contato com os pintores russos *Mikhail Larionov* (1881-1964) e *Natália Gontcharova* (1881-1962) que valorizavam as relações entre as cores, sem se preocupar com a representação de um assunto.

Em 1912, ao visitar Paris, o artista russo *Vladimir Tatlin* (1885-1956) impressionou-se com as colagens cubistas. A partir de então começou a fazer pintura de relevo, usando materiais diversos. Daí, o artista deu mais um passo e começou a construir objetos a partir de vidro, metal e madeira. Suas obras eram completamente abstratas e foram a base para o movimento denominado *Construtivismo*. Esse movimento teve a participação também dos escultores *Antoine Pevsner* (1886-1962) e *Naum Gabo* (1890-1977) que, ao lado de Tatlin, usaram principalmente o metal como matéria-prima para a criação de peças abstratas, ou “construções”, como preferiam chamá-las, em vez de esculturas, como tradicionalmente são denominadas (figs. 23.14 e 23.15).

Fig. 23.15. *Construção Linear*, de Gabo. Os fios de náilon criam jogos de luz e superfícies que não são claramente definíveis.

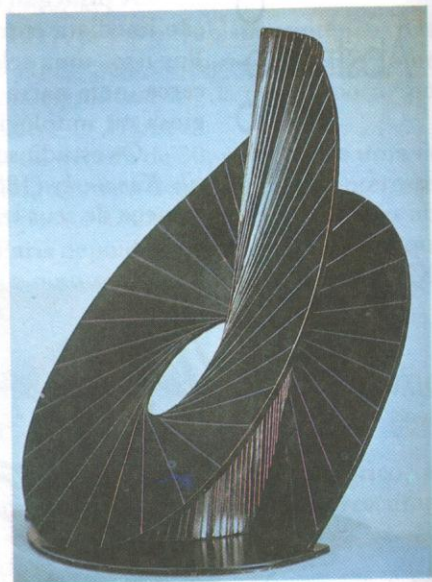
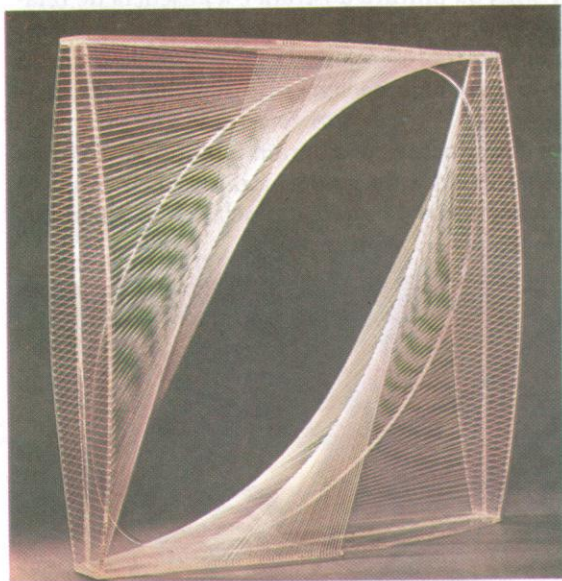


Fig. 23.14. *Construção Superfície Desenvolvível*, de Pevsner. Graças aos efeitos de luz, esta escultura de Pevsner assume uma forma dinâmica. Assim, o cheio e o vazio, o claro e o escuro assumem uma função plástica.

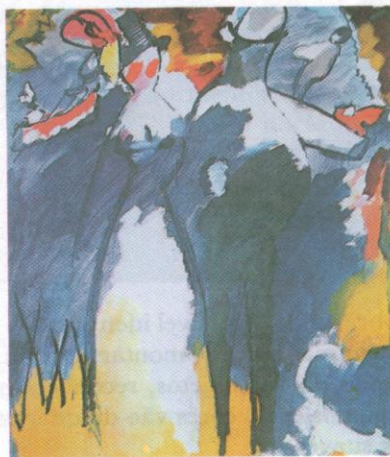


Fig. 23.16. *Impressão. Domingo* (1910), de Kandinsky. Staatliche Galerie, Munique.

Em 1922, os artistas russos separaram-se e terminaram esta fase de intensa pesquisa de novas formas de expressão plástica. Tatlin ligou-se à Revolução Russa. Gabo e Pevsner abandonaram o país, quando o governo revolucionário interferiu na produção artística, fechando os ateliês dos artistas modernos e valorizando a arte realista. Mas em 1931, Gabo e Pevsner, novamente juntos, tornam-se os fundadores do movimento internacional de artistas abstratos chamado *Criação Abstrata*.

Depois das primeiras pesquisas abstratas realizadas pelos artistas russos, em pouco tempo o abstracionismo dominou a pintura moderna e tornou-se um movimento bastante diversificado. Entretanto, duas tendências firmaram-se com características mais precisas — o Abstracionismo informal e o Abstracionismo geométrico.

No *Abstracionismo informal* predominam os sentimentos e emoções. Por isso, as formas e cores são criadas mais livremente, sugerindo associações com os elementos da natureza. A obra *Impressão. Domingo* (fig. 23.16), de Kandinsky, constitui um bom exemplo dessa tendência.

Já no *Abstracionismo geométrico*, as formas e as cores devem ser organizadas de tal maneira que a composição resultante seja apenas a expressão de uma concepção geométrica.

As obras do pintor holandês *Piet Mondrian* (1872-1974) são as mais representativas do Abstracionismo geométrico, pois, assim como Cézanne, ele buscava o que existe de constante nos seres, apesar de eles parecerem diferentes. Segundo Mondrian, cada coisa, seja ela uma casa, uma árvore ou uma paisagem, possui uma essência que está por trás de sua aparência. E as coisas, em sua essência, estão em harmonia no Universo. O papel do artista, para ele, seria revelar essa essência oculta e essa harmonia universal.

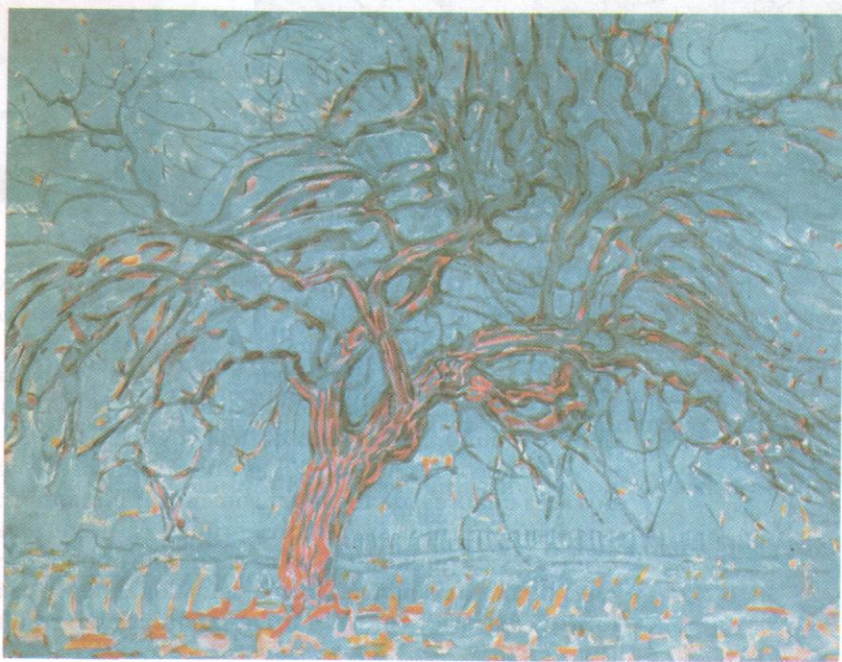


Fig. 23.17. *Árvore Vermelha* (1909-1910), de Mondrian. Dimensões: 70 cm × 99 cm. Gemeentemuseum, Haia.

Fig. 23.18. *Árvore Cinza* (1911), de Mondrian.
Dimensões:
78,5 cm × 107,5
cm. Gemeentemuseum, Haia.

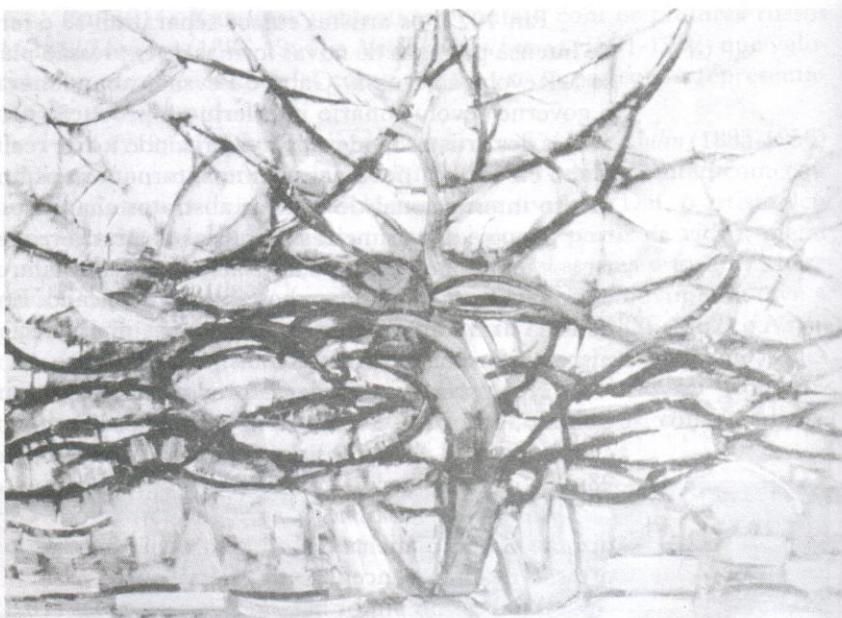


Fig. 23.19. *Árvores em Flor* (1912), de Mondrian.
Dimensões:
65 cm × 75 cm.
Coleção G. J.
Nieuwenhuizen
Segaar, Galeria
Nova Spetra,
Haia.

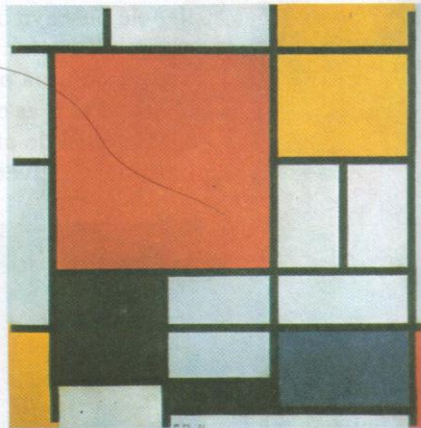
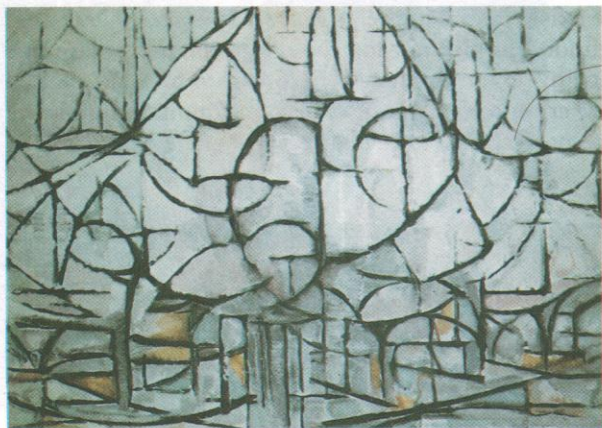


Fig. 23.20.
Composição (1921),
de Mondrian.
Museu Nacional
de Arte
Moderna, Paris.

Essa busca da estrutura oculta dos seres aparece na série de árvores que pintou entre 1908 e 1912. Em *Árvore Vermelha* (fig. 23.17) reconhecemos perfeitamente uma árvore apesar do uso arbitrário que faz da cor vermelha. Já nos quadros seguintes, o artista se interessa pela árvore como um conjunto de linhas retas e curvas e no relacionamento desse conjunto com o todo da tela (figs. 23.18 e 23.19).

Nas décadas de 20 e 30, as linhas diagonais e curvas desaparecem dos seus quadros, dando lugar somente às linhas horizontais e verticais; estas, juntamente com as cores primárias, produzem estruturas claras, brilhantes e equilibradas. Mas o equilíbrio obtido em suas obras não é resultante da simetria, forma tradicionalmente usada para conseguir. Ao contrário, em Mondrian, o equilíbrio é resultado da assimetria (fig. 23.20).



Outras tendências da pintura moderna

Além das grandes linhas da pintura do início do século XX, outras idéias motivaram os artistas das primeiras décadas do nosso século a experimentar novos caminhos para suas criações. Assim, a valorização da velocidade produzida pela mecanização do mundo contemporâneo levou à criação do movimento que ficou conhecido por *Futurismo*. Ao mesmo tempo, partindo da crítica da falta de sentido desse mundo tão valorizado pelos futuristas, outro grupo de artistas foi responsável por duas novas tendências estéticas: o *Surrealismo* e o *Dadaísmo*. A par disso, surgem ainda a *Op-art* e a *Pop-art*, traduzindo a cultura dos grandes centros industrializados.

○ Futurismo

Este movimento teve uma forte relação com a literatura do início do século, influenciada em 1909 pelo *Manifesto Futurista* do poeta e escritor italiano Filippo Tommaso Marinetti.

Na pintura, assim como na literatura, os futuristas — como a própria palavra sugere — exaltavam o futuro e sobretudo a velocidade, que passou a ser conhecida e admirada a partir da mecanização das indústrias e da crescente complexidade social que ganharam os grandes centros urbanos.

Para os pintores ligados ao Futurismo, os outros artistas tinham ainda uma visão estática da realidade, ignorando o aspecto mais evidente dos novos tempos: o movimento veloz das máquinas, que provoca a superação do movimento natural.



▲ Fig. 24.1. *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, de Umberto Boccioni. Essa escultura foi concebida em 1913 e fundida em 1931. Altura: 111 cm. Museu de Arte Moderna, Nova York.

Fig. 24.2. *Velocidade Abstrata — O Carro Passou* (1913), de Giacomo Balla. Dimensões: 50,2 cm × 65,4 cm. Tate Gallery, Londres.



Em 1910, foi lançado em Milão outro manifesto futurista — dirigido particularmente à pintura —, assinado por Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini.

Para esses artistas não interessava a representação de um corpo em movimento, mas sim a expressão do próprio movimento. Como pretendiam evitar qualquer relação com a imobilidade, recusaram toda representação realista e usaram, além de linhas retas e curvas, cores que sugerissem convincentemente a velocidade.

Exemplos desses princípios são a peça em bronze *Formas Únicas de Continuidade no Espaço* (fig. 24.1), do escultor Umberto Boccioni, e a tela *Velocidade Abstrata — O Carro Passou* (fig. 24.2), do pintor Giacomo Balla.

A fantasia invade a realidade

Nas duas primeiras décadas do século XX, os estudos psicanalíticos de Freud e as incertezas políticas criaram um clima favorável para o desenvolvimento de uma arte que criticava a cultura européia e a frágil condição humana diante de um mundo cada vez mais complexo.

Surgem então movimentos estéticos que, interferindo de maneira fantasiosa na realidade, procuram denunciar a falta de sentido da civilização contemporânea, como é o caso da *pintura metafísica*, do *Dadaísmo* e do *Surrealismo*, cujas linhas mais significativas veremos a seguir.

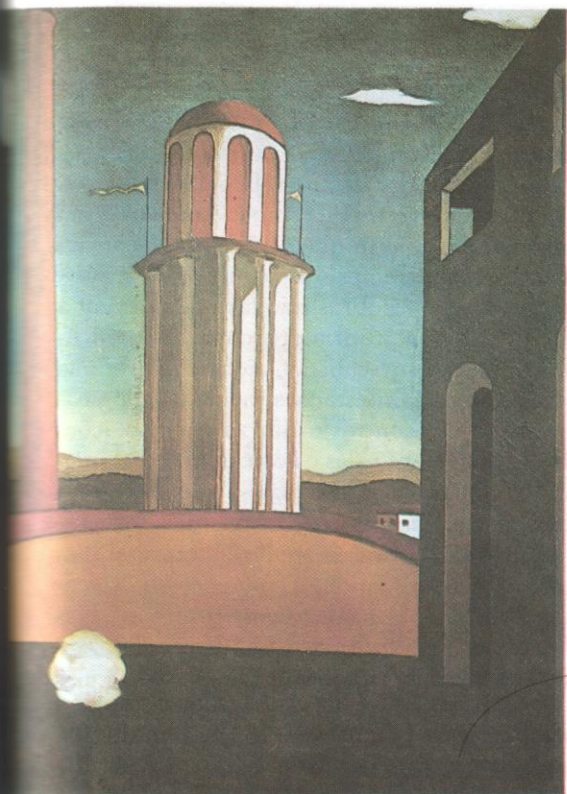


Fig. 24.3. *O Regresso do Poeta* (1911), de De Chirico. Coleção particular.

A pintura metafísica

O artista mais conhecido desse movimento é *Giorgio de Chirico* (1888-1978). O tema de suas obras são as paisagens urbanas. Mas as cidades de seus quadros são desertas, melancólicas e iluminadas por uma luz estranha. Os edifícios, geralmente enormes e vazios, assumem um aspecto inquietante e a cena parece ser dominada por um silêncio perturbador, como em *O Enigma da Chegada* e *O Regresso do Poeta* (fig. 24.3).

Alguns críticos viram, nesses elementos da pintura de Giorgio de Chirico, uma oposição entre a técnica precisa com que o artista compõe a cena e a inquietação que ela desperta no espectador.

O Dadá e o Surrealismo

Durante a *Primeira Guerra Mundial* (1914-1918), artistas e intelectuais de diversas nacionalidades, contrários ao envolvimento de seus países no conflito, exilaram-se em Zurique, na Suíça. Aí acabaram fundando um movimento literário que deveria expressar suas decepções com o fracasso das ciências,

da religião e da Filosofia existentes até então, pois se revelaram incapazes de evitar a grande destruição que assolava toda a Europa.

Esse movimento foi denominado *Dadá*, nome escolhido pelo poeta húngaro Tristan Tzara. Ele abriu um dicionário ao acaso e deixou seu dedo cair sobre uma palavra qualquer da página. O dedo indicou a palavra “dada”, que na linguagem infantil francesa significa “cavalo”. Mas isso não tinha a menor importância. Tanto fazia ser essa como outra qualquer palavra, pois a arte perdia todo o sentido, já que a guerra havia instaurado o irracionalismo no continente europeu.

É preciso considerar também que os estudos de Freud chamavam a atenção para um aspecto novo da realidade humana. Eles revelavam que muitos atos praticados pelos homens são automáticos e independentes de um encadeamento de razões lógicas.

Dessa forma, os dadaístas propunham que a criação artística se libertasse das amarras do pensamento racionalista e sugeriam que ela fosse apenas o resultado do automatismo psíquico, selecionando e combinando elementos ao acaso. Na pintura, essa atitude foi traduzida por obras que usaram o recurso da colagem.

Só que agora a intenção não é plástica e sim de sátira e crítica aos valores tradicionais tão valorizados, mas responsáveis pelo caos em que se encontrava a Europa.

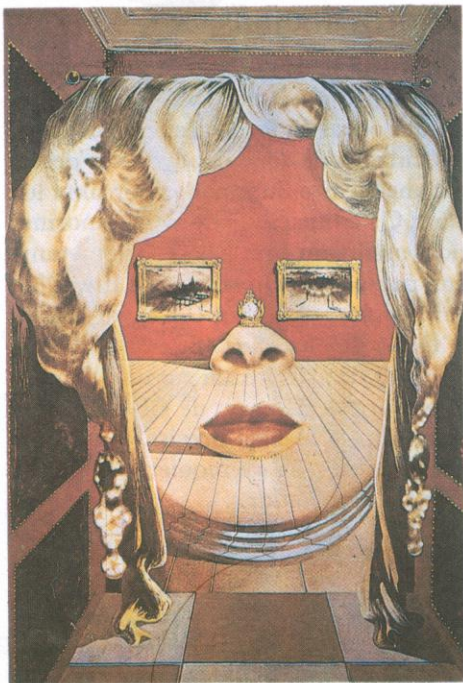


Fig. 24.4. *Mae West* (1934-1936), de Dali. Institute of Art, Chicago.

Dos pintores surrealistas, *Salvador Dali* (1904-1989) é sem dúvida o mais conhecido, com suas obras *A Persistência da Memória* e *A Ceia*. Ele criou o conceito de “paranóia crítica” para referir-se à atitude de quem recusa a lógica que rege a vida comum das pessoas. Segundo o próprio pintor, é preciso “contribuir para o total descrédito da realidade”.

Ao retratar *Mae West*, (fig. 24.4), atriz norte-americana conhecida principalmente por suas interpretações nos filmes de *western*, Dali a reproduziu como se fosse uma fotografia inexpressiva. Converte-a num salão em que a cortina, o sofá, a lareira e os quadros são, respectivamente, os cabelos, a boca, o nariz e os olhos da atriz.

A pintura surrealista desenvolveu duas tendências: a *figurativa* (fig. 24.5) e a *abstrata* (fig. 24.6). Entre os pintores surrealistas de tendência figurativa estão *Salvador Dali* e *Marc Chagall* (1887-1985). Já entre os surrealistas de tendência abstrata estão *Joan Miró* (1893-1983) e *Max Ernst* (1891-1976).



Fig. 24.5. *O Violinista Verde* (1923), de Marc Chagall. Dimensões: 195,6 cm x 108 cm. Museu Guggenheim, Nova York.

O Dadaísmo, e principalmente o seu princípio do automatismo psicológico, propiciou o aparecimento do *Surrealismo*, na França, em 1924. O poeta e escritor *André Breton* (1896-1966) liderou a criação desse novo movimento e escreveu o seu primeiro manifesto, em que associa a criação artística ao automatismo psíquico puro. Desta associação resulta que as obras criadas nada devem à razão, à moral ou à própria preocupação estética. Portanto, para os surrealistas, a obra de arte não é o resultado de manifestações racionais e lógicas do consciente. Ao contrário, são as manifestações do subconsciente, absurdas e ilógicas, como as imagens dos sonhos e das alucinações, que produzem as criações artísticas mais interessantes.

Às vezes, as obras surrealistas representam alguns aspectos da realidade com excesso de realismo. Entretanto, eles aparecem sempre associados a elementos inexistentes na natureza, criando conjuntos irreais.



Fig. 24.6. *Noitada Esnobe da Princesa*, de Miró. Coleção L.-G. Claueux, Paris.

A arte dos grandes centros industrializados

No início da segunda metade deste século, os grandes centros urbanos já estão recuperados dos danos causados pela Segunda Guerra Mundial. A indústria tem sua capacidade de produção redobrada, colocando no mercado artigos que são largamente consumidos pelos habitantes das cidades, que crescem sem parar.

Foi dentro desse contexto social que ganharam força dois modos de expressão artística conhecidos por *Op-art* e *Pop-art*. Para o primeiro, a arte deveria simbolizar a possibilidade constante de modificações da realidade em que o homem vive. Já a *Pop-art* procurava expressar a realidade contemporânea, sobretudo a cultura da cidade, dominada pela tecnologia industrial.

A Op-art

A expressão “op-art” vem do inglês (*optical art*) e significa “arte óptica”. O seu precursor é *Victor Vasarely* (1908-), criador da *plástica do movimento*.

As obras da *Op-art* apresentam diferentes figuras geométricas, em preto e branco ou coloridas, combinadas de tal modo que provocam no espectador sensações de movimento. Além disso, se o observador mudar de posição, terá a impressão de que a obra se modifica: os traços se alteram e as figuras se movimentam, formando um novo conjunto pictórico (fig. 24.7). Enfim, trata-se de uma arte que, da mesma forma que a vida contemporânea, está em constante alteração.

Os muitos nomes da arte pós-moderna

O Modernismo abrange as manifestações artísticas ocorridas do final do século passado até o início dos anos 60. A partir de então, ou mais precisamente desde a Op-art, as tendências artísticas são agrupadas sob a denominação Pós-Modernismo.

Entre as muitas tendências em que se dividem as criações artísticas pós-modernas estão o *Happening*, a *Arte Conceitual*, a *Arte por Computador*, o *Hiper-realismo*, a *Minimal Art* e a *Body Art*.

Conhecer cada um desses movimentos não é uma tarefa simples, pois sua definição não é ainda uma questão plenamente resolvida pelos críticos de arte. Além disso, muitos artistas ligados a essas tendências são pouco conhecidos, uma vez que fizeram uma trajetória artística muito breve, participando apenas de algumas exposições ou apresentações.

De modo geral, esses movimentos surgiram na Europa e nos Estados Unidos no final da década de 60 e nos primeiros anos da década de 70. Eles procuraram realizar uma síntese que ignorou os limites entre as artes plásticas e as outras expressões artísticas. O *Happening*, por exemplo, incorpora ao mesmo tempo elementos das artes plásticas (cenário, roupas, cores etc.), da música, do teatro, do cinema, da literatura e até mesmo da política. É um espetáculo coletivo, no qual os artistas não estão sujeitos a um roteiro predeterminado, podendo atuar livremente e de improviso.

Os artistas pós-modernos discutiram também a questão do ato de criar a obra de arte. Para os artistas conceituais, por exemplo, a arte não precisa de nenhum suporte material como pedra, tela, tintas ou qualquer outro. O artista conceitual apenas propõe idéias de obras e o receptor da proposta deve imaginá-las. Assim, a exposição de

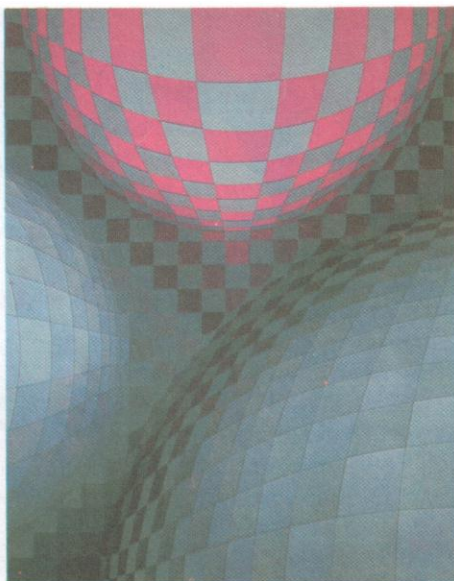


Fig. 24.7. *Triond* (1973), de Vasarely. Galeria Denise René, Paris.

As pesquisas de sugestão do movimento a partir das sensações ópticas desenvolveram-se principalmente na década de 60 e tiveram sua maior manifestação pública na exposição coletiva denominada *The Responsive Eye*, realizada em 1965, no Museu de Arte Moderna de Nova York.

Essa concepção da plástica do movimento propiciou a invenção de *móbiles* por *Alexander Calder* (1898-1976), que associou os retângulos coloridos das telas de Mondrian à idéia de movimento. Os primeiros trabalhos de Calder eram movidos manualmente pelo observador. Mas, depois de 1932, ele verificou que se mantivesse as formas suspensas, elas se movimentariam pela simples ação das correntes de ar (fig. 24.8).

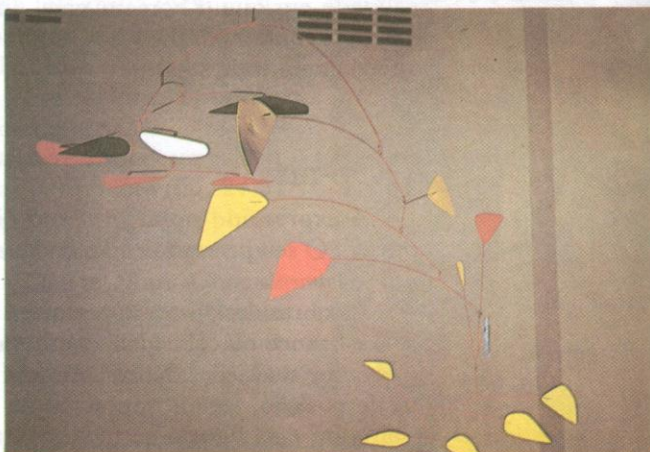


Fig. 24.8. *Móbile em Dois Planos*, de Alexander Calder. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.

arte conceitual que ocorreu na Alemanha em 1969 limitou-se a um catálogo, em que cada artista expunha em algumas páginas suas obras, ou seja, seus conceitos e suas idéias sobre elas.

Com o desenvolvimento acelerado da informática a partir da década de 60, o computador invadiu praticamente todas as áreas da atividade humana, incluindo a criação artística. Em vez de tela, pincel e tintas, os artistas ligados à Arte por Computador usam programas de computação para criar obras que podem ser reproduzidas na televisão, no cinema ou mesmo em papel. Mas o fundamental é que tais obras resultam da utilização da linguagem lógica da informática. Através dela e com o auxílio de sofisticados equipamentos, o artista transforma impulsos eletrônicos em imagens na tela de vídeo (fig. 24.10).

Apesar de tudo isso, o cotidiano vivido pelo homem é um eterno e forte apelo à imaginação criadora do artista. Talvez seja por isso que ao longo da história os movimentos realistas sempre ressurgem. No entanto, é necessário observar que, apesar do nome, as obras realistas nunca foram um retrato fiel da realidade, pois a obra de arte é sempre o resultado da visão pessoal do artista, de sua interpretação do real.

O realismo da década de 70, chamado de Hiper-realismo, tinha como proposta representar um tema familiar, mas procurando explicitar para o observador aspectos surpreendentes desse tema. Em geral os pintores hiper-realistas faziam seus quadros a partir de fotografias, de preferência em preto e branco. O uso das cores era uma opção do artista para com elas criar, numa tela plana, efeitos intensos de volume, luz e profundidade (fig. 24.11).

As obras criadas pelos artistas ligados à Minimal Art apresentam formas geométricas simples, repe-

Embora os móveis pareçam simples, sua montagem é muito complexa, pois exige um sistema de peso e contrapeso muito bem estudado para que o movimento tenha ritmo e sua duração se prolongue.

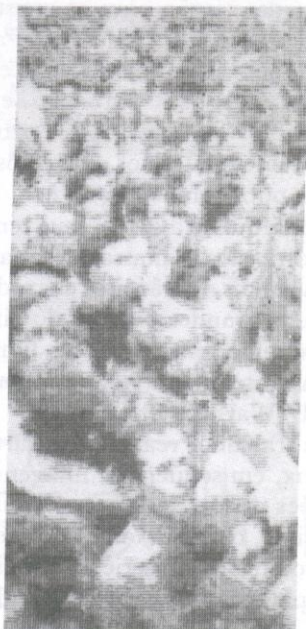


Fig. 24.10. *Gente 25% Grau Zero* (1973), de Waldemar Cordeiro. *Gente Derivada*, output. Dimensões: 126 cm x 61 cm. Coleção particular.



Fig. 24.11. Pintura hiper-realista. Art Staff, Inc.

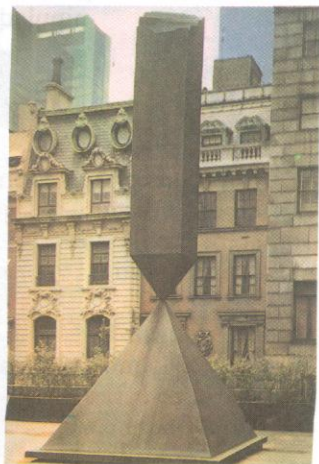


Fig. 24.12. *Broken Obelisk*, de Barnett Newman. Os quatro triângulos que formam a pirâmide de sustentação têm 2,90 m de base. O obelisco mede 5,13 m de altura.

tidas simetricamente e de grandes proporções (fig. 24.12). Já a Body Art caracteriza-se pelo uso que o artista faz de seu próprio corpo como base para a criação plástica. Bruce Naumann (1941-), por exemplo, artista ligado a esse movimento, apresentou em 1966 uma fotografia dele próprio lançando água pela boca, intitulada *Retrato do Artista como uma Fonte*.

A Pop-art

A expressão “pop-art” também vem do inglês e significa “arte popular”. Esse movimento artístico apareceu nos Estados Unidos por volta de 1960 e alcançou extensa repercussão internacional.

A fonte da criação para os artistas ligados a esse movimento era o dia-a-dia das grandes cidades norte-americanas, pois sua proposta era romper qualquer barreira entre a arte e a vida comum. Para a Pop-art interessam as imagens, o ambiente, enfim, a vida que a tecnologia industrial criou nos grandes centros urbanos. Os recursos expressivos da arte *pop* são semelhantes aos dos meios de comunicação de massa, como o cinema, a publicidade e a tevê.

Em consequência disso, seus temas são os símbolos e os produtos industriais dirigidos às massas urbanas: lâmpadas elétricas, dentífrícios, automóveis, sinais de trânsito, eletrodomésticos, enlatados e até mesmo a imagem das grandes estrelas do cinema norte-americano, que também é consumida em massa nos filmes, nas tevês e nas revistas. Um exemplo bastante ilustrativo é o trabalho *Marilyn Monroe* (fig. 24.9), feito por Andy Warhol (1930-1987).

Nesse trabalho, realizado a partir de uma fotografia, Andy Warhol reproduz, em seqüência, imagens de Marilyn Monroe que, apesar das variações de cor, permanecem invariáveis.

Com isso, o artista talvez quisesse mostrar que assim como os objetos são produzidos em série, os mitos contemporâneos também são manipulados para o consumo do grande público.



Fig. 24.9. *Marilyn Monroe* (1967), de Andy Warhol.

Dimensões:
91,4 cm × 91,4
cm. Tate Gallery,
Londres.



A arquitetura e a escultura modernas

Os novos materiais produzidos pelas indústrias, como o ferro, o vidro, o cimento e o alumínio, foram a principal contribuição para o nascimento da arquitetura moderna, pois permitiram a criação de novas formas arquitetônicas que, no período anterior à industrialização, só podiam ser imaginadas.

Na escultura, o traço marcante são as formas abstratas e a integração entre espaço, movimento, luz e até mesmo som. Na verdade, isso é um reflexo da tendência de síntese que caracteriza as artes e do contato dos artistas com a realidade da era eletrônica e espacial que vivemos atualmente.

A
arquitetura
moderna

Podemos dizer que a arquitetura moderna teve início na segunda metade do século XIX, quando apareceram as primeiras grandes construções com estrutura metálica, que constituíam formas totalmente novas em relação ao que se fazia no passado. Como exemplo podemos indicar o *Crystal Palace* (fig. 25.1), projetado por Joseph Paxton para a Exposição de Londres realizada em 1851, e a *Torre Eiffel* (fig. 25.2), projetada por A. G. Eiffel em 1889.



Fig. 25.1. *Crystal Palace* (1851), de Joseph Paxton. Londres.



Fig. 25.2. *Torre Eiffel* (1889), de Eiffel. Paris.

O Art Nouveau na arquitetura: a procura de novas formas

Como vimos anteriormente, o movimento Art Nouveau procurou promover uma integração entre as chamadas artes aplicadas e a arquitetura. Na arquitetura, mantendo a tendência decorativista que aplicara nos objetos do cotidiano, o principal mérito desse movimento foi compreender que com o ferro e o vidro era possível criar formas novas.

Mas o Art Nouveau deu origem também a pesquisas em direções diversas na arte de construir. Na Bélgica, por exemplo, *Henri van de Velde* (1863-1957) e *Victor Horta* (1861-1947) — dois arquitetos empenhados em dar à arquitetura uma feição moderna, independente da retomada de qualquer tendência já existente — desenvolveram trabalhos diferentes.



Fig. 25.3. Interior da Casa Tassel, de Victor Horta. Bruxelas.

Enquanto Van de Velde projetou edifícios simples mas que não eram imitação das formas preexistentes, Victor Horta deu nova vitalidade para a arquitetura ao empregar amplamente o ferro e o vidro em edifícios que projetou para Bruxelas. Por exemplo, usou o ferro em linhas sinuosas e com clara intenção decorativista nas grades dos corrimãos de escadas, como a da casa da Rua Turim e a do Hotel Solvay (fig. 25.3). Já no projeto conhecido como *Casa do Povo*, Victor Horta usou grandes vitrais e ferro aparente na cobertura interna do edifício.

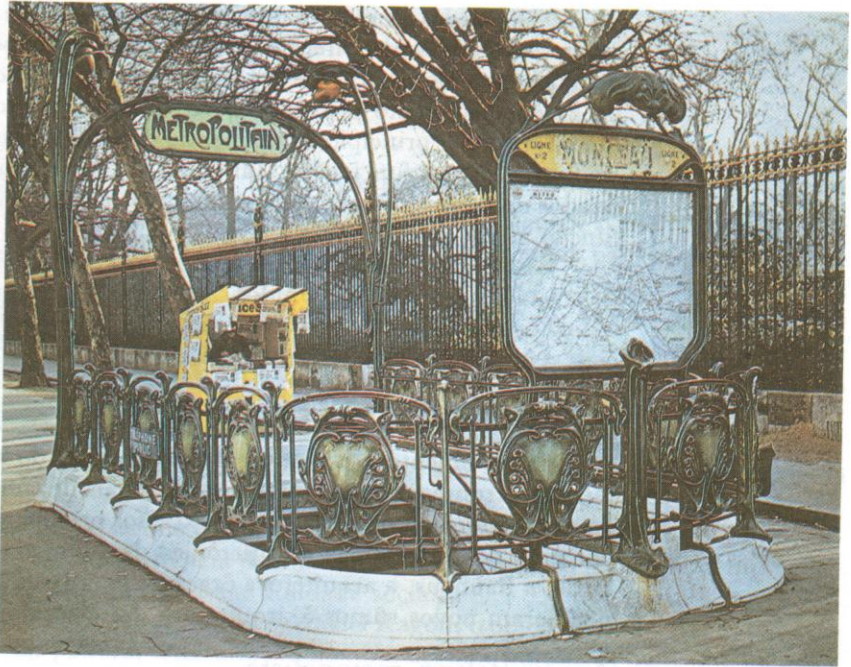


Fig. 25.4.
Entrada de uma
das estações do
metrô em Paris.
Projeto de Hector
Guimard.

Na França, o emprego do ferro e do vidro levou a um excessivo floralismo decorativista, cujo exemplo mais claro são as conhecidas entradas do metrô parisiense, projetadas por *Hector Guimard* (1867-1942), um dos mais importantes arquitetos franceses ligados ao Art-Nouveau (fig. 25.4).

Na Espanha, essa busca de novas formas que caracterizou a arquitetura do final do século XIX e início do século XX ganhou um caráter decorativista e fantasioso sem limites. Em Barcelona, a *Casa Batlló*, a *Casa Milá*, o *Parque Güell* e a *Igreja da Sagrada Família* — obras do arquiteto *Antonio Gaudí* (1852-1926) — surpreendem pelo inusitado das formas e pela decoração (figs. 25.5 e 25.6).

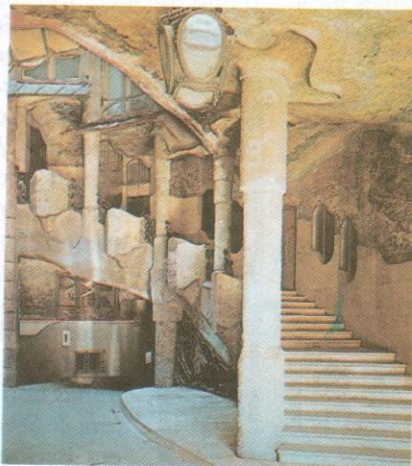
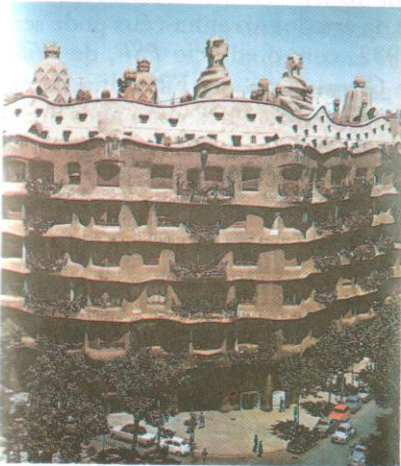


Fig. 25.6.
Escadaria da
Casa Milá, de
Gaudí.
Barcelona.

Nos Estados Unidos, os trabalhos de *Louis Sullivan* (1850-1924) apontavam para uma nova direção, de tal forma que ele pode ser considerado o pai da moderna arquitetura americana. Apesar de ter utilizado uma ornamentação muito próxima do Art Nouveau europeu, foi Sullivan quem propôs o princípio fundamental da arquitetura segundo o qual “a forma segue a função”. Assim, para ele, os edifícios devem ser projetados de tal forma que realizem uma perfeita adequação do espaço à função a que se destina.

Essa visão prática da arquitetura proposta por Sullivan teve grande aceitação nos Estados Unidos. Aí vários projetos seus foram executados, principalmente para os prédios de escritório e conjuntos comerciais das grandes cidades americanas.

A arquitetura do século XX

O movimento Art Nouveau que, no final do século XIX teve o mérito de romper com as formas tradicionais de construção, muito cedo se transformou num estilo com excessos ornamentais e foi superado por uma nova tendência arquitetônica denominada *racionalismo*. Mais tarde, a Bauhaus, a arquitetura orgânica e a planta livre de Le Corbusier deram novos rumos à arquitetura deste século.

A arquitetura racionalista

Na Europa, a obra de *Adolf Loos* (1870-1933), por exemplo, pode ser considerada representante dessa nova tendência. A *Casa da Michaelerplatz* (fig. 25.7), construída em Viena, concretiza perfeitamente a intenção de negar toda ornamentação e de tornar evidente a praticidade e a destinação social do edifício.

Na América, essa concepção racionalista toma forma nos modernos arranha-céus, criação típica dos Estados Unidos, que posteriormente se espalha por todas as grandes metrópoles do século XX.

Essas construções, muito altas, tornaram-se possíveis graças a um progresso técnico: a estrutura dos edifícios passou a ser feita em ferro, e, conseqüentemente, as paredes laterais perderam a função de sustentar o teto.

Fig. 25.7. *Casa da Michaelerplatz* (1910), de Adolf Loos. Viena.



O início da era dos arranha-céus pode ser situado em 1932, com o edifício PSF, de *William Lescaze* e *George Howe*, na Filadélfia. Mas são os arranha-céus projetados vinte anos mais tarde por *Mies van der Rohe*, *Skidmore*, *Owings* e *Merrill* que melhor exemplificam esse tipo de construção, pois têm um aspecto totalmente novo que em nada lembram o que já fora feito anteriormente.

Mies van der Rohe, famoso por seus edifícios de Chicago projetados como altos prismas revestidos de vidro, também realizou obras de linhas horizontais e de pouca altura como a *Galeria do Século XX*, construída entre 1962 e 1968, em Berlim.



Fig. 25.8. Peça de mobiliário projetada pela Bauhaus.

Walter Gropius e a Bauhaus

Com o arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) têm início novos tempos para a arquitetura moderna, principalmente por causa da sua iniciativa em criar a escola Bauhaus, em 1919, na cidade alemã de Weimar. Esta escola foi um verdadeiro centro irradiador de novas idéias no campo da arquitetura, do urbanismo, da estética industrial e do próprio ensino da arte.

Para Gropius, nas escolas de arte não deveria existir uma rígida separação entre as chamadas “belas-artes” e as “artes decorativas”, ou seja, as que produziam objetos para a vida diária. Ao contrário, defendia a existência de uma única arte, a arte do século XX, que se caracterizaria por sua utilidade social.

Segundo o crítico Michel Ragon, o objetivo da Bauhaus era “reunir pintura, escultura, arquitetura, desenho industrial, numa mesma ação; reconciliar as artes e os ofícios, as artes e a técnica”⁽¹⁾.

Em síntese, a Bauhaus propunha a integração da arte na indústria. Gropius entendia que a arte devia superar a fase artesanal e servir-se dos meios de produção industrial para ser uma atividade adequada ao modo de vida do século XX.

O programa de ensino da Bauhaus possuía um acentuado caráter prático, cujo objetivo era levar os alunos a dominar as possibilidades de materiais como a pedra, a madeira, o metal, a argila, o vidro e as tintas. Essa aprendizagem era complementada por noções de previsão de custo e orçamento de uma obra. Apesar disso, não se descuidava do estudo convencional da natureza, da geometria, do desenho, dos volumes e das cores.

Desse modo, era evidente que havia na escola a intenção de dar uma formação completa para os alunos. Mas seu objetivo maior era adquirir uma respeitabilidade que lhe permitisse influir no trabalho dos desenhistas que criavam os modelos dos objetos da vida cotidiana industrializados no país.

Em 1926, a escola mudou-se para Dessau e aí continuou a existir como um centro de artes e ofícios, cuja atenção especial estava voltada para os projetos que poderiam ser produzidos pelas indústrias (fig. 25.8).

Desde o início a Bauhaus contou com a colaboração de diversos artistas plásticos. Mas em 1926 reuniu-se, ao lado de Gropius, um grupo de mestres famosos, como *Moholy-Nagy*, *Breuer*, *Kandinsky*, *Paul Klee* e *Schlemmer*.

⁽¹⁾ Michel Ragon, em Walter Gropius, *Apollon dans la Démocratie — La Nouvelle Architecture et le Bauhaus*, p. 8.

Apesar de ter existido durante tempos difíceis — de 1919, quando foi fundada, até 1933, quando foi dissolvida — e passado por três sedes em três diferentes cidades alemãs (Weimar, Dessau e Berlim), o espírito criativo e inovador da Bauhaus permaneceu atuante. Parece que as palavras de Gropius afirmando que “a Bauhaus não pretende criar um estilo mas fomentar um processo em contínua evolução” ainda hoje encontram eco nos projetos elaborados nos ateliês de desenho industrial do mundo todo.

Frank Lloyd Wright e a arquitetura orgânica

Frank Lloyd Wright (1868-1959), um engenheiro nascido nos Estados Unidos, também é uma figura importante no surgimento da arquitetura do século XX. Logo depois de formado, ele trabalhou com Louis Sullivan, o iniciador da arquitetura funcional e da moderna arquitetura norte-americana. Entretanto, Wright desenvolveu um trabalho diferente de Sullivan, pois formulou novos princípios arquitetônicos que constituíram a tendência chamada *organicismo*.

Para a *arquitetura orgânica*, dois pontos foram fundamentais: um deles é a integração do edifício na natureza, daí ter valorizado materiais como a madeira e a pedra; o outro, a humanização da arquitetura, principalmente como resposta ao utilitarismo excessivo, que tinha como único critério para a forma do espaço a utilidade ou função a que ele se destinava. Em oposição a isso, as construções organicistas revelam formas mais dinâmicas e independentes de uma rígida ordem geométrica.



Fig. 25.9. Casa da Cascata (1936), de Frank Lloyd Wright. Pensilvânia.

Jardineiro francês descobre material que revoluciona a arte de construir

O concreto armado, que provocou uma grande revolução na arte de construir, foi descoberto por acaso, em 1868, por Monier, um jardineiro francês que, em busca de um material mais resistente para a execução de seus vasos, passou a combinar cimento e ferro. Utilizado na construção esse material permitiu aos arquitetos projetarem edifícios com as formas mais arroçadas que a história já registrou.

Estudos desenvolvidos a respeito do concreto armado revelaram suas enormes possibilidades. A maior vantagem está na resistência que apresenta, resultante da combinação dos dois materiais empregados: o concreto — uma mistura de cimento, água, areia e pedra — suporta de forma notável o esforço de compressão; o ferro, por sua vez, é extremamente resistente à distensão.

Assim, a técnica do concreto armado consiste em projetar peças adequadas a cada situação, de modo racional e econômico. Se as peças fossem fabricadas totalmente em ferro, os problemas poderiam estar resolvidos, mas de forma muito dispendiosa, já que o ferro é muito caro; se elas fossem só de concreto, não suportariam grandes forças, principalmente as de tração.

O concreto armado, graças à sua flexibilidade, solidez e resistência, possibilitou formas de construção perseguidas pelos arquitetos desde a Antiguidade: os arcos puderam ser projetados com vãos imensos, as abóbadas adquiriram proporções fantásticas e os tetos planos alcançaram dimensões enormes, sem que fosse necessária uma única coluna de sustentação. Um exemplo disso é o Museu de Arte de São Paulo (fig. 36.10), da arquiteta Lina Bo Bardi. O vão entre as quatro colunas que sustentam o prédio chega a ter 80 metros.

O espaço não é mais pensado apenas em função de sua praticidade, como era comum nos prédios de apartamentos ou nos conjuntos comerciais criados pela arquitetura funcional. A arquitetura orgânica deixou de lado o princípio “a forma segue a função” para seguir outro, proposto por Wright: “a forma deve ser baseada no espaço em movimento”. Por isso, as construções orgânicas mais famosas são residências individuais, pois permitiam ao arquiteto maior liberdade de criação, já que ele não precisava projetar uma série de espaços iguais, como nos grandes arranha-céus, mas podia criar espaços desiguais harmônicos e de linhas dinâmicas.

Dentre os edifícios construídos segundo os princípios orgânicos, o mais conhecido é a *Falling Water* (Casa da Cascata), projetada por Wright e construída em 1936, na Pensilvânia (fig. 25.9).

Frank Lloyd Wright, importante por outras obras inovadoras, como as *Oficinas Johnson*, em Racine, e o *Museu Guggenheim*, em Nova York, influenciou outros arquitetos, como *Alvar Aalto* e *Matteu Nowicki*, que também projetaram edifícios de linhas dinâmicas, que apresentavam uma grande liberdade na concepção do espaço.

Le Corbusier e a planta livre

Le Corbusier (1887-1965), cujo verdadeiro nome era Charles-Edouard Jeanneret, aos 28 anos já era autor de projetos para casas em série. Mas foi com as obras *Vila Savoy*, em Poissy, e o *Pavilhão Suíço*, na Cidade Universitária de Paris, que se colocou entre os mestres da arquitetura moderna (fig. 25.10).

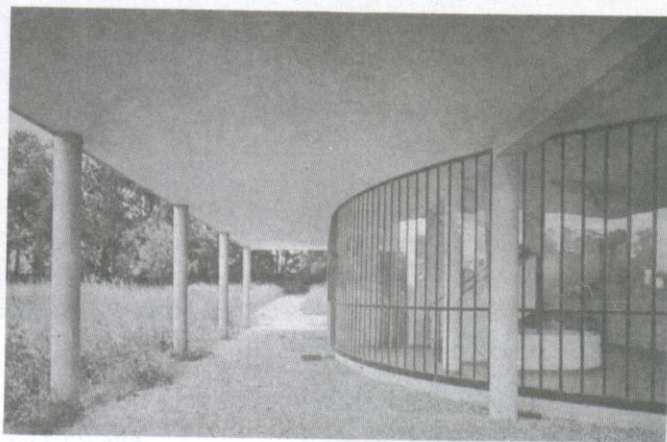


Fig. 25.10. Vista parcial da Vila Savoy, de Le Corbusier. Observa-se o uso de pilotis e a integração do ambiente interno com a natureza por meio de amplas paredes de vidro. Poissy, França.

No seu trabalho em Poissy — a *Vila Savoy* —, já aparecem seus famosos *pilotis* — um conjunto de colunas que sustentam as edificações, deixando uma área livre para circulação.

A construção separada do solo por meio de pilotis, o jardim passando por baixo da casa e o sistema de janelas horizontais são as características mais marcantes da arquitetura de Le Corbusier. É importante assinalar que construções desse tipo só se tornaram possíveis por causa da invenção do concreto armado.

Mas foi em 1954, quando trabalhou na realização do projeto para a construção da nova capital do Punjab, que Le Corbusier teve oportunidade de apresentar suas propostas para uma nova linguagem arquitetônica e urbanística. Uma cidade moderna, segundo Le Corbusier,

deve integrar perfeitamente sua arquitetura e sua urbanização. Assim, os espaços devem ser claramente definidos e, por isso, propõe a separação dos centros residenciais dos setores administrativos e políticos, a reunião das áreas de lazer em um vale e o traçado de grandes artérias retilíneas para o tráfego, de tal forma que não apresente os problemas das metrópoles que crescem desordenadamente.

Essas idéias de Le Corbusier exerceram forte influência na arquitetura moderna brasileira, principalmente nos projetos de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para a construção de Brasília. Mas, no Brasil, o uso dos materiais locais, as soluções encontradas por nossos arquitetos e a experiência arquitetônica armazenada desde o barroco, principalmente o mineiro, deu à nova arquitetura brasileira uma plasticidade vigorosa e desconhecida dos europeus, como veremos quando tratarmos especificamente de nosso país.

Atualmente, a arquitetura desenvolve-se em muitas direções que procuram refletir de algum modo as feições das sociedades contemporâneas. Entre os arquitetos mais recentes estão os japoneses *Arata Isozaki*, *Kenzo Tange* e *Noriaki Kurokawa*, este úl-

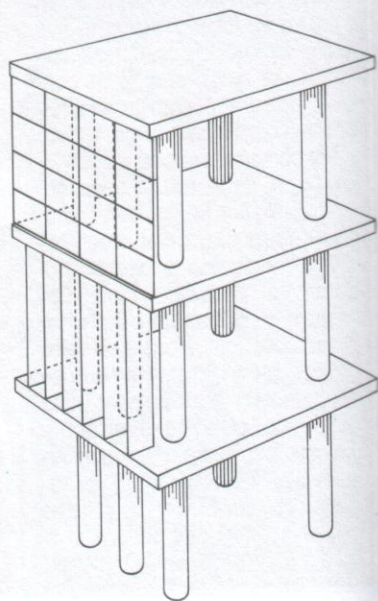


Fig. 25.11.
Esquema de um
prédio com
colunas
independentes.

Um milagre do concreto armado: prédios acima do solo e sem paredes

O concreto armado possibilitou a construção de lajes extensas e planas, assentadas sobre um número reduzido de pilares. Com isso, a aparência dos edifícios sofreu profundas alterações.

A primeira delas foi o surgimento dos *pilotis* — conjunto de pilares que sustentam o prédio, deixando-o elevado em relação ao solo e permitindo a utilização da área do terreno em que foi construído.

Outra grande mudança foi o surgimento de estruturas totalmente independentes das paredes. Com isso, as paredes deixaram de ter a função de apoiar e sustentar a construção. Elas são agora destinadas apenas à proteção contra a chuva, o vento e o sol e à divisão dos ambientes, pois a estrutura do prédio é formada por lajes apoiadas em colunas.

As lajes puderam também ser aumentadas além dos pilares de sustentação, que passaram a ficar no interior das construções e não mais encaixados nas paredes externas (fig. 25.11). Isso possibilitou aos arquitetos abandonarem as fachadas de alvenaria de tijolos, com pequenas aberturas para as janelas, e empregarem um material muito mais leve e frágil: o vidro (fig. 25.12).

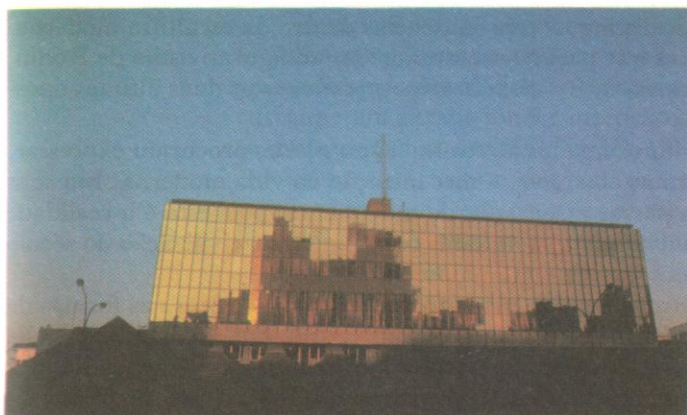


Fig. 25.12. Centro de Controle de Operações do Metrô de São Paulo (1973). Projeto de Crocé, Aflalo & Gasperini Arquitetos.

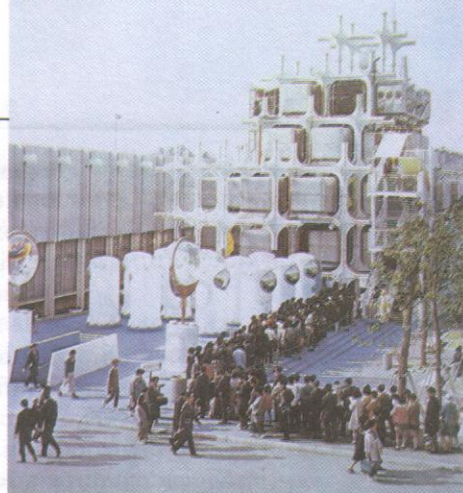


Fig. 25.13. Pavilhão Takara, de Noriaki Kurokawa. Este pavilhão concebido por Kurokawa para a Expo 1970, de Osaka, é composto por elementos pré-fabricados.



Fig. 25.14. Teatro da Ópera de Sidney (1965), de Jörn Utzon.

timo criador do *Pavilhão Takara* (fig. 25.13) e do *Pavilhão Toshiba IHI*, ambos para a Expo 1970, em Osaka.

Além desses arquitetos, é importante mencionar ainda *Richard Rogers* e *Renzo Piano*, idealizadores do *Centro Pompidou*, em Paris; *Jørn Utzon*, criador do *Teatro da Ópera de Sidney*, na Austrália (fig. 25.14); e *Charles Moore*, que fez o projeto *Piazza d'Itália*, para New Orleans, nos Estados Unidos.

As tendências da escultura moderna

Podemos distinguir três tendências dentro da escultura moderna: a dos escultores que permaneceram ligados ao figurativismo de Rodin, o *construtivismo cinético* e o *abstracionismo orgânico*, estas duas últimas opostas entre si.

Os escultores ligados ao *construtivismo cinético* procuram expressar, através de formas abstratas, a mecanização da vida moderna. Em suas obras tentam passar a sensação de movimento, pois esta é a realidade mais significativa que as máquinas criaram para a civilização do século XX.

Já os artistas ligados ao *abstracionismo orgânico* vêem nas formas da natureza sua fonte de criação artística. Entretanto, muitas vezes, eles se inspiram na cultura de populações primitivas, especialmente dos africanos. Os escultores *Constantin Brancusi* (1876-1957) e *Hans Arp* (1887-1966) são os mais famosos representantes desse movimento.

Brancusi, considerado um dos mais importantes escultores do século XX, criou formas geralmente abstratas que resultaram de um rigoroso processo de eliminação do individual e do acessório. Na verdade, toda sua obra resulta de uma crença absoluta no valor expressivo das formas simples. Para compreender melhor isso, basta compararmos sua obra *O Beijo* (fig. 25.15), de 1908, com a de Rodin que tem o mesmo nome, feita entre 1901 e 1904 (fig. 25.16).

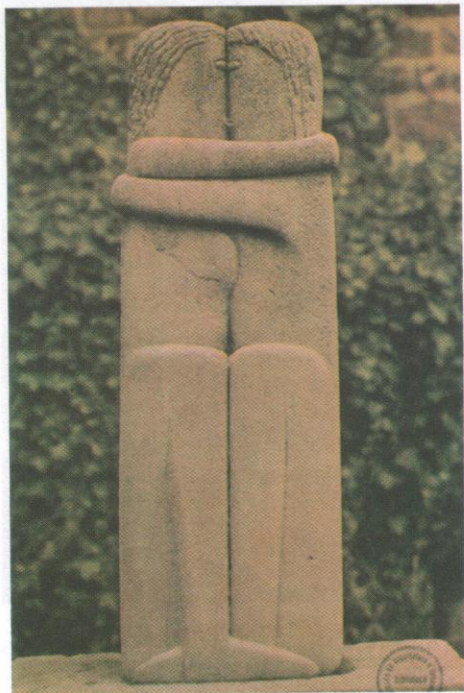


Fig. 25.15.
O Beijo (1908), de
Brancusi.
Altura: 58 cm.
Museu de Arte, Filadélfia.

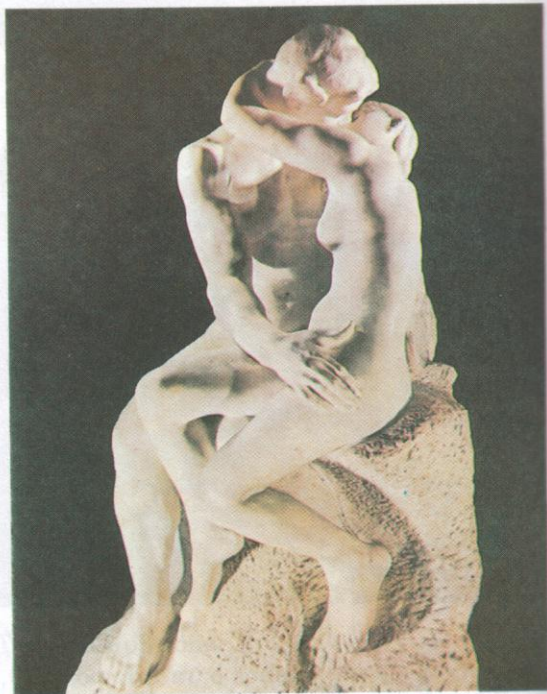


Fig. 25.16.
O Beijo (1901-1904),
de Rodin.
Altura: 180 cm. Tate
Gallery, Londres.

A superfície de suas obras em mármore ou metal recebia primoroso polimento, de modo a refletir os efeitos luminosos, que acabavam despertando sensações táteis no observador. Com isso, os trabalhos de Brancusi superam a tradicional concepção de que a escultura é uma arte que se destina apenas à visão (fig. 25.17).

É preciso lembrar também que uma das características gerais da escultura moderna foi a pesquisa de novos materiais, do espaço, da transparência, da abstração, do movimento, da luz e da cor.

Desses elementos, chama-nos a atenção o valor plástico adquirido pelo *espaço* na escultura. Isso foi conseguido por meio de aberturas na massa escultórica. Essa inovação foi realmente revolucionária, pois a escultura — que tem por objeto a criação de volumes — incorporou nela própria o vazio, que é exatamente o oposto do volume. E o mais interessante é que esses espaços passaram a ter a mesma função expressiva das superfícies maciças (fig. 25.18).

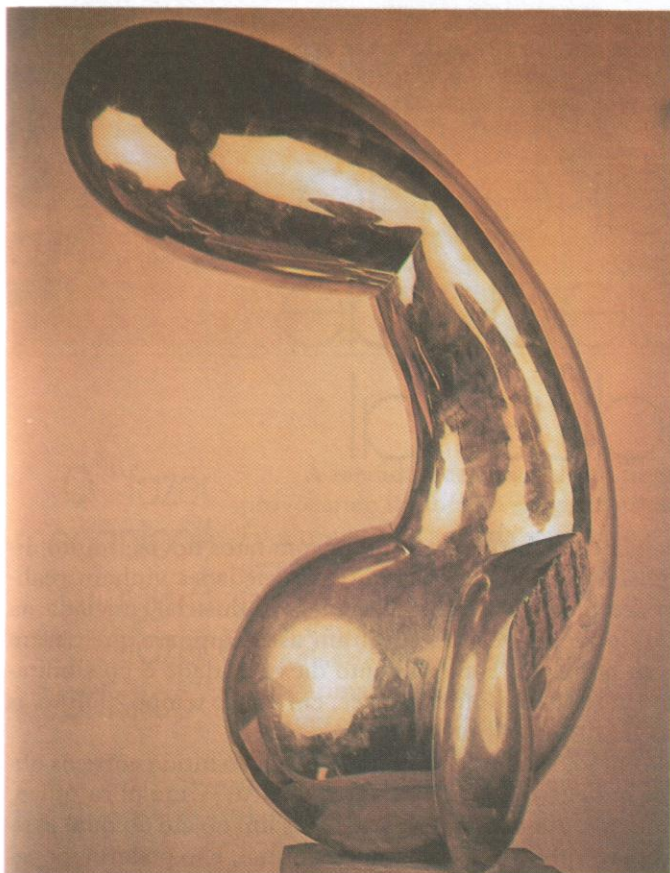


Fig. 25.17.
Princesse X, de
Brancusi. Museu
Nacional de Arte
Moderna, Paris.

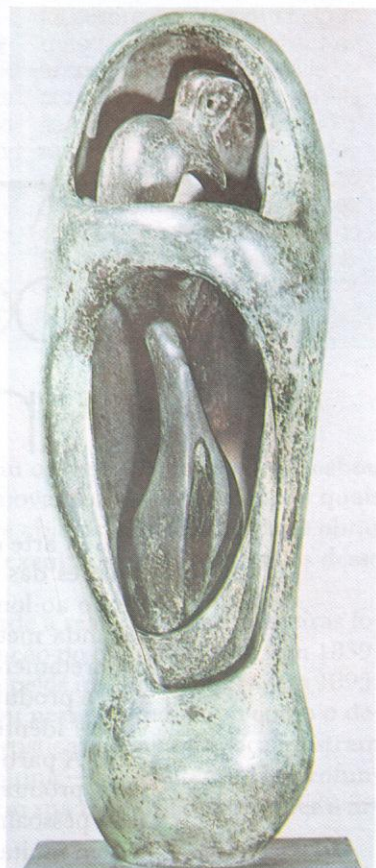


Fig. 25.18. *Forma
Interna e Externa*
(1950), de Henri
Moore. Offentliche
Kunstsammlung, Basiléia.



A arte da sociedade industrial

A arte deste século entrou em contato com fatos novos, muito diferentes das transformações culturais que as sociedades vinham realizando ao longo dos tempos. Com a Revolução Industrial, iniciada na segunda metade do século XVIII, surgiram as máquinas, que deram concretamente ao homem o conhecimento da velocidade e possibilitaram a produção em série, permitindo fazer, em pouco tempo, inúmeras cópias idênticas de um único produto.

A partir de então, estabeleceu-se uma distinção nítida entre os objetos produzidos industrialmente e as obras de arte. Uma obra única, feita pessoalmente por um artista, era arte. Mas um objeto do qual existissem muitas cópias, produzidas por uma máquina, não poderia ser catalogado como arte.

Desse modo, por ser única, a obra de arte ganhou um caráter sagrado e passou a ser cultuada, de modo especial nos museus.

Nos museus, a atualidade do passado

Nas sociedades atuais, o museu é o lugar onde são guardadas as obras de arte ou os objetos culturais das mais diversas civilizações ou grupos humanos. Tem, portanto, o importante papel de preservar a memória de uma época ou de um povo. No entanto, se não mantiver uma programação constante de cursos, atividades culturais e exposições periódicas, corre o risco de tornar-se um simples depósito de obras do passado.

A preservação precisa ser compreendida de forma dinâmica. O acervo de obras do passado tem sentido enquanto revela que a atitude de recriar o mundo é uma constante no ser humano e é diferente de acordo com a época histórica. Por isso é interessante que as peças de museu sejam compreendidas como momentos de uma evolução que não se esgotou.

Entre os museus mais importantes do mundo ocidental estão os

Museu do Vaticano, em Roma; o Louvre, em Paris; o Prado, em Madrid; o Museu Britânico e a Galeria Nacional, em Londres; o Museu Egípcio, no Cairo; a Galeria Nacional, em Washington; o Metropolitan Museum, em Nova York; o Museu Nacional de Antropologia, na Cidade do México; o Museu Estatal Ermitage, em Leningrado; e o Museu Pushkin, em Moscou.

Dos museus que guardam obras de artistas mais recentes, podemos mencionar o Museu dos Impressionistas, em Paris; a Tate Gallery, em Londres; o Museu Guggenheim e o Museum of Modern Art (MOMA), em Nova York.

No Brasil, o acervo mais importante de obras internacionais encontra-se no Museu de Arte de São Paulo (MASP). No acervo do MASP há obras de Mantegna, Rafael, El Greco, Goya, Velázquez, Hans Holbein, Frans Hals, Bosch, Rembrandt, Turner, Chardin, Fragonard, Ingres, Delacroix, Manet, Degas, Cézanne, Renoir, Monet, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec,

Matisse, Léger, Picasso, Max Ernst e outros. Entre os artistas nacionais encontramos Benedito Calixto, Vitor Meireles, Almeida Júnior, Visconti, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Portinari e Lasar Segall.

Dentre os museus brasileiros que promovem e documentam a criação da arte moderna e contemporânea estão o Museu de Arte Moderna (MAM), no Rio de Janeiro, e o Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo.

Além disso, em nosso país existem inúmeros outros museus nas capitais dos Estados e em diversas cidades, alguns de caráter mais geral, outros especializados em algum aspecto da cultura nacional. Neste caso estão o Museu de Arte Sacra de São Paulo, o Museu de Arte Sacra de Salvador, o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém (especializado em Antropologia da Amazônia), e o Museu das Missões, em Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul, que conserva objetos das missões jesuíticas do período colonial, no sul do país.

O "fazer mecânico" atinge o "fazer artístico"

À medida que a tecnologia invadiu os meios de produção, acabou provocando também o surgimento de novas formas artísticas nas quais foi ultrapassada a rígida separação entre objetos industrializados e obras de arte. A fotografia e o cinema são os exemplos mais expressivos desse fato.

Passou-se mais de meio século desde a realização das primeiras fotografias de Niepce, em 1826, e a invenção do daguerreótipo, em 1839, até a primeira exibição de cinema, feita pelos irmãos Lumière, em 1895. O progresso tecnológico que se verificou nesse período bem como o desenvolvimento dessas duas atividades artísticas em nossa época mostram que a nova paixão do homem — a máquina —, que alterou tão profundamente a sociedade, modificou também sua maneira de conceber a arte e de se relacionar com ela.

A primeira alteração que se pode apontar é que a obra de arte deixa de ser o resultado exclusivo do trabalho das "mãos do artista". A fotografia, por exemplo, substitui a pintura, e o artista-fotógrafo praticamente já não precisa "usar as mãos", como fazia o pintor, mas sim operar sua máquina e submeter o filme exposto à luz a uma série de

Como funcionava a daguerreotipia

O processo de daguerreotipia foi inventado por *Louis Daguerre* (1787-1851) e apresentado na Academia de Ciências de Paris, em 19 de agosto de 1839. Essa data é geralmente considerada o marco inicial da fotografia.

A daguerreotipia consiste num processo em que ocorre a formação de imagens sobre uma placa de cobre recoberta por uma camada de prata. Esta placa é colocada numa câmara escura — o daguerreótipo —, contendo um pequeno orifício por onde entra um feixe de luz que projeta sobre a placa as imagens dos objetos que estão no exterior. Como a prata é sensível à luz, as imagens ficam registradas na placa que, a seguir, é revelada em vapor de mercúrio. Obtém-se assim uma imagem em negativo que, ao ser fixada em solução alcalina, torna-se positiva.

Na verdade, a daguerreotipia nasceu de um princípio descoberto por *Joseph Niepce* (1765-1833), que usava betume e lavanda sob a ação de luz para produzir imagens. Contudo, os primeiros negativos que obteve apresentavam baixa densidade, ou seja, eram esbranquiçados, com pouco contraste entre o claro e o escuro. Niepce teria realizado a primeira fotografia do mundo por volta de 1826.

Daguerre se associou a Niepce em 1829, com a finalidade de aperfeiçoarem o processo inicial. No entanto, com a morte de Niepce, Daguerre continuou pesquisando e conseguiu melhorar a impressão das imagens, introduzindo o uso da prata. O daguerreótipo obteve sucesso e plena aceitação.

Adaptado de Ana Maria Guariglia, Folha Informática, Folha de S. Paulo, 19-8-1987.

processos químicos, até obter um negativo, do qual podem ser feitas inúmeras fotografias. Algo semelhante ocorre com o cinema. Entre o criador e sua obra passa a existir agora a câmara fotográfica ou cinematográfica e todo um conjunto de procedimentos químicos e mecânicos. O produto final dessas novas artes, portanto, está relacionado a um “fazer mecânico”, e a arte aparece então ligada à máquina, não só para ser realizada como também para ser exibida, como é o caso do cinema (fig. 26.1)

Além disso, o artista perde completamente o contato com o receptor de sua obra. Um filme, por exemplo, devido ao grande número de cópias distribuídas por todo o mundo e à possibilidade de ser exibido pela televisão, será visto por um público de várias categorias sociais e com padrões de vida muito diferentes. Consequentemente, o diretor de um filme, os artistas que trabalharam nele e todas as outras pessoas que participaram de sua realização não podem prever o público que irá vê-lo nem as reações que poderá provocar.

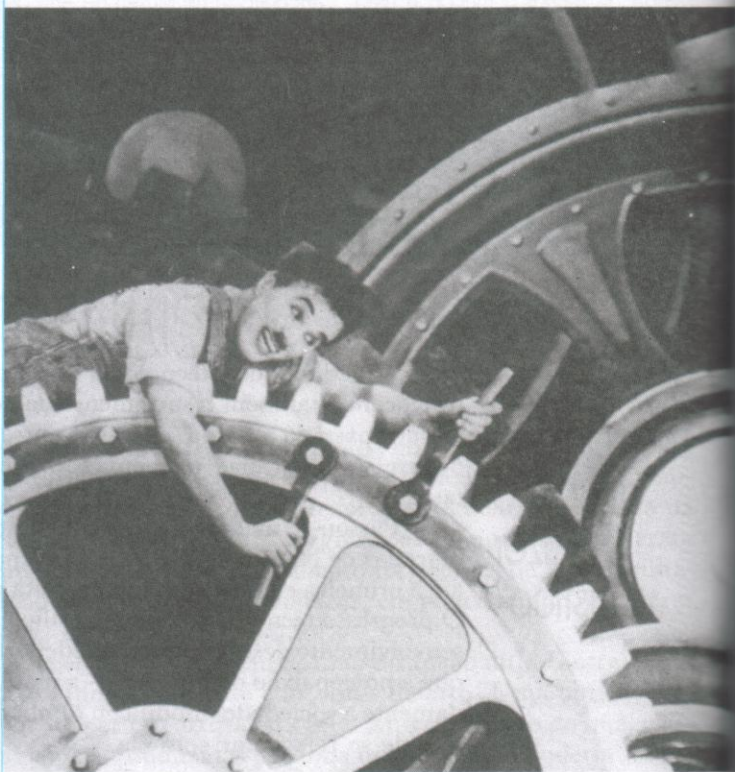


Fig. 26.1. *Tempos Modernos*, filme de Charles Chaplin. A velocidade e o movimento são indissociáveis da vida moderna. Ser uma arte capaz de reproduzi-los é talvez o aspecto mais contemporâneo do cinema e a maior fonte de seu encanto.

O cinema: arte e indústria

É importante notar que a atividade artística está ligada ao modo de produção de uma sociedade. A indústria trouxe grandes modificações a todos os campos da vida social e deu também à obra de arte um novo caráter: ela começa a ser feita dentro do modo de produção capitalista industrial — em série e dirigida ao mercado. É por isso que o cinema pode ser apontado como a expressão mais característica de uma arte criada a partir de descobertas tecnológicas, produzida em série e voltada para o consumo de grandes massas.

O cinema é também uma indústria. À semelhança de outras atividades industriais, demanda altos investimentos para produzir grande quantidade de objetos (cópias) e assim reduzir o custo final de cada unidade (projeção de uma cópia), permitindo que esta possa ser vendida por um preço acessível a grandes multidões.

A arte da burguesia

No dia da primeira exibição pública de cinema — 28 de dezembro de 1895, em Paris —, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho e Lumière o desencorajou, disse-lhe que o “cinematógrafo” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria. Lumière enganou-se. Como essa estranha máquina de austeros cientistas virou uma máquina de contar histórias para enormes platéias, de geração em geração, durante já quase um século?

Nesse 28 de dezembro, o que apareceu na tela do Grand Café? Uns filmes curtos, filmados com a câmara parada, em preto e branco e sem som. Um em especial emocionou o público: a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha vindo de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a platéia. O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia. Todas essas pessoas já ti-

nham com certeza viajado ou visto um trem, a novidade não consistia em ver um trem em movimento. Esses espectadores todos também sabiam que não havia nenhum trem verdadeiro na tela, logo não havia por que assustar-se. A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão. Ver o trem na tela *como se fosse verdadeiro*. Parece tão verdadeiro — embora a gente saiba que é de mentira — que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. Essa ilusão de verdade, que se chama *impressão de realidade*, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. (...)

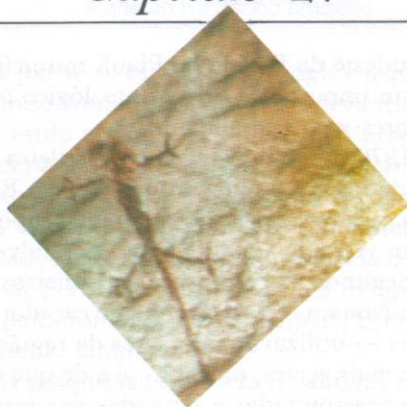
A máquina cinematográfica não caiu do céu. Em quase todos os países europeus e nos Estados Unidos no fim do século XIX foram-se acentuando as pesquisas para a produção de imagens em movimento. É a grande época da burguesia triunfante; ela está transformando a produção, as relações de trabalho, a sociedade, com a Re-

volução Industrial; ela está impondo seu domínio sobre o mundo ocidental, colonizando uma imensa parte do mundo que posteriormente viria a se chamar de Terceiro Mundo. (...) No bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação, a acumulação de capital, como criarão um universo cultural à sua imagem. Um universo cultural que expressará o seu triunfo e que ela imporá às sociedades, num processo de dominação cultural, ideológico, estético. Dessa época, fim do século XIX, início deste, datam a implantação da luz elétrica, a do telefone, do avião, etc., etc., e, no meio dessas máquinas todas, o cinema será um dos triunfos maiores do universo cultural. A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas essas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema.

Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é — pelo menos essa era a ilusão. Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade.

Jean-Claude Bernardet, *O que é cinema*, p. 11-5.

A arte no Brasil



A arte da Pré-História brasileira

O Brasil possui valiosos sítios arqueológicos em seu território, embora nem sempre tenha sabido preservá-los. Em Minas Gerais, por exemplo, na região que abrange os municípios de Lagoa Santa, Vespasiano, Pedro Leopoldo, Matosinhos e Prudente de Moraes, existiram grutas que traziam, em suas pedras, sinais de uma cultura pré-histórica no Brasil. Algumas dessas grutas, como a chamada Lapa Vermelha, foram destruídas por fábricas de cimento que se abasteceram do calcário existente em suas entranhas. Além dessas cavernas já destruídas, muitas outras encontram-se seriamente ameaçadas.

Das grutas da região, a única protegida por tombamento do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é a gruta chamada *Cerca Grande*. Ela é considerada importante monumento arqueológico por causa de suas pinturas rupestres e de fósseis descobertos em seu interior, indicadores de antigas culturas existentes em nosso país.

Naturalismo e geometrismo: as duas faces da arte rupestre no Brasil

No sudeste do Estado do Piauí, município de São Raimundo Nonato, há um importante sítio arqueológico onde, desde 1970, diversos pesquisadores vêm trabalhando.

Em 1978, uma missão franco-brasileira coletou uma grande quantidade de dados e vestígios arqueológicos. Esses cientistas chegaram a conclusões esclarecedoras a respeito de grupos humanos que habitaram a região por volta do ano 6 000 a.C., ou talvez numa época mais remota ainda. Segundo as pesquisas, os primeiros habitantes da área de São Raimundo Nonato — provavelmente caçadores-coletores, nômades e seminômades — utilizavam as grutas da região como abrigos ocasionais. A hipótese mais aceita, portanto, é a de que esses homens foram os autores das obras pintadas e gravadas nas grutas da região.

Os pesquisadores classificaram essas pinturas e gravuras em dois grandes grupos: obras com *motivos naturalistas* e obras com *motivos geométricos*. Entre as primeiras predominam as representações de figuras humanas que aparecem ora isoladas, ora participando de um grupo, em movimentadas cenas de caça, guerra e trabalhos coletivos. No grupo dos motivos naturalistas, encontram-se também figuras de animais, cujas representações mais freqüentes são de veados, onças, pássaros diversos, peixes e insetos (fig. 27.1).

As figuras com motivos geométricos são muito variadas: apresentam linhas paralelas, grupos de pontos, círculos, círculos concêntricos, cruzes, espirais e triângulos.

Fig. 27.1. Pintura rupestre com motivo naturalista. São Raimundo Nonato. Piauí.



A partir do estudo dos vestígios arqueológicos encontrados em São Raimundo Nonato, os estudiosos levantaram “a hipótese da existência de um estilo artístico denominado Várzea Grande”⁽¹⁾. Esse estilo tem como característica “a utilização preferencial da cor vermelha, o predomínio dos motivos naturalistas, a representação de figuras antropomorfas e zoomorfas (com corpo totalmente preenchido e os membros desenhados com traços) e a abundância de representações animais e humanas de perfil. Nota-se também a freqüente presença de cenas em que participam numerosas personagens, com temas variados e que expressam grande dinamismo”⁽²⁾.

As pesquisas científicas de antigas culturas que existiram no Brasil, a partir das descobertas realizadas no sudeste do Piauí, abrem uma perspectiva nova tanto para a historiografia como para a arte brasileiras. Esses fatos nos permitem ver mais claramente que a história de nosso país está ligada à história do mundo todo, e que as nossas raízes são muito mais profundas do que o limite inicial de uma data, no tão próximo século XV.

(1) Pinturas e gravuras pré-históricas de São Raimundo Nonato, Estado do Piauí. Catálogo da exposição das pesquisas realizadas pela Missão Franco-Brasileira de fevereiro a agosto de 1978. Texto do catálogo: Suzana Monzon. Patrocinadores da exposição: Museu Paulista/USP, Unicamp e MIS. [São Paulo]

(2) Idem.



A arte dos Índios brasileiros

Na época do descobrimento, havia em nosso país cerca de 5 milhões de índios. Hoje, esse número caiu para aproximadamente 200 000. Mas essa brutal redução numérica não é o único fator a causar espanto nos pesquisadores de povos indígenas brasileiros. Assusta-os também a verificação da constante — e agora já acelerada — destruição das culturas que criaram, através dos séculos, objetos de uma beleza dinâmica e alegre, tal como vamos apreciar neste capítulo.

Uma arte utilitária

A primeira questão que se coloca em relação à arte indígena é defini-la ou caracterizá-la entre as muitas atividades realizadas pelos índios.

Quando dizemos que um objeto indígena tem qualidades artísticas, podemos estar lidando com conceitos que são próprios da nossa civilização, mas estranhos ao índio. Para ele, o objeto precisa ser mais perfeito na sua execução do que sua utilidade exigiria. Nessa perfeição para além da finalidade é que se encontra a noção indígena de beleza. Desse modo, um arco cerimonial emplumado, dos Bororo, ou um escudo cerimonial, dos Desana (fig. 28.1), podem ser considerados criações artísticas porque são objetos cuja beleza resulta de sua perfeita realização.

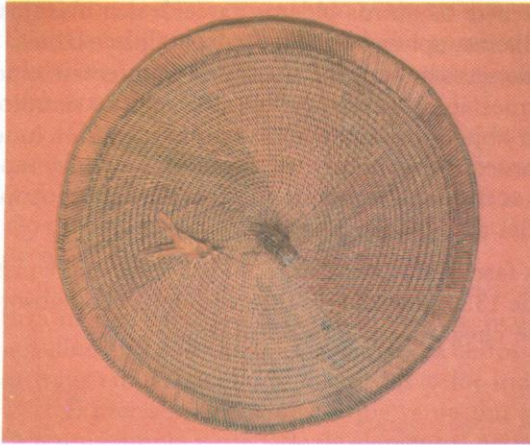


Fig. 28.1. Escudo cerimonial dos índios Desana.

Dimensões:
54 cm de
diâmetro. Museu
Paraense Emílio
Goeldi, Belém.

Outro aspecto importante a ressaltar: a arte indígena é mais representativa das tradições da comunidade em que está inserida do que da personalidade do indivíduo que a faz. É por isso que os estilos da pintura corporal, do trançado e da cerâmica variam significativamente de uma tribo para outra.

O período
pré-
cabralino:
a fase
Marajoara
e a cultura
Santarém

A Ilha de Marajó foi habitada por vários povos desde, provavelmente, 1100 a.C. De acordo com os progressos obtidos, esses povos foram divididos em cinco fases arqueológicas. A fase Marajoara é a quarta na seqüência da ocupação da ilha, mas é sem dúvida a que apresenta as criações mais interessantes.

A fase Marajoara

Os povos considerados da fase Marajoara, vindos do Noroeste da América do Sul, chegaram à Ilha de Marajó provavelmente por volta do ano 400 da nossa era. Ocuparam a parte centro-oeste da ilha. Nessa região, construíram habitações, cemitérios e locais para as cerimônias.

A produção mais característica desses povos foi a cerâmica, cuja modelagem era tipicamente antropomorfa. Ela pode ser dividida entre vasos de uso doméstico e vasos cerimoniais e funerários. Os primeiros são mais simples e geralmente não apresentam a superfície decorada. Já os vasos cerimoniais possuem uma decoração elaborada, resultante da pintura bicromática ou policromática de desenhos feitos com incisões na cerâmica e de desenhos em relevo (fig. 28.2).



Fig. 28.2. Urna marajoara. Altura: 37 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.

Dentre os outros objetos da cerâmica marajoara, tais como bancos, colheres, apitos e adornos para orelhas e lábios, as estatuetas representando seres humanos despertam um interesse especial, porque levantam a questão da sua finalidade. Ou seja, os estudiosos discutem ainda se eram objetos de adorno ou se tinham alguma função cerimonial. Essas estatuetas, que podem ser decoradas ou não, reproduzem as formas humanas de maneira estilizada, pois não há preocupação com uma imitação fiel da realidade.

A fase Marajoara conheceu um lento mas constante declínio e, em torno de 1350, desapareceu, talvez expulsa ou absorvida por outros povos que chegaram à Ilha de Marajó.

Cultura Santarém

Não existem estudos dividindo em fases culturais os povos que ao longo do tempo habitaram a região próxima à junção do Rio Tapajós com o Amazonas, como foi feito em relação aos povos que ocuparam a Ilha de Marajó. Todos os vestígios culturais encontrados ali foram considerados como realização de um complexo cultural denominado "cultura Santarém".

A cerâmica santarena apresenta uma decoração bastante complexa, pois além da pintura e dos desenhos, as peças apresentam ornamentos em relevo com figuras de seres humanos ou animais.

Um dos recursos ornamentais da cerâmica santarena que mais chama a atenção é a presença de cariátides, isto é, figuras humanas que apóiam a parte superior de um vaso (fig. 28.3).



Fig. 28.3. Vaso de cariátides da cultura Santarém. Altura: 11 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.

Além de vasos, a cultura Santarém produziu ainda cachimbos, cuja decoração por vezes já sugere a influência dos primeiros colonizadores europeus, e estatuetas de formas variadas. Diferentemente das estatuetas marajoaras, as da cultura Santarém apresentam maior realismo, pois reproduzem mais fielmente os seres humanos ou animais que representam.

A cerâmica santarena refinadamente decorada com elementos em relevo perdurou até a chegada dos colonizadores portugueses. Mas, por volta do século XVII, os povos que a realizavam foram perdendo suas peculiaridades culturais e sua produção acabou por desaparecer.

As culturas indígenas neste século



Fig. 28.4. Tipiti instrumento para espremer mandioca) dos índios Baniwa. Comprimento: 139 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.

A arte do trançado e da tecelagem

Fig. 28.5. Rede de fios de buriti na urdidura e de algodão na trama. Índios Kamaiurá. Comprimento: 250 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.

Apesar de terem existido muitas e diferentes tribos, é possível identificar ainda hoje duas modalidades gerais de culturas indígenas: a dos silvícolas, que vivem nas áreas florestais, e a dos campineiros, que vivem nos cerrados e nas savanas.

Os *silvícolas* têm uma agricultura desenvolvida e diversificada que, associada às atividades de caça e pesca, proporciona-lhes uma moradia fixa. Suas atividades de produção de objetos para uso da tribo também são diversificadas e entre elas estão a cerâmica, a tecelagem e o trançado de cestos e balaio.

Já os *campineiros* têm uma cultura menos complexa e uma agricultura menos variada que a dos silvícolas. Seus artefatos tribais são menos diversificados, mas as esteiras e os cestos que produzem estão entre os mais cuidadosamente trançados pelos indígenas.

É preciso não esquecer que tanto um grupo quanto outro conta com uma ampla variedade de elementos naturais para realizar seus objetos: madeiras, cortiças, fibras, palmas, palhas, cipós, sementes, cocos, resinas, couros, ossos, dentes, conchas, garras e belíssimas plumas das mais diversas aves. Evidentemente, com um material tão variado, as possibilidades de criação são muito amplas, como por exemplo, os barcos e os remos dos Karajá, os objetos trançados dos Baniwa (fig. 28.4), as estacas de cavar e as pás de virar beiju dos índios xinguanos.

A tendência indígena de fazer objetos bonitos para usar na vida tribal pode ser apreciada principalmente na cerâmica, no trançado e na tecelagem. Mas ao lado dessa produção de artefatos úteis, há dois aspectos da arte índia que despertam um interesse especial.

Trata-se da arte plumária e da pintura corporal, que examinaremos mais adiante.

A partir de uma matéria-prima abundante, como folhas, palmas, cipós, talas e fibras, os índios produzem uma grande variedade de pe-
neiras, cestos, abanos e redes (fig. 28.5). Da arte de trançar e tecer, Darcy Ribeiro destaca especialmente algumas realizações indígenas como “as vestimentas e as máscaras de entrecasca, feitas pelos Tukuna e primorosamente pintadas; as admiráveis redes ou maqueiras de fibra de tucum do Rio Negro; as belíssimas vestes de algodão dos Paresi que também, lamentavelmente, só se podem ver nos museus”⁽¹⁾.



⁽¹⁾ Darcy Ribeiro, *Suma Etnológica Brasileira*, volume 3, p. 38.



Fig. 28.6. Boneca em barro. Índios Karajá. Altura: 8 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.

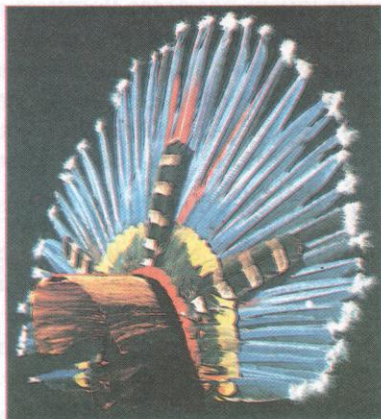


Fig. 28.7. Diadema de arco irradiante com viseira. Índios Bororo.



Fig. 28.8. Bracelete e colar feminino. Índios Kaapor.

Cerâmica

As peças de cerâmica que se conservaram testemunham muitos costumes dos diferentes povos índios e uma linguagem artística que ainda nos impressiona. São assim, por exemplo, as urnas funerárias lavradas e pintadas de Marajó, a cerâmica decorada com desenhos impressos por incisão dos Kadiwéu, as panelas zoomórficas dos Waurá e as bonecas de cerâmica dos Karajá (fig. 28.6).

Arte plumária

Esta é uma arte muito especial porque não está associada a nenhum fim utilitário, mas apenas à pura busca da beleza.

Existem dois grandes estilos na criação das peças de plumas dos índios brasileiros. As tribos dos cerrados fazem trabalhos majestosos e grandes, como os diademas dos índios Bororo (fig. 28.7), ou os adornos de corpo, dos Kayapó.

As tribos silvícolas como a dos Munduruku e dos Kaapor fazem peças mais delicadas, sobre faixas de tecidos de algodão. Aqui, a maior preocupação é com o colorido e a combinação dos matizes. As penas geralmente são sobrepostas em camadas, como nas asas dos pássaros. Esse trabalho exige uma cuidadosa execução (fig. 28.8).

Máscaras

Para os índios, as máscaras têm um caráter duplo: ao mesmo tempo que são um artefato produzido por um homem comum, são a figura viva do ser sobrenatural que representam (fig. 28.9). Elas são feitas com troncos de árvores, cabaças e palhas de buriti e são usadas geralmente em danças cerimoniais, como, por exemplo, na dança do Aruanã, entre os Karajá, quando representam heróis que mantêm a ordem do mundo.



Fig. 28.9. Máscara cerimonial de palha trançada. Índios Canela. Altura: 170 cm. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém.

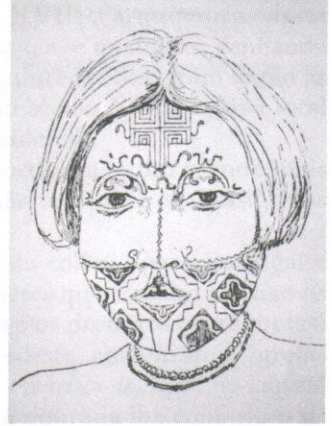


Fig. 28.10. Padrões de pintura Kadiwéu, segundo J. H. Fric (1943).



A pintura corporal

As cores mais usadas pelos índios para pintar seus corpos são o vermelho muito vivo do urucum, o negro esverdeado da tintura do suco do jenipapo e o branco da tabatinga. A escolha dessas cores é importante, porque o gosto pela pintura corporal está associado ao esforço de transmitir ao corpo a alegria contida nas cores vivas e intensas.

São os Kadiwéu que apresentam uma pintura corporal mais elaborada (fig. 28.10). Os primeiros registros dessa pintura datam de 1560, pois ela impressionou fortemente o colonizador e os viajantes europeus. Mais tarde foi analisada também por vários estudiosos, entre os quais Lévi-Strauss, antropólogo francês que esteve entre os índios brasileiros em 1935.

De acordo com Lévi-Strauss, “as pinturas do rosto conferem, de início, ao indivíduo, sua dignidade de ser humano; elas operam a passagem da natureza à cultura, do animal ‘estúpido’ ao homem civilizado. Em seguida, diferentes quanto ao estilo e à composição segundo as castas, elas exprimem, numa sociedade complexa, a hierarquia dos ‘status’. Elas possuem assim uma função sociológica”⁽²⁾.

Os desenhos dos Kadiwéu são geométricos, complexos e revelam um equilíbrio e uma beleza que impressionam o observador. Além do corpo, que é o suporte próprio da pintura Kadiwéu, os seus desenhos aparecem também em couros, esteiras e abanos, o que faz com que seus objetos domésticos sejam inconfundíveis.

⁽²⁾ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, p. 220.



O Barroco no Brasil

O estilo barroco desenvolveu-se plenamente no Brasil durante o século XVIII, perdurando ainda no início do século XIX. Nessa época, na Europa, os artistas há muito tinham abandonado esse estilo, e a arte voltava-se novamente para os modelos clássicos.

O Barroco brasileiro é claramente associado à religião católica. Por todo o país, são inúmeras as igrejas construídas segundo os princípios desse estilo. Mas há também muitos edifícios civis — como cadeias, câmaras municipais, moradias de pessoas ilustres — e chafarizes que apresentam nítidas características barrocas.

Duas linhas diferentes caracterizam o estilo barroco brasileiro. Nas regiões enriquecidas pelo comércio de açúcar e pela mineração, encontramos igrejas com trabalhos em relevo feitos em madeira — as talhas — recobertas por finas camadas de ouro, com janelas, cornijas e portas decoradas com detalhados trabalhos de escultura. É o caso das construções barrocas de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Já nas regiões onde não existia nem açúcar nem ouro, a arquitetura teve outra feição. Aí as igrejas apresentam talhas modestas e trabalhos realizados por artistas menos experientes e famosos do que os que viviam nas regiões mais ricas da época.

Dessa forma, para melhor conhecermos as construções barrocas brasileiras, vamos examinar cada região separadamente.

O Barroco da primeira capital do país

A partir da segunda metade do século XVII, a arquitetura das cidades mais ricas do Nordeste brasileiro começou a se modificar, ganhando formas mais elegantes e decoração mais requintada. Surgiram então as primeiras igrejas barrocas. Mas somente no século XVIII houve total predomínio desse estilo na arquitetura brasileira.

Nessa época, Salvador tinha uma importância muito grande, pois não era apenas o centro econômico da região mais rica do Brasil, mas também a capital do país.

De Salvador saíam todas as riquezas da colônia para Portugal e para lá se dirigiam os comerciantes portugueses que traziam consigo os hábitos da metrópole e, com eles, os artistas e os produtos portugueses.

Por isso, em Salvador e em todo o Nordeste, encontramos igrejas riquíssimas, como a igreja e o convento de São Francisco de Assis, na capital baiana, cujo interior todo revestido de talha dourada lhe conferiu o título de “a igreja mais rica do Brasil”. Assim, a beleza da talha, dos azulejos portugueses que decoram o claustro do convento e da fachada externa esculpida em pedra faz do conjunto arquitetônico formado pela igreja e convento de São Francisco e pela igreja da Ordem Terceira de São Francisco a construção barroca mais conhecida de Salvador.

A igreja de São Francisco, cuja construção teve início em 1708, impressiona pela sua rica decoração interior. O intenso dourado que recobre as colunas, os ornamentos dos altares e as paredes é complementado pelos painéis que decoram o teto da nave central. O espaço interno divide-se em três naves: uma central e duas laterais. As naves laterais são mais baixas que a nave central e nelas se encontram os altares menores, que são também guarnecidos por grande número de trabalhos com motivos florais e arabescos dourados, anjos e atlantes (fig. 29.1). Na fachada, o frontão de linhas curvas é o elemento barroco mais caracterizador da parte externa da igreja (fig. 29.2).

Fig. 29.1. Altar da igreja de São Francisco (século XVIII), em Salvador.



Fig. 29.2. Fachada da igreja de São Francisco, em Salvador.

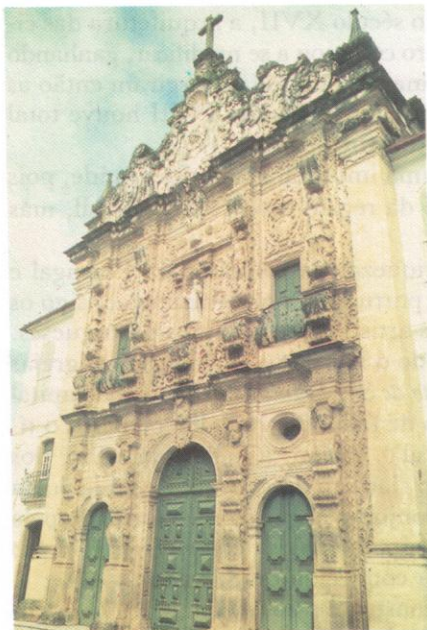


Fig. 29.3. Fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Salvador (século XVIII).

Já a fachada da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, considerada por alguns pesquisadores como um projeto de Gabriel Ribeiro, mostra um trabalho caprichoso de escultura decorando a arquitetura. As figuras de santos, anjos, atlantes e motivos florais esculpidos em pedra, juntamente com os balcões que revelam certa influência do barroco espanhol, fazem desta obra a única no gênero no Brasil (fig. 29.3).

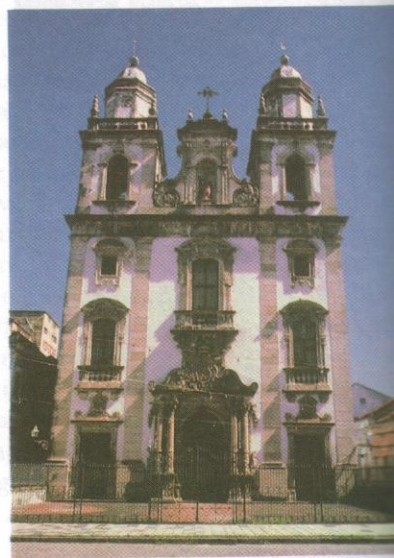
O ciclo da cana leva o Barroco a Pernambuco e Paraíba

No século XVIII, Recife conheceu um grande crescimento econômico, pois foi sede, a partir de 1759, da Companhia Comercial de Pernambuco e Paraíba, empresa que promoveu a produção e comercialização do açúcar, tabaco, algodão e da madeira de lei.

O crescimento econômico fez de Recife um importante centro de negócios e provocou o desenvolvimento da cidade. São dessa época as construções barrocas mais cuidadas, que ainda hoje testemunham o período de riqueza da capital pernambucana.

A igreja de São Pedro dos Clérigos — cujas obras começaram em 1728, segundo projeto de Manuel Ferreira Jácome, mas só foram concluídas em 1782 — apresenta externa e internamente alguns aspectos arquitetônicos que chamam a atenção do estudioso da arquitetura colonial brasileira. Externamente sobressaem a portada barroca trabalhada em pedra e a verticalidade do edifício, incomum nas igrejas brasileiras do século XVIII (fig. 29.4). Internamente destacam-se o púlpito, os altares entalhados em pedra e o teto pintado por João de Deus Sepúlveda, considerado o maior pintor pernambucano do século XVIII (fig. 29.5).

Fig. 29.4. Fachada da igreja de São Pedro dos Clérigos (cerca de 1728-1782), em Recife. O projeto do mestre-pedreiro Manuel Ferreira Jácome chama nossa atenção por sua verticalidade.



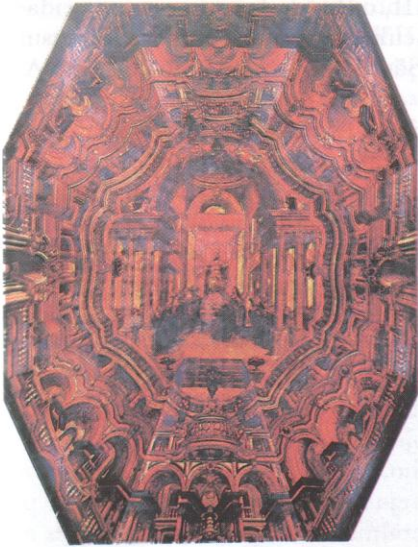


Fig. 29.5. Pintura do teto da igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife, feita por João de Deus Sepúlveda, entre 1764 e 1768.

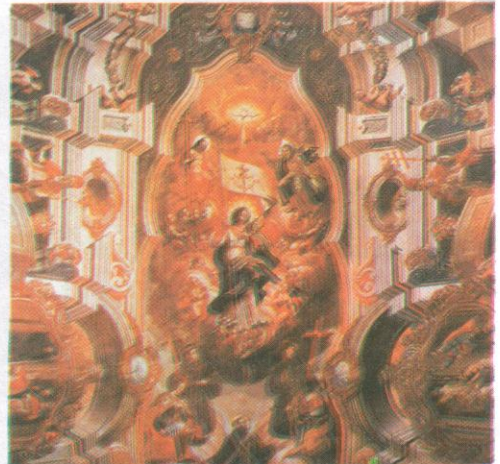
Em João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, encontra-se o *convento franciscano de Santo Antônio*. Este conjunto é formado pela igreja, pelo convento e pela capela da Ordem Terceira. A partir das extremidades da fachada da igreja se abrem dois muros divergentes revestidos de azulejos; esses muros delimitam um espaçoso adro, em cuja entrada há um cruzeiro típico das construções franciscanas (fig. 29.6). Esse cruzeiro, com sua base piramidal e bulbosa, harmoniza-se com o coroamento da torre da igreja. Por sua vez, a perspectiva criada pelos muros divergentes dá grande destaque ao templo.

Internamente, essa igreja possui uma ampla nave que se comunica com a *capela da Ordem Terceira*. Esta capela é inteiramente revestida de talha dourada e pinturas. Porém, o que mais chama a atenção do visitante é a pintura do teto da nave central, pelo exagero dos efeitos de ilusão de óptica que cria. Ela dá ao espectador uma visão de perspectiva, simulando um espaço arquitetônico. É surpreendente, por exemplo, a sensação que o observador tem de que os bispos estão sentados no parapeito de um balcão, embora a pintura seja realizada no plano (fig. 29.7).

Fig. 29.6. Igreja do convento franciscano de Santo Antônio, em João Pessoa. Este conjunto arquitetônico começou a ser construído no início do século XVII e foi completado por volta de 1730.



Fig. 29.7. Detalhe da pintura do teto da igreja do convento de Santo Antônio, em João Pessoa.



Com o ciclo do ouro o Barroco chega ao Rio de Janeiro

Até o princípio do século XVIII, o Rio de Janeiro era uma cidade sem grande expressão econômica e cultural no país, embora já possuísse construções como o mosteiro de São Bento, o convento de Santo Antônio e o Colégio dos Jesuítas.

A partir do século XVIII, com os trabalhos de extração do ouro em Minas Gerais, o Rio de Janeiro acaba se transformando, por causa de seu porto, no centro de intercâmbio comercial entre a região da mineração e Portugal. Esse fato determinou um desenvolvimento tal para a cidade que a fez tornar-se a nova capital do país em 1763.

No século XVIII, ocorreu um grande surto de edificações civis que melhoraram o aspecto urbano da cidade. O governador Aires de Saldanha, por exemplo, mandou construir o *Aqueduto da Carioca*, construção famosa até hoje por suas ordens de arcos superpostos (fig. 29.8).

Outra construção importante dessa época é a *igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro* (fig. 29.9). O projeto dessa igreja, atribuído ao engenheiro militar José Cardoso Ramalho, é muito importante, pois constitui uma das primeiras plantas de igreja barroca brasileira com nave poligonal (fig. 29.10). Antes disso, geralmente as igrejas tinham três naves — uma central e duas laterais — ou apenas uma nave retangular, como se fosse um salão. Outro fato que merece destaque é a ausência de talha dourada. Internamente, a beleza dessa igreja reside na harmônica combinação de paredes brancas com pilastras de pedra.

A *igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*, localizada no largo da Carioca, teve sua construção iniciada ainda no século XVII, mas foi concluída apenas em 1773. Seu interior apresenta uma rica talha dourada, realizada por dois importantes escultores portugueses: Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito.



Fig. 29.8.
Aqueduto da
Carioca.

Além dos dois artistas portugueses, a escultura do Rio de Janeiro no século XVIII teve outro expoente: Mestre Valentim, considerado um escultor tão importante quanto o Aleijadinho. As obras que ele fez para praças e jardins públicos permitem classificá-lo como importante paisagista daquele século. Mas sua produção mais abundante encontra-se espalhada por muitas igrejas do Rio de Janeiro, como a *igreja da Ordem Terceira do Carmo*, a *igreja de São Francisco de Paula* e a *igreja de Santa Cruz dos Militares*. Para essa última, Mestre Valentim esculpiu em madeira imagens de São Mateus (fig. 29.11) e São João Evangelista, que hoje se encontram no Museu Histórico Nacional.



Fig. 29.9. Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (cerca de 1720), Rio de Janeiro. Projeto de José Cardoso Ramalho.

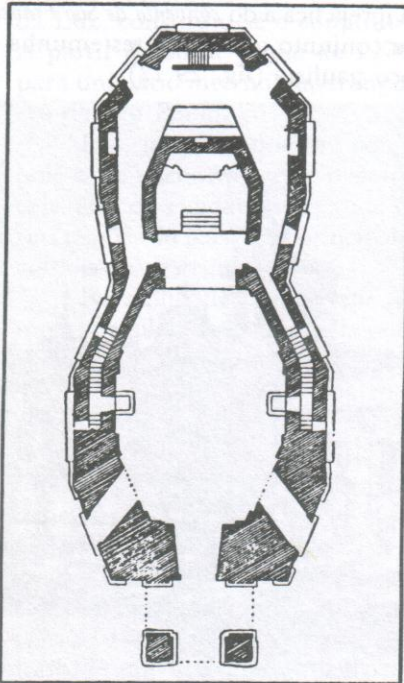


Fig. 29.10. Planta da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro.



Fig. 29.11. *São Mateus* (cerca de 1800), de Mestre Valentim. Esta peça esculpida em madeira para a igreja da Santa Cruz dos Militares, no Rio de Janeiro, encontra-se hoje no Museu Histórico Nacional.

O Barroco de uma região pobre: São Paulo

Os moradores da cidade de São Paulo, fundada na metade do século XVI, não conheceram o desenvolvimento econômico vivido por outras regiões da colônia. Por isso, no século XVII, quando chegaram as informações de que havia ouro em Minas Gerais, os paulistas organizaram suas famosas bandeiras e introduziram-se nas atividades de mineração.

Enquanto os bandeirantes partiam e fundavam muitas vilas prósperas no interior de Minas Gerais, a cidade de São Paulo permanecia estagnada e a vida urbana era monótona e sem perspectivas.

Esta situação perdurou por todo o século XVIII. Uma atitude de parcimônia parece ter orientado os paulistas na construção dos edifícios de sua cidade. Dessa forma, as ordens religiosas puderam realizar apenas modestas igrejas barrocas, pois o povo paulista não colaborou financeiramente para as construções, seja porque guardou seu dinheiro para outros investimentos, seja porque simplesmente não o possuía.

Quando observamos bem a cidade de São Paulo, constatamos que seu aspecto se transforma sempre. É como se este centro urbano estivesse sempre se reformulando ou passando por um processo de contínua recriação. Por isso, atualmente encontramos poucas construções barrocas na cidade. Dentre as que restaram, destacam-se o conjunto formado pela igreja e o convento da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e a igreja e o convento de Nossa Senhora da Luz.

A *igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*, localizada no largo de São Francisco, teve seu início numa capela muito simples, cuja construção data de 1676. Mas em 1782 foi decidida a construção da igreja definitiva tal como a conhecemos hoje. Nela destacam-se os altares de Nossa Senhora da Conceição e de São Miguel, ambos do século XVIII.

Ao lado dessa igreja fica a do *convento de São Francisco*; externamente, ambas formam um conjunto que ainda testemunha o aspecto sóbrio e modesto do Barroco paulista (fig. 29.12).

Fig. 29.12. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência e convento de São Francisco, em São Paulo. Esse conjunto franciscano começou a ser construído no final do século XVIII e foi concluído em 1828. Nessa foto, tirada por volta de 1930, pode-se observar o antigo prédio da Faculdade de Direito.



Fig. 29.13. Vista parcial do convento de Nossa Senhora da Luz, em São Paulo. A construção desse convento, iniciada aproximadamente em 1600, só terminou por volta de 1770.



A igreja de Nossa Senhora da Luz, por sua vez, começou a ser construída por volta de 1600. Apesar de ter passado por várias reconstruções até ganhar o aspecto que tem hoje, é um dos poucos edifícios da cidade que ainda conserva o aspecto da arquitetura colonial de São Paulo (fig. 29.13). Somente em 1774, com a inauguração do Recolhimento da Luz, constituiu-se o conjunto formado pela igreja e pelo convento. A partir de 28 de junho de 1970, numa das partes do prédio que dá para um pátio interno quadrangular, foi instalado o Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Esse museu reúne um conjunto de peças da maior importância, pois aí se encontra o que restou das imagens, talhas de altares, castiçais, cálices, candelabros e tudo o mais que se achava em igrejas de várias regiões do país, mas principalmente nas igrejas paulistas que o tempo cuidou de destruir.

Na realidade, as imagens representativas do Barroco paulista são muito simples. Em virtude da pobreza da cidade, nenhum grande artista dirigia-se para essa região. Por isso, as imagens são rústicas, primitivas. Geralmente feitas em barro cozido, trazem a marca do artista popular: a simplicidade e a ingenuidade. É o que podemos observar, por exemplo, na imagem do século XVIII de *Nossa Senhora com o Menino Jesus* (fig. 29.14), feita em barro cozido e policromado, procedente da cidade paulista de Itu.

A pintura barroca em São Paulo também traz os mesmos traços das outras artes produzidas nessa região durante esse período. Quando comparamos, por exemplo, a pintura de frei *Jesuíno do Monte Carmelo* (1764-1818), o pintor paulista mais conhecido do período, com a de pintores de outras regiões brasileiras, logo notamos a diferença.



Fig. 29.14. *Nossa Senhora com o Menino Jesus* (século XVIII). Museu de Arte Sacra, São Paulo.



Fig. 29.15. Teto da capela-mor da igreja do Carmo, em Itu. Pintura de frei Jesuíno do Monte Carmelo.

Frei Jesuíno foi desses artistas que aprendeu por conta própria. Por isso, não dominava os recursos mais equilibrados da pintura, sobretudo da composição em perspectiva. Suas obras, portanto, embora concebidas de forma erudita, caracterizam-se pela realização ingênua e simples dos temas religiosos, como podemos observar nas pinturas que fez para a *igreja do Carmo*, na cidade de Itu (fig. 29.15).

Barroco mineiro: o surgimento de uma arquitetura brasileira

Foram os bandeirantes paulistas, desbravadores das terras mineiras, que começaram a explorar o ouro e fundaram os primeiros arraiais da região. É familiar a todo estudante de História do Brasil o episódio da bandeira de Fernão Dias Pais, o “Caçador de Esmeraldas”. Mas foi um paulista de Taubaté, Antônio Dias, que em 1698 chegou à região onde hoje está Ouro Preto.

A partir da expedição de Antônio Dias e, mais tarde, do estabelecimento de um caminho entre Minas Gerais e Rio de Janeiro, as mais diversas pessoas procuraram as terras das minas em busca de pedras e metais preciosos. Com isso, os vilarejos cresceram muito. Vila Rica, Mariana, Sabará, Congonhas do Campo, São João del Rei, Caeté, Catas Altas começaram a desenvolver-se e a construir seus primeiros edifícios importantes.

A arte barroca em Ouro Preto

A evolução da arquitetura mineira não foi rápida. A princípio tentou-se utilizar como técnica construtiva a taipa de pilão, um processo tipicamente paulista (ver texto explicativo na página 209). Mas não deu certo, por causa do terreno duro e pedregoso, pouco favorável ao fornecimento de terras argilosas. Depois, paulistas e portugueses tentaram outros processos, até chegarem às construções com muros de pedra.

Porém, essas construções de pedra foram surgindo lentamente. Enquanto isso, o que se usava mesmo era a taipa de pilão, que não permitia aos construtores projetar espaços muito complexos. Assim, as construções constituíam-se de paredes paralelas, que criavam interiores retangulares, com muros lisos, sem as sinuosidades tão comuns ao estilo barroco.

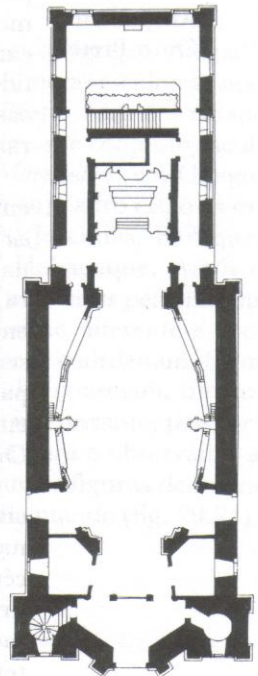
A *igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto* (fig. 29.16), por exemplo, ainda foi construída em taipa. Por esse motivo, para que pudesse receber de modo mais adequado sua rica decoração, foi necessário remodelar seu espaço interior. Assim, o artista português Francisco Antônio Pombal, em 1736, revestiu internamente as velhas paredes da igreja, de tal maneira que estabeleceu uma planta poligonal. Sobre esse projeto, entalhadores, escultores, pintores e douradores criaram um dos interiores de igreja mais ricos do Brasil (fig. 29.17).

Com o passar do tempo, foram sendo harmonizadas as mais diferentes técnicas de construção e a rica decoração interior. O ponto culminante dessa integração entre arquitetura, escultura, talha e pintura aparece em Minas Gerais, sem dúvida a partir dos trabalhos de Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho* (1730-1814).

Fig. 29.16. Igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto.



Fig. 29.17. Planta da igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto. Observe como o revestimento interno de madeira criou uma forma poligonal mais adequada à decoração barroca do que a forma retangular, determinada pelas paredes de taipa.



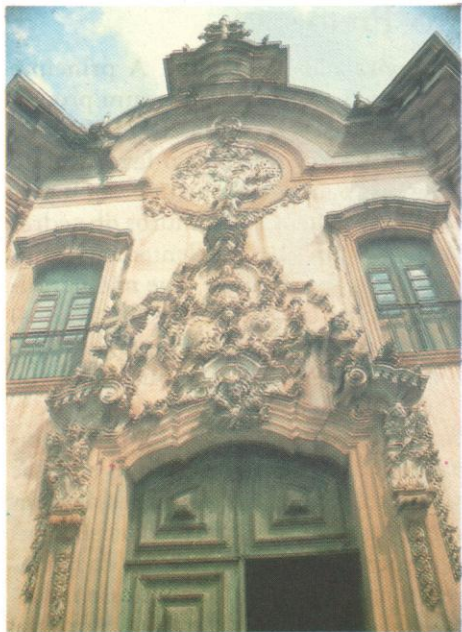


Fig. 29.18. Portada da igreja de São Francisco de Assis (segunda metade do século XVIII), de Aleijadinho. Ouro Preto.



Fig. 29.19. Interior da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. O trabalho em talha é de Aleijadinho.

Seu projeto para a *igreja de São Francisco*, em Ouro Preto, por exemplo, bem como a sua realização, expressam uma obra de arte plena e perfeita. Desde a portada, com um belíssimo trabalho de medalhões, anjos e fitas esculpidos em pedra-sabão, o visitante já tem certeza de que está diante de um artista completo (fig. 29.18). Depois, ao contemplar a talha dos altares e a surpreendente decoração do teto da capela-mor e do arco cruzeiro, o observador reconhece um estilo barroco com características próprias. Não é mais um interior excessivamente revestido de talha dourada, mas um ambiente mais leve, em que paredes brancas fazem fundo para esculturas repletas de linhas curvas, motivos florais, anjos e santos (fig. 29.19).

É ainda na igreja de São Francisco, em Ouro Preto, que entramos em contato com um dos maiores pintores do barroco mineiro: *Manuel da Costa Ataíde*. Dispomos de poucos dados sobre esse extraordinário pintor nascido em Mariana, por volta de 1762, e falecido em 1830. Sua pintura, que revela um domínio excepcional da técnica da perspectiva, encontra-se principalmente em forros de igrejas, mas também podem ser encontradas nas telas e nos painéis pintados para as sacristias e as paredes laterais. Ataíde realizou pinturas para a *igreja de Santo Antônio*, em Santa Bárbara, para a *igreja da Ordem Terceira de São Francisco*, em Ouro Preto, e para a *igreja de Nossa Senhora do Rosário*, em Mariana.

Sua obra-prima é, certamente, o teto da nave da igreja de São Francisco, em Ouro Preto. Uma extraordinária perspectiva criada por colunas que parecem avançar para o alto sugere que o teto se abre para o céu, onde Maria, representada por uma mulher morena, com traços bem brasileiros, acolhe os fiéis em sua glória, cercada de anjos. Os tons vermelhos usados pelo pintor dão à cena uma graça e vivacidade que o austero barroco europeu não chegou a conhecer (fig. 29.20).

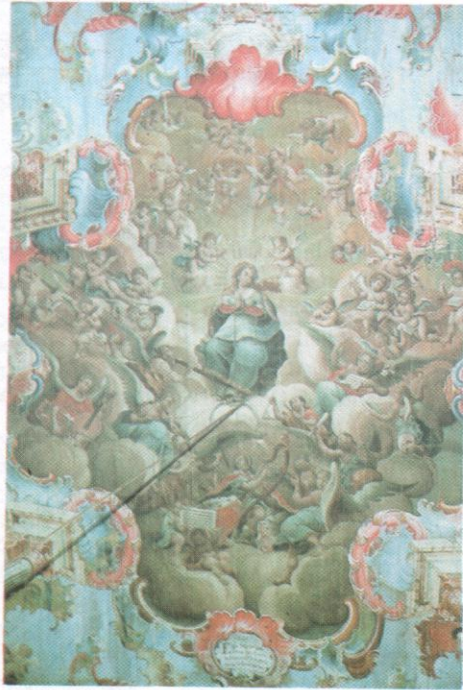


Fig. 29.20.
Pintura do teto
da igreja de São
Francisco de
Assis, em Ouro
Preto, feita por
Manuel da Costa
Ataíde.

Fig. 29.21. Adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo. A construção da igreja teve início em 1757 e a do adro em 1763, tendo demorado treze anos sua construção.

Congonhas do Campo: o Santuário de Bom Jesus de Matosinhos

Além de extraordinário arquiteto e decorador de igrejas, Aleijadinho foi também incomparável escultor. Existem inúmeras esculturas suas nos museus e igrejas, principalmente de Ouro Preto. Mas é a cidade de Congonhas do Campo que abriga o mais importante conjunto escultórico desse artista. O *Santuário do Bom Jesus de Matosinhos*, em Congonhas do Campo, é constituído por uma igreja em cujo adro estão as esculturas em pedra-sabão de doze profetas: Isaías, Jeremias, Baruque, Ezequiel, Daniel, Oséias, Jonas, Joel, Abdias, Habacuque, Amós e Naum. Cada um desses personagens está numa posição diferente e executa gestos que se coordenam. Com isso, Aleijadinho conseguiu um resultado muito interessante, pois torna muito forte para o observador a sugestão de que as figuras de pedra estão se movimentando (fig. 29.21).



Talha: a escultura ornamentando a arquitetura

Recebem o nome de *talha* os ornamentos esculpidos por entalhe numa superfície de madeira, mármore, marfim ou pedra e muito usados como revestimento da arquitetura.

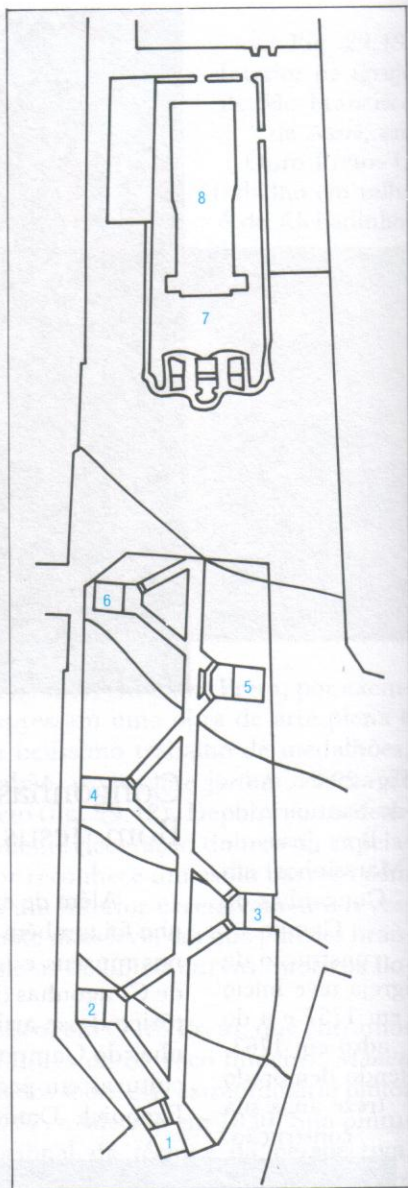
No Brasil, a talha foi usada principalmente na decoração das igrejas barrocas do século XVIII. Aparece tanto nos altares como em arcos, cruzeiros, tetos e janelas, recobrimdo praticamente todo o interior da igreja.

Nesse trabalho escultórico são comuns os motivos florais, a figura de anjos, as linhas espirais, enfim, as formas que sugerem movimento e quebram a monotonia das linhas retas que geometrizam o espaço.

Por vezes, o trabalho de talha é feito em madeira, que depois recebe várias cores. É a talha policromada. As talhas mais exuberantes, porém, são as douradas, isto é, aquelas em que a madeira é revestida de fina película de ouro.

Em algumas igrejas, os trabalhos em talha combinam-se com a pintura. É assim, por exemplo, na igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. A obra de arquitetura e talha escultórica de Aleijadinho associa-se à pintura de Mestre Ataíde, criando um espaço interno de rara beleza, que integra harmonicamente arquitetura e pintura.

Fig. 29.22. Plano dos *Passos da Paixão*, do adro e do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo. As capelas com as cenas da paixão estão assim distribuídas: *Última Ceia* (1); *Horto das Oliveiras* (2); *Prisão de Cristo* (3); *Flagelação e Coroação de Espinhos* (4); *Caminho para o Calvário* (5); *Crucificação* (6). Finalmente temos o adro com os profetas (7) e a igreja (8).



Na ladeira que dá de frente para a igreja, compondo o conjunto arquitetônico do santuário, foram construídas seis capelas — três de cada lado — chamadas de *Os Passos da Paixão de Cristo*. Em cada uma delas um conjunto de esculturas — estátuas em tamanho natural — narra um momento da paixão de Cristo (fig. 29.22).

Dessas esculturas talhadas em madeira, destaca-se sempre a figura de Cristo. Seja pelo ar de atenção e expectativa no momento da oração no horto, seja pela aparência de perplexidade e dor no caminho do Calvário, seja ainda pela expressão do sofrimento final no momento da crucifixão (fig. 29.23).

Taipa de pilão: a técnica construtiva da arquitetura colonial brasileira

As construções em taipa de pilão foram muito comuns no Brasil colônia e ainda restam pelo país afora muitas edificações construídas por esse sistema.

A parede de taipa de pilão é constituída de blocos de barro comprimido dentro de uma fôrma de madeira denominada *taipal*.

Essa técnica de construção consistia no seguinte: abriam-se valas no chão — como as que são feitas atualmente para assentar os alicerces — e socava-se aí o barro. A seguir, começavam a ser armados os taipais. Os *lados* ou *tampas* — duas pranchas de madeira que seguram lateralmente a terra — eram colocados paralelamente um ao outro e presos a peças verticais chamadas *costas*, para que não se inclinassem para fora (fig. 29.24). Tanto na parte de cima como na de baixo, as costas eram presas entre si pelas *agulhas* ou *cangalhas*. Nas extremidades eram colocadas tábuas perpendiculares aos lados, denominadas *frontais*, que evitavam que eles se inclinassem para dentro, formando um caixão, dentro do qual o barro seria comprimido.

Antes de encher completamente o taipal, quando a terra socada estava aproximadamente a dois terços de altura, eram colocados transversalmente pequenos paus roliços — os *codos* —, envolvidos em folhas para facilitar sua posterior retirada. Esse procedimento tinha como finalidade deixar orifícios na parede — os *cabodás* — nos quais eram introduzidas as agulhas ou cangalhas que iriam segurar o taipal do bloco superior.

Fig. 29.23.
Detalhe do
*Caminho para o
Calvário*
(1796-1799), de
Aleijadinho.
Congonhas do
Campo.

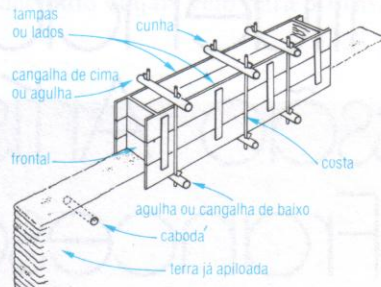
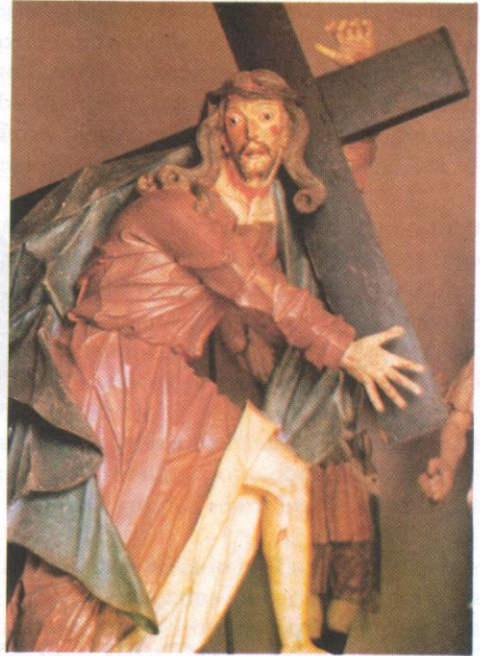


Fig. 29.24.
Esquema de um
taipal.

Na verdade, as esculturas de Aleijadinho para o santuário de Bom Jesus de Matosinhos formam um momento único de forte comunicação de emoções religiosas e de beleza plástica dentro da arte brasileira.

Além das obras dos artistas a que nos referimos, há muitas outras espalhadas pelas mais diversas regiões do país, criadas por inúmeros artistas anônimos, atestando que o Barroco foi um momento singular da história da arte no Brasil.

Com esse movimento estético teve início a busca, que a partir de então será contínua, tanto de técnicas e materiais construtivos como de motivos para as criações artísticas nacionais. A técnica da taipa de pilão na arquitetura, o uso da pedra-sabão na escultura de Aleijadinho e os azuis e vermelhos, tão a gosto do povo, na pintura de Ataíde, são exemplos suficientes para demonstrar que o Barroco marcou o início de uma arte brasileira que procura afirmar seus próprios valores.



A influência da Missão Artística Francesa

O início do século XIX no Brasil é marcado pela chegada da família real portuguesa, que fugia do conflito entre a França napoleônica e a Inglaterra.

Dom João VI e mais uma comitiva de 15 000 pessoas desembarcaram na Bahia em janeiro de 1808, mas em março do mesmo ano transferiram-se para o Rio de Janeiro.

Nessa cidade, o soberano português começou uma série de reformas administrativas, sócio-econômicas e culturais, para adaptá-la às necessidades dos nobres que vieram com ele e sua família. Assim, foram criadas as primeiras fábricas e fundadas instituições como o Banco do Brasil, a Biblioteca Real, o Museu Real e a Imprensa Régia.

A partir de então, o Brasil recebe forte influência da cultura europeia, que começa a assimilar e a imitar. Essa tendência europeizante da cultura da colônia se afirma ainda mais com a chegada da *Missão Artística Francesa*, oito anos depois da vinda da família real.

A Missão Artística Francesa

A Missão Artística Francesa chegou ao Brasil em 1816, chefiada por Joachin Lebreton. Dela faziam parte, entre outros artistas, Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret e Auguste-Henri-Victor Grandjean de Montigny. Esse grupo organizou, em agosto de 1816, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Essa instituição teve seu nome alterado muitas vezes, até ser transformada, em 1826, na Imperial Academia e Escola de Belas-Artes.

Taunay (1755-1830) é considerado uma das figuras mais importantes da Missão Francesa. Na Europa, participou de várias exposições e na corte de Napoleão foi muito requisitado para pintar cenas de batalha.

No Brasil, as pinturas de paisagens foram suas criações mais famosas. Durante os cinco anos que permaneceu aqui, produziu cerca de trinta paisagens do Rio de Janeiro e regiões próximas. Entre elas está *Morro de Santo Antônio em 1816* (fig. 30.1).

Debret (1768-1848) é certamente o artista da Missão Francesa mais conhecido pelos brasileiros, pois seus trabalhos, que documentam a vida no Brasil durante o século XIX, são muito reproduzidos nos livros escolares.

Em 1791, Debret já era um artista premiado na Europa e, nos primeiros anos do século XIX, recebia encômendas da corte francesa para pintar quadros com temas relacionados ao Imperador Napoleão. Em 1816, tendo decidido viajar, veio para o Brasil, aqui permanecendo até 1831.



Fig. 30.1. *Morro de Santo Antônio em 1816*, de Nicolas-Antoine Taunay.

Dimensões:
45 cm × 56 cm.
Museu Nacional
de Belas Artes,
Rio de Janeiro.

A obra que realizou no Brasil foi imensa: retratos da família real, pinturas de cenário para o Teatro São João e trabalhos de ornamentação da cidade do Rio de Janeiro para festas públicas e oficiais, como para as solenidades da aclamação de Dom João VI. Foi também professor de Pintura Histórica na Academia de Belas-Artes e realizador da primeira exposição de arte no Brasil, inaugurada a 2 de dezembro de 1829.

Seu trabalho mais conhecido dos brasileiros é uma obra em três volumes denominada *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. O primeiro volume, de 1834, cujo assunto são os indígenas brasileiros, contém 36 ilustrações que documentam seus usos e costumes (fig. 30.2). O segundo volume, de 1835, focaliza a sociedade do Rio de Janeiro e contém 48 ilustrações. O terceiro volume, de 1839, é composto de 66 ilustrações com assuntos diversos: paisagens do Rio de Janeiro, retratos imperiais, estudos de condecorações e plantas e florestas do Brasil.

No campo da arquitetura, a Missão Francesa desenvolveu o estilo neoclássico, abandonando os princípios barrocos. O principal arquiteto responsável por essa alteração na arte de construir foi *Grandjean de Montigny* (1772-1850), autor do projeto do prédio da *Academia de Belas-Artes*, erguido em 1826.

Além dessa construção, destacam-se como edifícios neoclássicos da época a *Casa da Moeda* e o *Solar dos Marqueses de Itamarati* (fig. 30.3). Esse último foi projetado por *José Maria Jacinto Rebelo*, aluno de Montigny. O Solar dos Marqueses serviu posteriormente de sede ao Ministério das Relações Exteriores, com o nome de Palácio do Itamarati, durante o período em que a cidade do Rio de Janeiro foi a capital do país.

Fig. 30.2. *Família de um Chefe Camacã Preparando-se para uma Festa.*
Litografia de Debret.
Dimensões:
20 cm × 31 cm:
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

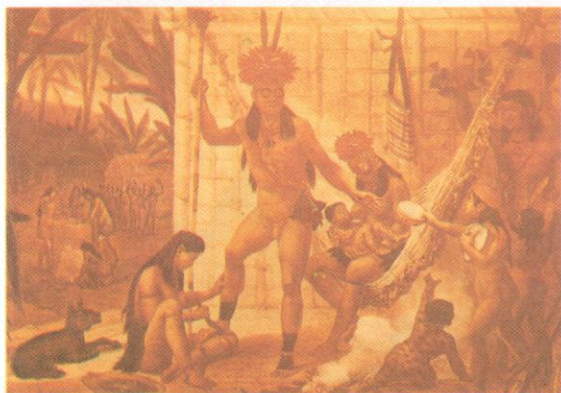


Fig. 30.3 Solar dos Marqueses de Itamarati, Rio de Janeiro. Projeto de José Maria Rebelo.



Os primeiros estudantes da Academia

A Academia e Escola de Belas-Artes abriu seus cursos em novembro de 1826, e *Manuel de Araújo Porto Alegre*, um gaúcho, foi um de seus primeiros alunos. Já em 1827 começou a freqüentar as aulas de pintura e arquitetura. A partir daí desenvolveu seus inúmeros talentos no desenho, na pintura — sobretudo como paisagista — e na caricatura. Mais tarde, foi ainda professor de desenho e pintura, crítico de arte, poeta, escritor e teatrólogo. Quase trinta anos após sua matrícula na Academia, Porto Alegre foi seu diretor.

Porto Alegre é considerado um grande incentivador das atividades artísticas daquela escola. Mas os estudantes mais talentosos foram Augusto Müller e Agostinho José da Mota.

Augusto Müller (1815- ?) nasceu na Alemanha e veio para o Rio de Janeiro ainda criança. Sua obra pictórica abrange a pintura histórica, o retrato e a paisagem. Entre os retratos feitos por Müller estão o expressivo *Retrato de Grandjean de Montigny* (fig. 30.4), atualmente na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e o *Retrato de Dona Antônia Alves de Carvalho*.

Agostinho José da Mota (1821-1878), por sua vez, começou a freqüentar a Academia em 1837 e tornou-se famoso como pintor de paisagens. Foi o primeiro artista brasileiro a obter o prêmio de viagem à França, em 1850, como paisagista. Mas ele pintou também naturezas-mortas, tema em que igualmente se destacou (fig. 30.5).

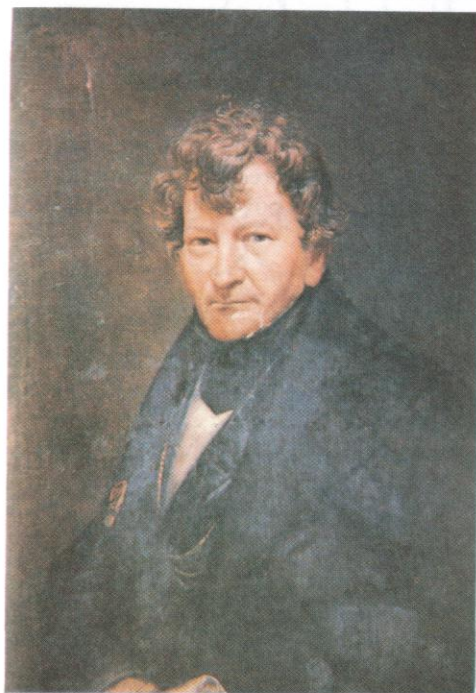
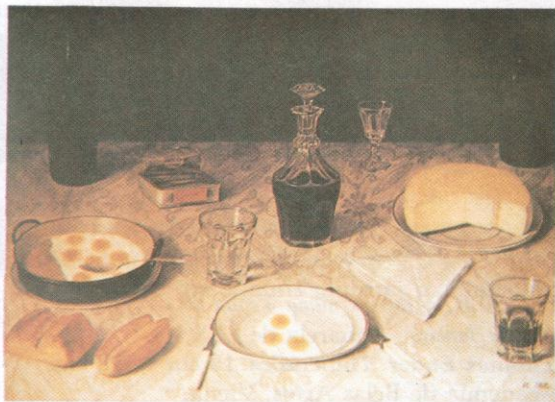


Fig. 30.4. *Retrato de Grandjean de Montigny*, de Augusto Müller.

Dimensões:
76 cm × 55 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Fig. 30.5. *Natureza Morta*, de Agostinho José da Mota.

Dimensões:
100 cm × 74 cm.
Museu Imperial, Petrópolis.



Artistas europeus independentes da Missão Artística Francesa

Além dos artistas da Missão Francesa, vieram para o Brasil, no século XIX, outros pintores europeus motivados pela paisagem luminosa dos trópicos e pela existência de uma burguesia rica e desejosa de ser retratada.

É nessa perspectiva que se situa, por exemplo, a obra do francês *Claude Joseph Barandier* (? -1867), que chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1840, tornando-se um dos retratistas mais ativos da nobreza e da sociedade carioca. É o caso também de *Auguste Petit* (1844-1927), que veio para cá em 1864 e dedicou-se a retratar Dom Pedro II e as pessoas da corte. Mas dos artistas que não participaram da Missão Francesa, os mais importantes pelas obras que realizaram foram Thomas Ender e Johann-Moritz Rugendas.

Thomas Ender (1793-1875) era austríaco e chegou ao Brasil em 1817, junto com a comitiva da Princesa Leopoldina. Viajou pelo interior retratando paisagens e cenas da vida do nosso povo em São Paulo e no Rio de Janeiro. Sua obra compõe-se de oitocentos desenhos e aquarelas, técnica com a qual criou expressivas cenas brasileiras (fig. 30.6).

Johann-Moritz Rugendas (1802-1868), artista de origem alemã, esteve no Brasil entre 1821 e 1825. Além do nosso país, visitou vários outros da América Latina, como México, Chile, Argentina, Bolívia e Uruguai, documentando, por meio de desenhos e aquarelas, a paisagem e os costumes dos povos que conheceu.

Do tempo em que esteve no Brasil, deixou um livro, *Viagem Pitoresca Através do Brasil*, contendo cem desenhos. Rugendas pintou ainda retratos a óleo, como o de Dom Pedro II e da Princesa Dona Januária, conservados no Museu Nacional de Belas-Artes. Mas foi no desenho que o artista encontrou a melhor maneira de expressar sua percepção dos países visitados (fig. 30.7), deixando-nos uma preciosa documentação não só dos costumes brasileiros, mas também dos povos latino-americanos com os quais conviveu.



Fig. 30.6. *Mineiros numa Venda do Rio de Janeiro*. Aquarela de Thomas Ender. Dimensões: 18 cm x 28 cm. Academia de Belas Artes, Viena.



Fig. 30.7. *Praia dos Mineiros no Rio de Janeiro*. Litografia de Rugendas. Dimensões: 24 cm x 32 cm. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.



A pintura brasileira acadêmica e a superação do academicismo

Em meados do século XIX, o Império Brasileiro conheceu certa prosperidade econômica, proporcionada pelo café, e certa estabilidade política, depois que Dom Pedro II assumiu o governo e dominou as muitas rebeliões que agitaram o Brasil até 1848. Além disso, o próprio imperador procurou dar ao país um desenvolvimento cultural mais sólido, incentivando as letras, as ciências e as artes. Estas ganharam um impulso de tendência nitidamente conservadora, que refletia modelos clássicos europeus.

Mesmo a guerra que o Brasil manteve com o Paraguai, que custou aos dois países um grande número de vidas e um desgaste econômico incalculável, não foi motivo para um declínio das artes. Pelo contrário, serviu como tema artístico para que alguns pintores exaltassem a ação do governo imperial.

A pintura acadêmica no Brasil

É nesse contexto histórico que se situam as obras de Pedro Américo e Vítor Meireles, pintores brasileiros que estudaram na Academia de Belas-Artes.

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) nasceu em Areia, Estado da Paraíba. Em 1854 passou a morar no Rio de Janeiro, onde frequentou o Colégio Pedro II e, depois, a Academia de Belas-Artes. Entre os anos de 1859 e 1864 estudou na Escola de Belas-Artes de Paris, sob o patrocínio de Dom Pedro II.

Sua pintura abrangeu temas bíblicos e históricos, mas também realizou imponentes retratos, como o de *Dom Pedro II na Abertura da Assembléia Geral*, hoje fazendo parte do acervo do Museu Imperial de Petrópolis. Entre os quadros históricos mais famosos estão *Batalha do Avaí* e *O Grito do Ipiranga*.

Esse último quadro, atualmente no Museu Paulista, é a obra mais divulgada de Pedro Américo. Trata-se de uma enorme tela retangular que mostra Dom Pedro I proclamando a Independência do Brasil. Atrás dele estão seus acompanhantes: à direita e à frente do grupo principal, num grande semicírculo, estão os cavaleiros da comitiva; à esquerda, e em contraponto aos cavaleiros, está um longo carro de boi guiado por um homem do campo que olha a cena curioso. Movimento e imponência fazem do gesto de Dom Pedro I, na concepção do pintor, um momento privilegiado da História do Brasil (fig. 31.1).

Fig. 31.1. *O Grito do Ipiranga* (1888), de Pedro Américo.
Dimensões:
760 cm x 415 cm.
Museu Paulista,
São Paulo.

A pintura de Pedro Américo é sem dúvida acadêmica e ligada ao Neoclassicismo. Mesmo tendo estado na Europa numa época em que já começavam as manifestações impressionistas, sua produção manteve-se fiel aos princípios da Imperial Academia de Belas-Artes.



Vítor Meireles de Lima (1832-1903) nasceu na cidade de Desterro, hoje denominada Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina. Ainda jovem foi para o Rio de Janeiro onde se matriculou na Academia Imperial de Belas-Artes. Nessa escola, obteve como prêmio uma viagem pela Europa. Esteve no Havre, depois em Paris, Roma e Veneza, onde o colorido dos pintores venezianos o impressionou particularmente.

Em 1861, produziu em Paris sua obra mais conhecida, *A Primeira Missa no Brasil*. No ano seguinte, já em nosso país, pintou *Moema* (fig. 31.2), que focaliza a famosa personagem indígena do poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão.

Os temas preferidos de Vítor Meireles eram os históricos (*Juramento da Princesa Isabel*), os bíblicos (*Flagelação de Cristo*) e os retratos (*Imperatriz Teresa Cristina e Pedro II*).

Além desses dois pintores, outro que merece destaque é José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), considerado por alguns críticos como o mais brasileiro dos pintores nacionais do século XIX. Natural de Itu, cidade do interior do Estado de São Paulo, em 1869 Almeida Júnior começou a frequentar a Academia de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, onde foi aluno de Vítor Meireles.

Mais tarde, depois de concluído o curso, ganhou uma bolsa de estudos do imperador e viveu em Paris entre os anos de 1876 e 1882.

De volta ao Brasil, fez uma exposição no Rio de Janeiro e retornou a sua cidade natal, onde produziu as obras que se tornaram mais famosas, como *Leitura* (fig. 31.3), e as telas de inspiração regionalista, como *Picando Fumo* e *O Violeiro*.

Sua obra pictórica é grande e de temática variada, pois inclui quadros históricos, religiosos e regionalistas. Além disso, produziu ainda retratos, paisagens e composições como *Descanso da Modelo*, pintado na Europa, por ocasião de sua viagem.

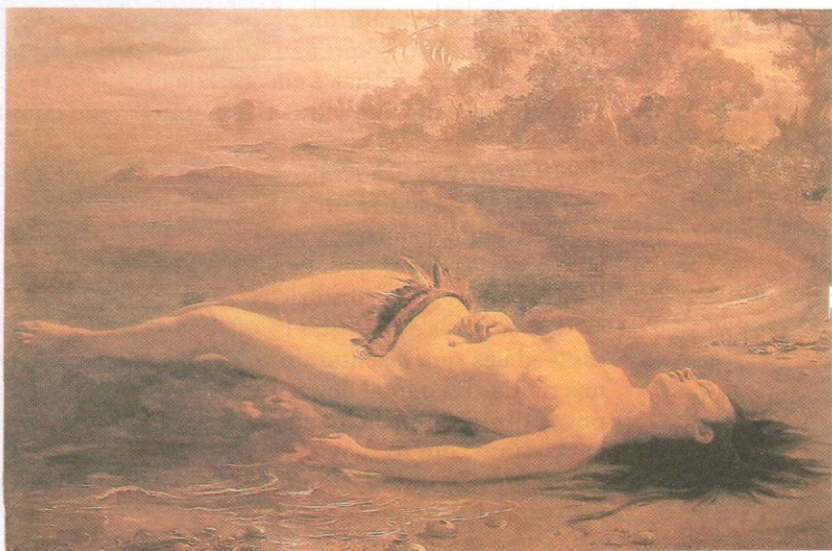
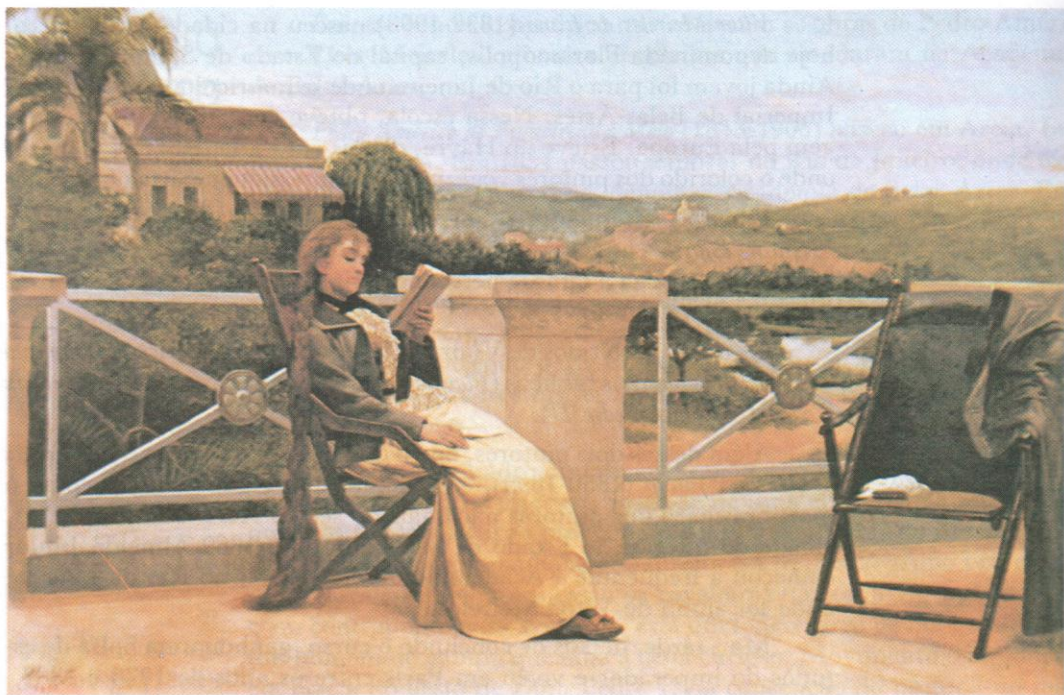


Fig. 31.2. *Moema* (1866), de Vítor Meireles. Dimensões: 129 cm x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo.



A superação do academi- cismo

A pintura realizada pelos artistas que freqüentaram a Academia de Belas-Artes seguiu os padrões estéticos neoclássicos aqui introduzidos pela Missão Francesa.

De acordo com esses padrões, a beleza perfeita é um conceito ideal e, portanto, não existe na natureza. Assim, o artista não deve imitar a realidade, mas tentar recriar a beleza ideal em suas obras, por meio da imitação dos clássicos, principalmente dos gregos, que foram os que mais se aproximaram da perfeição criadora.

Na pintura, como não foram preservadas as obras originais gregas, a perfeição artística é encontrada nos pintores do Renascimento italiano, principalmente em Rafael, o mestre do equilíbrio das formas na composição das telas.

Os artistas acadêmicos, influenciados por essa concepção estética que afirma ser a arte uma imitação dos modelos clássicos, passaram a seguir rígidos princípios para o desenho, para o uso das cores e para a escolha dos temas que, de preferência, deveriam ser os assuntos mitológicos, religiosos e históricos.

Nas obras dos artistas brasileiros da segunda metade do século XIX, essas idéias que orientaram o Neoclassicismo aparecem de forma menos rígida. E no final do século, os pintores nacionais começam a seguir novas direções, principalmente os artistas que vão à Europa e entram em contato com os movimentos Impressionista e Pontilhista. Essa mudança virá de uma forma mais clara com Eliseu Visconti, mas os primeiros sinais já aparecem em algumas obras de Belmiro de Almeida e Antônio Parreiras.

▲ Fig. 31.3. *Leitura* (1892), de Almeida Júnior. Dimensões: 95 cm × 141 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo.

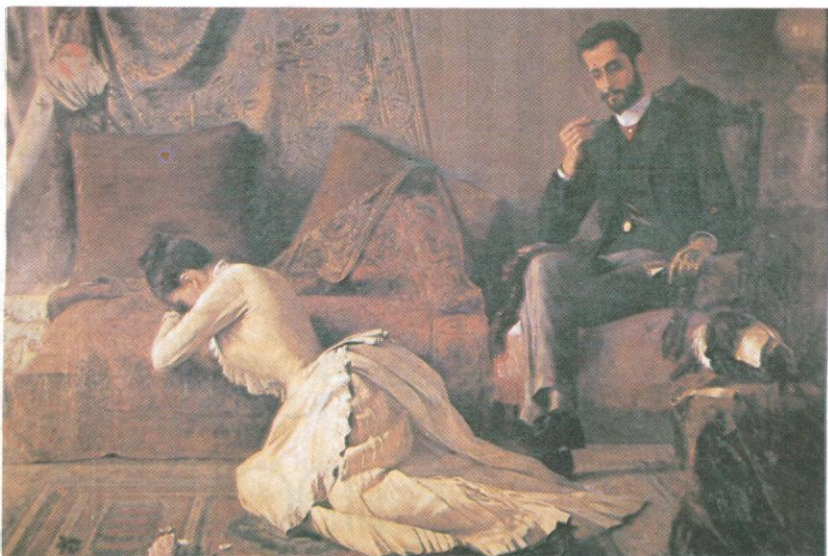
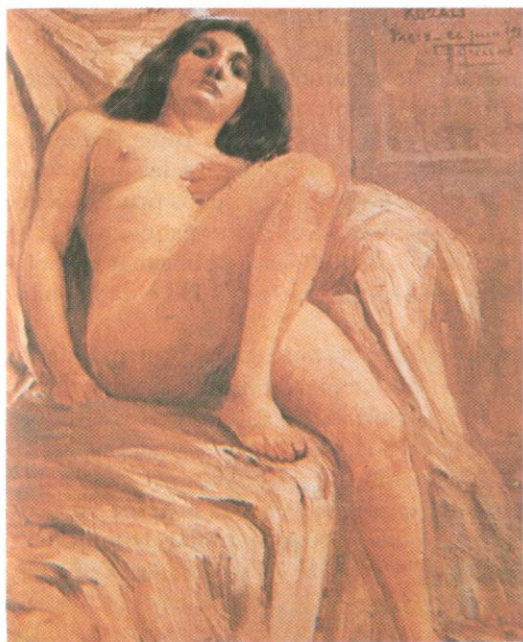


Fig. 31.4. *Arrufos* (1887), de Belmiro de Almeida. Dimensões: 89 cm × 116 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935) nasceu em Minas Gerais, e foi aluno da Academia de Belas-Artes. Posteriormente, estudou na Europa, onde recebeu influência de pintores franceses. Seus quadros mais famosos são *Arrufos* (fig. 31.4), pintado em 1887, e *Dame à La Rose*, de 1906.

Belmiro de Almeida foi um grande desenhista e colorista que superou os ensinamentos acadêmicos, usando os recursos da arte moderna já florescente na Europa, como o Impressionismo, o Pontilhismo e o Futurismo.



Antônio Parreiras (1869-1937) nasceu em Niterói, Estado do Rio de Janeiro. Aos 22 anos ingressou na Academia de Belas-Artes. Esteve na Itália, onde frequentou a Academia de Veneza.

Foi autor de quadros históricos a partir de encomendas oficiais, como *A Conquista do Amazonas*, para o Estado do Pará. Porém, as obras mais significativas de Parreiras, por sua criatividade e modernidade, são as paisagens e os nus femininos, como *Dolorida* e *Flor Brasileira* (fig. 31.5). Esses trabalhos, elogiados em Paris, foram muito mal aceitos no Brasil do início do século.

Fig. 31.5. *Flor Brasileira* (1911), de Antônio Parreiras. Dimensões: 34 cm × 26 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói.



A arte brasileira no final do Império e começo da República

A partir da segunda metade do século XIX, a estrutura sócio-econômica brasileira foi-se tornando complexa. Com a exportação do café, o país recuperou sua economia em crise desde a Independência. Ao lado dessa prosperidade vinda do campo, nas cidades das províncias do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais surgiram as primeiras indústrias e, com elas, uma classe operária, ainda que pequena.

No plano político ganharam força as idéias republicanas e abolicionistas que determinaram o fim da escravidão em 1888 e da Monarquia em 1889.

Após a Abolição, os grandes proprietários rurais, principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, posicionaram-se ao lado das forças capitalistas urbanas, como grandes comerciantes, banqueiros e industriais. No outro extremo estava o proletariado urbano, que foi personagem de Aluísio Azevedo em obras como *O Cortiço* e *Casa de Pensão*. No campo, um grande contingente de brasileiros vivia na miséria e procurava solução para seus problemas na religiosidade popular, como Euclides da Cunha mostra em *Os Sertões*, de 1902.

No entanto, se a Literatura já registrava as transformações sociais pelas quais passava o Brasil, a pintura, a escultura e a arquitetura, apesar de terem rompido com a estética neoclássica, continuavam a expressar a riqueza e a vida tranqüila, sem inquietações temáticas mais profundas. Essa preocupação só viria a ocorrer mais tarde, nos anos próximos da década de 20, com a explosão do movimento modernista.

A pintura impressionista chega ao Brasil

Como vimos, a pintura de Belmiro de Almeida e a de Antônio Parreiras já dão mostras de uma superação dos princípios neoclássicos. Mas são as obras de *Eliseu D'Angelo Visconti* (1867-1944) que abrem definitivamente o caminho da modernidade à arte brasileira. Esse artista já não se preocupa mais em imitar modelos clássicos; ele procura, decididamente, registrar os efeitos da luz solar nos objetos e seres humanos que retrata em suas telas.

Visconti nasceu na Itália e veio para o Brasil com menos de um ano de idade, matriculando-se em 1884 no Liceu de Artes e Ofícios e, no ano seguinte, na Academia de Belas-Artes. Em 1892, como prêmio pelos seus trabalhos artísticos, ganhou uma viagem à Europa, onde frequentou a Escola de Belas-Artes de Paris e o curso de arte decorativa na Escola Guérin. Ainda na França; em 1898, elaborou sua tela *Gioventù*, com a qual participou da Exposição Internacional de Paris, em 1900.

Durante o período que permaneceu na França, Visconti entrou em contato com a obra dos impressionistas. A influência que recebeu desses artistas foi tão grande que ele é considerado o maior representante dessa tendência na pintura brasileira.

Eliseu Visconti foi também um artista decorativo. Um exemplo disso é o pano de boca que pintou para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Mas a maioria de seus trabalhos é constituída por pinturas de paisagens, cenas do cotidiano e retratos, como é o caso de *Trigal* (fig. 32.1) e *Maternidade*, onde podemos observar nítidas características impressionistas.



Fig. 32.1. *Trigal*,
de Eliseu
Visconti.
Dimensões:
65 cm × 80 cm.
Coleção
particular.



Fig. 32.2. Sem título. Desenho de Alvim Correia.

Alvim Correia nasceu no Rio de Janeiro e com 16 anos mudou-se com a família para a Europa, morando em Lisboa, Paris e Bruxelas, onde morreu com apenas 34 anos.

Sua obra, que inclui pinturas e desenhos, abrange cenas militares e de costumes, paisagens e nus. Seus desenhos são particularmente interessantes, pois revelam espontaneidade e movimento (fig. 32.2). No entanto, seu trabalho considerado mais importante são as ilustrações feitas em 1905 para a edição belga da *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells. Aqui sua imaginação liberta-se dos limites da realidade e cria algo novo, diferente de seu tempo. Nessa medida é que se pode afirmar que a obra de Alvim Correia rompeu com as determinações acadêmicas, apontando novos caminhos.

A
arquitetura
reflete a
riqueza
dos
grandes
fazendeiros

Com a chegada da Missão Francesa, a arquitetura brasileira substituiu o Barroco pelas linhas neoclássicas. Mas, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, passa por nova transformação ao seguir duas outras tendências européias: o *Art Nouveau* e o *Ecletismo*.

Essa última tendência reunia aspectos de estilos do passado, principalmente aqueles que tinham uma finalidade decorativa. Assim, alguns arquitetos mantiveram, num mesmo edifício, elementos greco-romanos, góticos, renascentistas e mouriscos.

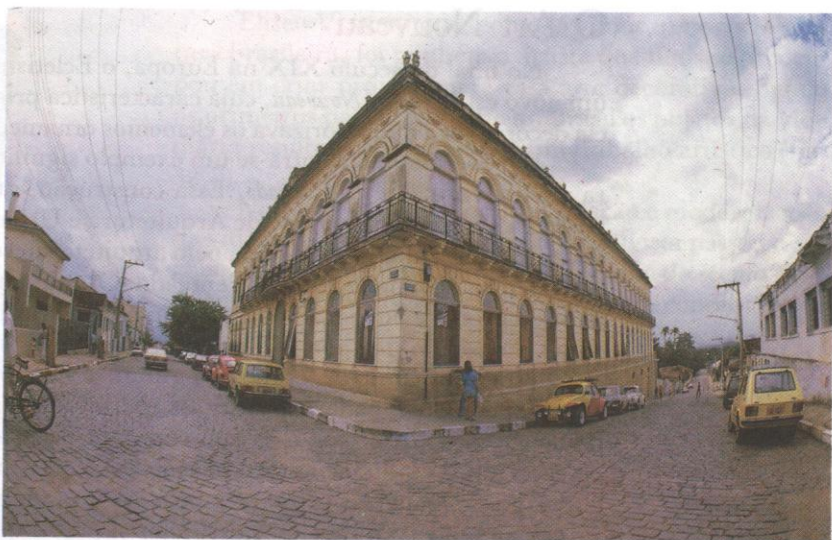
Por isso, as casas que os fazendeiros de São Paulo construíram nas cidades passaram a ser ornamentadas com relevos de estuque pré-moldados, platibandas, grandes vidraças e ferragens importadas da França e da Bélgica. Um exemplo dessa arquitetura refinada, detalhadamente decorada e resultante da riqueza cafeeira, é o *Palacete do Visconde da Palmeira*, também conhecido como *Solar do Barão de Lessa*, em Pindamonhangaba, atualmente sede do Museu Histórico e Pedagógico da cidade (fig. 32.3).

As cidades do norte do país, enriquecidas com a borracha, também desenvolveram uma arquitetura requintada, de acordo com as concepções ecléticas.

O trabalho de Visconti é considerado pela crítica como inovador da pintura brasileira.

Contemporaneamente a esse pintor, existiram outros artistas brasileiros que também renovaram a nossa arte. É o caso de *Alvim Correia* (1876-1910), por exemplo, que também procurou caminhos fora da pintura acadêmica. Ele apresenta um desenho espontâneo que abandona qualquer idealização da realidade, valor tão caro aos acadêmicos.

Fig. 32.3.
Palacete do
Visconde da
Palmeira (Solar
do Barão de
Lessa). As obras
desse solar foram
dirigidas por
Francisco
Antônio Pereira
de Carvalho,
construtor e
desenhista, entre
os anos de 1850 e
1854. Pindamon-
hangaba,
São Paulo.



São exemplos disso os mercados de Belém do Pará e o de Manaus, com seus inúmeros elementos em ferro rendilhado. Os teatros de Manaus e Fortaleza também são importantes documentos desse período final do século XIX. O *Teatro Amazonas* (fig. 32.4), inaugurado em 1896, apresenta interna e externamente uma ornamentação em vários estilos. O *Teatro José de Alencar* (fig. 32.5), em Fortaleza, é mais simples que o de Manaus e foi projetado em dois pavilhões. O posterior, produzido pela empresa MacFarlane, de Glasgow, é todo de ferro e apresenta um notável trabalho decorativo resultante de elementos art nouveau com soluções ecléticas.

Fig. 32.4. Teatro
Amazonas, em
Manaus.



Fig. 32.5. Teatro
José de Alencar,
em Fortaleza.

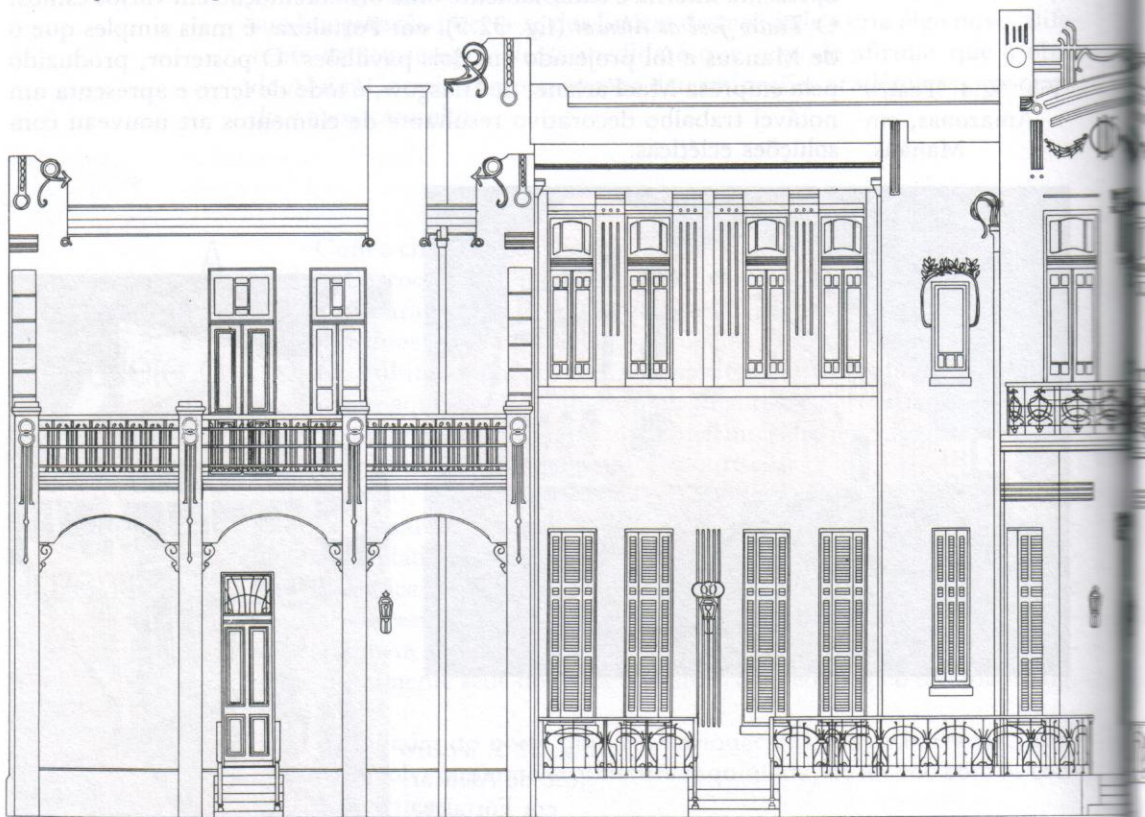
O Art Nouveau

No final do século XIX na Europa, o Ecletismo foi superado por um novo estilo: o *Art Nouveau*, cuja característica principal era a tendência decorativista que valorizava os elementos ornamentais da arquitetura.

Em São Paulo encontra-se um exemplo significativo da arquitetura art nouveau: a *Vila Penteado*. Essa construção, que a partir de 1948 passou a abrigar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, foi projetada pelo arquiteto sueco *Carlos Ekman* para a residência do Conde Álvares Penteado. Os inúmeros detalhes decorativos do prédio evidenciam os traços típicos da arquitetura art nouveau, como o desenho das portas e os frisos das paredes (fig. 32.6).

Além dos edifícios, era muito grande o número de objetos de decoração, como lampadários, castiçais e vasos feitos segundo o estilo art nouveau. Em nosso país — assim como na França, de quem o Brasil recebeu muitas influências com relação a esse movimento —, os objetos em estilo art nouveau primaram pela riqueza de ornamentação, feita principalmente com desenhos de linhas sinuosas que reproduziam flores e folhas.

Fig. 32.6. Vila Penteado (1902), de Carlos Eckman. Enquanto o interior da Vila Penteado apresenta belíssimos revestimentos de madeira, seu exterior é muito sóbrio. Nesse desenho podemos observar que a austeridade e a simetria do prédio só são quebradas pelas curvas das grades de ferro e por sua decoração floral. São Paulo.





Eliseu Visconti que, como já vimos, renovou a pintura brasileira, foi também o artista que mais se preocupou em criar projetos para essa arte decorativa, dando os primeiros passos para que no Brasil os objetos da vida diária resultassem também de um trabalho artístico (fig. 32.7).

Na Europa, com a industrialização e modernização da vida urbana, essa tendência decorativista passou a ser abandonada. E no final da segunda década do século XX, os edifícios e objetos do cotidiano já eram concebidos de acordo com linhas mais simples.

No Brasil, esse estilo ainda persistiu por mais tempo, principalmente nas artes aplicadas, sendo superado apenas nos anos 20 e 30 pelo Movimento Modernista.

Fig. 32.7. Moringa de cerâmica.
Design de Eliseu Visconti. Altura: 36 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



A fotografia chega ao Brasil

Segundo pesquisas realizadas pelo fotógrafo e estudioso de fotografia Boris Kossoy, o francês *Hércules Florence* (1804-1879), que morava no Brasil, já vinha fazendo, desde 1833, alguns avanços na técnica de registrar imagens, com o objetivo de imprimir rótulos de produtos farmacêuticos e diplomas maçônicos.

Entretanto, oficialmente, consideram-se o ano de 1839 e os trabalhos de Daguerre como ponto de partida da fotografia. Oficialmente também o invento de Daguerre chegou ao Brasil em 1840, trazido pelo abade Compte.

Como o daguerreótipo consistia numa peça única e o processo para sua obtenção era caro, a burguesia viu nele a possibilidade de perpetuar sua imagem, como os nobres faziam ao contratar os pintores para fazer seus retratos.

Mas nas décadas de 1850 e 1860, com o aprimoramento dos recursos técnicos, houve um barateamento dos custos de um retrato, o que o tornou acessível a um grande número de pessoas e apressou a divulgação da fotografia entre nós.

O passo seguinte foi o documentário fotográfico. Nesse campo destacaram-se *Marc Ferrez* (1804-1879) e *Militão Augusto de Azevedo* (1837-1905). Marc Ferrez preocupava-se não apenas em registrar um fato mas também em compor com arte uma cena. Um exemplo disso é a foto de Dom Pedro II inaugurando, em 1879, um reservatório no Rio de Janeiro (fig. 32.8).

Fig. 32.8. *Dom Pedro II Inaugurando o Reservatório*. Foto de Marc Ferrez feita em 1879.



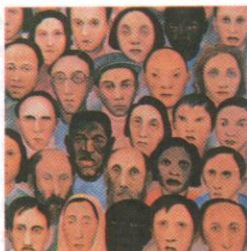
Militão Augusto de Azevedo tem como obra importante o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, em que mostra mais de uma foto dos mesmos locais, tiradas dos mesmos ângulos mas em ocasiões diferentes, apresentando assim as transformações urbanas que a cidade sofreu entre os anos de 1862 e 1887.

A fotografia brasileira desenvolveu-se muito na passagem do século e esteve presente em exposições internacionais, tal como a Exposição de St. Louis, nos Estados Unidos, em 1904. Dessa mostra participou, entre outros, o fotógrafo brasileiro *Valério Vieira* (1862-1941), que apresentou a interessante fotomontagem *Os Trinta Valérios* (fig. 32.9), em que aparecem trinta figuras numa sala, todas com o rosto do próprio fotógrafo.

Quatro anos depois, em 1908, Valério ganhou o primeiro prêmio na Exposição Nacional do Rio de Janeiro com uma foto de doze metros de extensão — *Panorama da Cidade de São Paulo*.



Fig. 32.9. *Os Trinta Valérios*.
Fotomontagem de
Valério Vieira
feita em 1890.



O Brasil começa a viver o século XX: o Movimento Modernista

O século XX inicia-se no Brasil com muitos fatos que vão moldando a nova fisionomia do país. Observa-se um período de progresso técnico, resultante da criação de novas fábricas surgidas principalmente da aplicação do dinheiro obtido através do café. Ao lado disso, outro fato contribuiu para fazer o Brasil crescer e alterar sua estrutura social: a espantosa massa de imigrantes que em apenas oito anos chega a quase 1 milhão de novos habitantes.

Assim, as forças sociais que atuam na realidade brasileira já em 1917 são bem complexas. Em São Paulo, por exemplo, ocorre uma greve geral de que tomam parte 70 000 operários. Essa paralisação foi organizada pelo movimento anarquista, constituído principalmente por imigrantes, os primeiros a questionar o capitalismo paulista.

Esses tempos novos vivem, então, “à espera de uma arte nova que exprima a saga desses tempos e do porvir”.⁽¹⁾

⁽¹⁾ Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, p. 24.

O nascimento de uma arte nova e a Semana de 22

Essa arte nova aparece inicialmente através da atividade crítica e literária de *Oswald de Andrade*, *Menotti del Picchia*, *Mário de Andrade* e alguns outros artistas que vão se conscientizando do tempo em que vivem. Oswald de Andrade, já em 1912, começa a falar do *Manifesto Futurista*, de Marinetti, que propõe “o compromisso da literatura com a nova civilização técnica”.⁽²⁾

Mas, ao mesmo tempo, Oswald de Andrade alerta para a valorização das raízes nacionais, que devem ser o ponto de partida para os artistas brasileiros. Assim, cria movimentos, como o *Pau-Brasil*, escreve para os jornais expondo suas idéias renovadoras e participa de grupos de artistas que começam a se unir em torno de uma nova proposta estética.

Antes dos anos 20, são feitas em São Paulo duas exposições de pintura que colocam a arte moderna de um modo concreto para os brasileiros: a de Lasar Segall, em 1913, e a de Anita Malfatti, em 1917.

A exposição de Anita Malfatti provocou uma grande polêmica com os adeptos da arte acadêmica. Dessa polêmica, o artigo de Monteiro Lobato para o jornal *O Estado de S. Paulo*, intitulado “A propósito da Exposição Malfatti”, publicado na seção “Artes e Artistas” da edição de 20 de dezembro de 1917, foi a reação mais contundente dos espíritos conservadores.

No artigo publicado nesse jornal, Monteiro Lobato, preso a princípios estéticos conservadores, afirma que “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude”.⁽³⁾ Mas Monteiro Lobato vai mais longe ao criticar os novos movimentos artísticos. Assim, escreve que “quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós ‘sentimos’; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em ‘pane’ por virtude de alguma grave lesão. Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá ‘sentir’ senão um gato, e é falsa a ‘interpretação’ que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes”.⁽⁴⁾

Em posição totalmente contrária à de Monteiro Lobato estaria, anos mais tarde, Mário de Andrade. Suas idéias estéticas estão expostas basicamente no “Prefácio Interessantíssimo” de sua obra *Paulicéia Desvairada*, publicada em 1922. Aí, Mário de Andrade afirma que:

“Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório — questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural — tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu

⁽²⁾ Idem, p. 26.

⁽³⁾ Idem, p. 46.

⁽⁴⁾ Idem, p. 46.

fim. Todos os grandes artistas, ora conscientes (Rafael das Madonas, Rodin de Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Braz Cubas) ora inconscientes (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Onde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa".⁽⁵⁾

Embora exista uma diferença de alguns anos entre a publicação desses dois textos, eles colocam de uma forma clara as idéias em que se dividiram artistas e críticos diante da arte. De um lado, os que pretendiam que a arte fosse uma cópia fiel do real; do outro, os que almejavam uma tal liberdade criadora para o artista, que ele não se sentisse cerceado pelos limites da realidade.

Essa divisão entre os defensores de uma estética conservadora e os de uma renovadora, prevaleceu por muito tempo e atingiu seu clímax na *Semana de Arte Moderna* realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. No interior do teatro, foram apresentados concertos e conferências, enquanto no saguão foram montadas exposições de artistas plásticos, como os arquitetos Antonio Moya e George Prsyrembel, os escultores Vítor Brecheret e W. Haerberg e os desenhistas e pintores Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira, Vicente do Rego Monteiro.

Estes eventos da Semana de Arte Moderna foram o marco mais caracterizador da presença, entre nós, de uma nova concepção do fazer e compreender a obra de arte.

O expressio- nismo chega ao Brasil

Antes da explosão do Movimento Modernista de 1922, o Brasil teve com *Lasar Segall* (1891-1957) seu primeiro contato com a arte mais inovadora que era feita na Europa.

Segall nasceu na Lituânia, mas foi na Alemanha — para onde se mudou em 1906 — que estudou pintura. Em 1912 esteve nos Países Baixos e, em 1913, veio para o Brasil, onde realizou uma exposição de sua pintura, já com nítidas características expressionistas, que, como vimos no início deste capítulo, se tornou um dos primeiros acontecimentos precursores da arte moderna no Brasil.

De volta à Alemanha, lá permaneceu até 1923. Nessa época, seu desenho anguloso e suas cores fortes procuram expressar as paixões e os sofrimentos do ser humano. É assim, por exemplo, em *Família Enferma* e em *Dois Seres* (fig. 33.1), telas de 1920.

⁽⁵⁾ Mário de Andrade, *Poesias Completas*, p. 19.

Em 1924, retornando ao Brasil, Lasar Segall passou a residir definitivamente em São Paulo. A partir daí, sua pintura assumiu uma temática brasileira: seus personagens agora são mulatas, prostitutas e marinheiros; sua paisagem, favelas e bananeiras. São exemplos as telas *Mãe Preta* e *Bananal* (fig. 33.2).

Em 1929, o artista dedica-se à escultura em madeira, pedra e gesso. Mas entre os anos de 1936 e 1950, sua pintura volta-se para os grandes temas humanos e universais, sobretudo para o sofrimento e a solidão. São dessa época, entre outras, as telas: *Progron*, *Navio de Emigrantes*, *Guerra* e *Campo de Concentração*.

Em 1951, Lasar Segall dá início ao último ciclo de sua obra com as séries de pinturas *As Erradias*, *Favelas* e *Florestas*. Esse ciclo é interrompido com sua morte, em 1957.

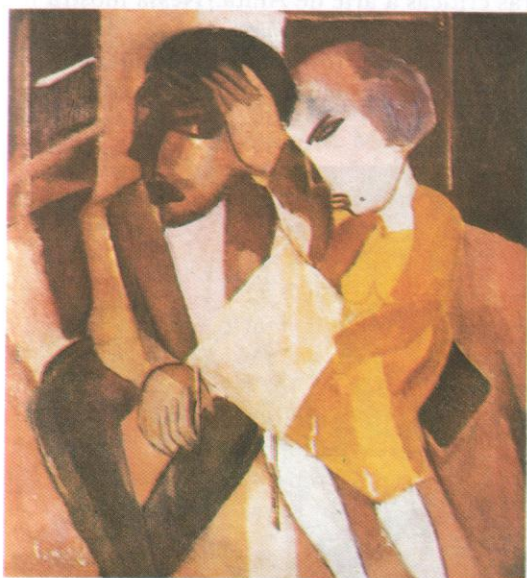


Fig. 33.1 *Dois Seres* (1919), de Lasar Segall.
Dimensões:
95 cm x 76 cm.



Fig. 33.2. *Bananal* (1927), de Lasar Segall.
Dimensões:
87 cm x 127 cm.
Pinacoteca do Estado, São Paulo.

O início de
uma das
rupturas
mais
radicais na
pintura
brasileira

A exposição que Lasar Segall realizou entre nós em 1913 não provocou nenhuma polêmica, pois seus trabalhos foram vistos como a produção de um estrangeiro. Como tal, ele tinha o direito de apresentar uma arte estranha ao senso estético dos brasileiros. Mas com a de *Anita Malfatti* (1896-1964), pintora brasileira, a reação foi totalmente diferente.

Essa artista, que teve uma importância muito grande nos acontecimentos que antecederam o Movimento Modernista no Brasil de 1922, nasceu em São Paulo e aí realizou seus primeiros estudos de pintura. Em 1912 foi para a Alemanha, onde frequentou a Academia de Belas-Artes de Berlim. De volta ao Brasil, em 1914, realizou sua primeira exposição individual.

Entretanto, sua exposição mais famosa é a de 1917. Foi esta exposição que provocou o artigo de Monteiro Lobato — citado no início deste capítulo —, contendo severas críticas à arte de Anita. Nessa mostra figuraram, por exemplo, *A Estudante Russa*, *O Homem Amarelo*, *Mulher de Cabelos Verdes* e *Caboclinha*, trabalhos que se tornaram marcos na pintura moderna brasileira, por seu comprometimento com as novas tendências (fig. 33.3).



Fig. 33.3. *A Estudante Russa* (1915), de Anita Malfatti.
Dimensões:
76 cm × 61 cm.
Instituto de
Estudos
Brasileiros, São
Paulo.

As críticas desfavoráveis a Anita Malfatti, porém, fizeram com que muitos artistas se unissem à pintora e, juntos, trabalhassem para o desenvolvimento de uma arte brasileira livre das limitações que o academicismo impunha. Neste sentido, Anita acabou tendo uma importância histórica muito grande para as artes do Brasil, pois, na medida em que foi criticada, polarizou a atenção dos artistas inovadores e revelou que sua arte apontava para novos caminhos, principalmente para os novos usos da cor. Como dizia a própria artista à *Revista Anual do Salão de Maio*, em 1939: “Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. (...) Nada neste mundo é incolor ou sem luz”.⁽⁶⁾

Um incentiva- dor da Semana de Arte Moderna

Depois das exposições de Lasar Segall e Anita Malfatti, precursores da arte moderna no Brasil, os artistas mais inovadores começaram a se reunir em torno da idéia da realização de uma mostra coletiva que apresentasse ao público o que se fazia de mais atualizado no país.

Entre esses artistas estava Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo (1897-1976), pintor conhecido como *Di Cavalcanti*, um dos grandes incentivadores da realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Durante a Semana, esse artista participou da seção de pintura com doze trabalhos, entre os quais *Ao Pé da Cruz*, *Boêmios* e *Intimidade*.

Depois de 1922, até o final da década de 20 e entre 1935 e 1940, Di Cavalcanti viveu na Europa, onde esteve em contato com os artistas mais notáveis da época. Na década de 40 sua arte estava amadurecida e conquistou definitivamente seu espaço na pintura brasileira.

As obras deste pintor ficaram muito conhecidas pela presença da mulher mulata — uma espécie de símbolo de brasilidade e, na opinião do jornalista Luís Martins, um admirável elemento plástico. Exemplos disso são *Nascimento de Vênus* (fig. 33.4), obra de 1940, ou *Mulher de Vermelho*, de 1945.

Di Cavalcanti foi influenciado por diversos pintores, como Picasso, Gauguin, Matisse e Braque. Mas ele foi capaz de transformar essas influências numa produção muito pessoal e associada aos temas nacionais. É assim, por exemplo, em *Pescadores* (fig. 33.5), obra de 1951.



Fig. 33.4. *Nascimento de Vênus* (1940), de Di Cavalcanti. Dimensões: 54 cm x 60 cm. Coleção particular.

⁽⁶⁾ Anita Malfatti, citada por Mário da Silva Brito, *História do Modernismo Brasileiro*, p. 35-6.

Fig. 33.5.
Pescadores (1951),
de Di Cavalcanti.
Dimensões:
114 cm × 116 cm.
Museu de Arte
Contemporânea,
São Paulo.



O cubismo de um jovem artista brasileiro

Entre as pinturas expostas na Semana de 22, estavam algumas de *Vicente do Rego Monteiro* (1899-1970), consideradas as primeiras realizações de um artista brasileiro dentro da estética cubista. Seu talento artístico se manifestou muito cedo. Natural de Recife, aos 12 anos ele foi para a Europa estudar pintura e aos 14 já participava do Salão dos Independentes, em Paris.

Voltou ao Brasil em 1917 e, em 1922, participou da Semana de Arte Moderna com dez trabalhos. Depois disso, sua vida alternou-se entre a França e o Brasil. Na França, suas obras foram muito apreciadas, recebendo críticas favoráveis ou sendo adquiridas para o acervo de importantes museus franceses.

Entre as tendências artísticas que influenciaram a obra de Vicente do Rego Monteiro está, sem dúvida, o Cubismo, que foi trabalhado pelo pintor de um modo muito próprio. Exemplos disso são as telas de temas religiosos, como a *Crucifixão*, *Flagelo* e *Pietà* (fig. 33.6). Nessas obras predominam as linhas retas e o corpo humano é reduzido a formas geométricas, o que sugere ao espectador a percepção de volumes.

Esse artista interessou-se muito pelos temas que envolviam os mitos indígenas brasileiros, com os quais fez uma série de aquarelas que expôs no Rio de Janeiro, em 1921 (fig. 33.7).

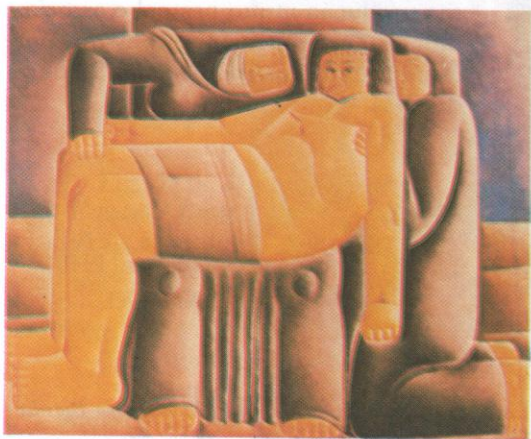


Fig. 33.6. *Pietà* (cerca de 1966),
de Vicente do Rego Monteiro.
Dimensões: 110 cm × 134 cm.
Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.



Fig. 33.7.
Nascimento de Mani
(1921). Aquarela
de Vicente do
Rego Monteiro.
Dimensões:
28 cm × 38 cm.
Museu de Arte
Contemporânea,
São Paulo.

Devorar a
estética
européia e
transformá-
la numa
arte
brasileira

Com Tarsila do Amaral (1886-1973) a pintura brasileira começa a procurar uma expressão moderna, porém mais ligada às nossas raízes culturais.

Apesar de não ter exposto na Semana de 22, Tarsila colaborou decisivamente para o desenvolvimento da arte moderna brasileira, pois produziu uma obra indicadora de novos rumos.

Sua carreira artística começou em 1916. Em 1920 foi para a Europa, onde estudou com mestres franceses até 1922. Nesse mesmo ano, voltou ao Brasil e participou do Grupo Klaxon, formado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e outros intelectuais.

Em 1923 a artista voltou à Europa. Passou pela influência impressionista e, a seguir, encontrou o Cubismo. Nessa fase, ligou-se a importantes artistas do modernismo europeu, tais como Fernand Léger, Picasso, De Chirico e Brancussi, entre outros.

No ano seguinte, ou seja, em 1924, Tarsila estava novamente no Brasil. Foi quando iniciou a fase que ela própria chamou de *pau-brasil*. Segundo o crítico Sérgio Milliet, as características dessa fase são “as cores ditas caipiras, rosas e azuis, as flores de baú, a estilização geométrica das frutas e plantas tropicais, dos caboclos e negros, da melancolia das cidadezinhas, tudo isso enquadrado na solidez da construção cubista”.⁽⁷⁾

⁽⁷⁾ Sérgio Milliet, em *Arte no Brasil*, vol. 2, p. 697.

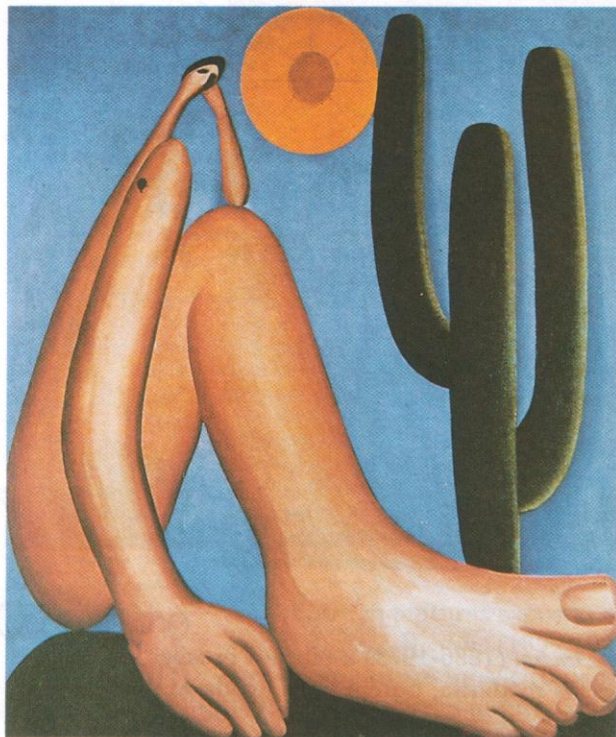


Fig. 33.8. *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral.
Dimensões:
85 cm x 73 cm.
Coleção particular.

Quatro anos mais tarde, em 1928, Tarsila do Amaral deu início a uma nova fase: a *antropofágica*. A ela pertence a tela *Abaporu* (fig. 33.8), cujo nome, segundo a artista, é de origem indígena e significa “antropófago”. Foi a partir dessa tela que Oswald de Andrade elaborou a teoria da antropofagia para a arte moderna do Brasil, que resultou no Manifesto Antropofágico, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em 1928.

A teoria antropofágica propunha que os artistas brasileiros conhecessem os movimentos estéticos modernos europeus, mas criassem uma arte com feição brasileira. De acordo com essa proposta, para ser artista moderno no Brasil não bastava seguir as tendências européias, era preciso criar algo enraizado na cultura do país.

Depois de uma viagem à União Soviética, em 1931, Tarsila passou por uma curta fase de temática social, da qual é exemplo significativo o quadro *Operários* (fig. 33.9). Sua última e mais importante obra é um mural — *Procissão do Santíssimo em São Paulo no Século XVIII* — encomendado pelo Governo do Estado de São Paulo e pintado em 1954.

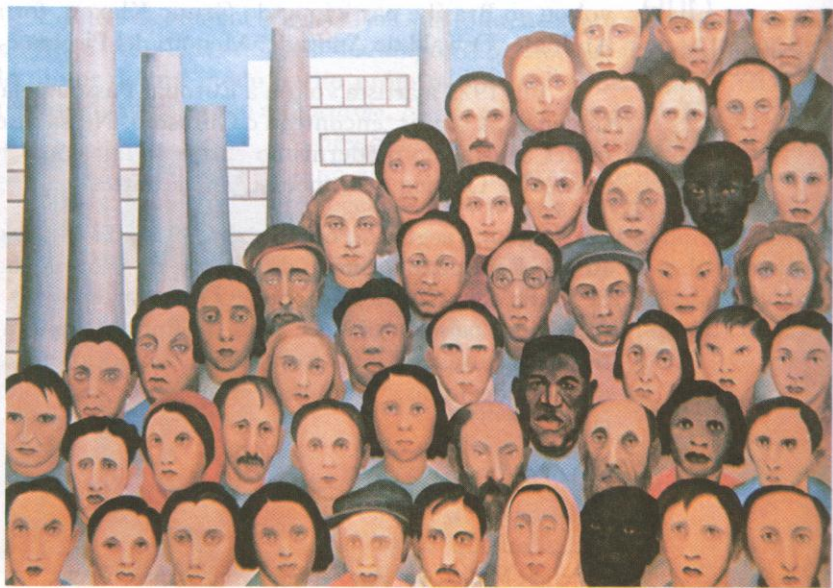


Fig. 33.9. *Operários* (1931), de Tarsila do Amaral.
Dimensões:
120 cm x 205 cm.
Palácio de Verão do Governo do Estado de São Paulo, Campos do Jordão.

A escultura brasileira se moderniza

Na década de 20, graças principalmente à produção de *Vítor Brecheret* (1894-1955), a escultura brasileira ganhou um aspecto mais moderno. As obras desse artista afastaram-se da imitação de um modelo real e ganharam expressão por meio de volumes geometrizados, delimitados por linhas sintéticas e de poucos detalhes.

Inicialmente, Vítor Brecheret estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Em 1913, foi para a Europa aperfeiçoar-se no aprendizado da escultura. Em Roma, jovem e com muito talento, participou da Exposição Nacional de Belas-Artes de 1916, com a obra *Despertar*. Obteve o primeiro lugar, dando início a uma carreira de escultor que demoraria ainda alguns anos para se firmar.

Brecheret voltou ao Brasil em 1919. No ano seguinte, começam a aparecer na imprensa críticas elogiosas ao seu trabalho. Em 1920, ele apresentou a maquete do *Monumento às Bandeiras* (fig. 33.10), provavelmente o mais conhecido de seus trabalhos. Essa escultura em granito — com 50 metros de comprimento, 16 de largura, 10 de altura e composto de 37 figuras —, que se encontra no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, foi iniciada em 1936 e inaugurada em 25 de janeiro de 1953.

Em 1922 Brecheret participou da Semana de Arte Moderna com doze peças; entre 1923 e 1929 tomou parte em salões franceses com esculturas que sempre foram bem aceitas nos meios artísticos europeus. É o caso de *Sepultamento*, obra premiada em 1923, e de *Portadora de Perfume*, exposta em 1924.

Durante sua vida, Brecheret produziu muito e criou obras gigantescas, como o *Monumento às Bandeiras* e o *Monumento a Caxias*. Mas foi capaz também de dar beleza a pequenas e graciosas peças em mármore, como *Bailarina* e *Tocadora de Guitarra* (fig. 33.11).

Fig. 33.10.

Monumento às Bandeiras, de Brecheret. São Paulo.

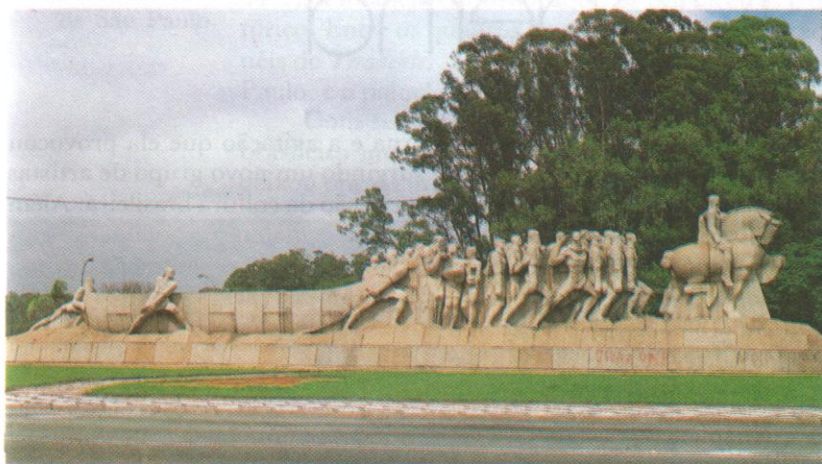


Fig. 33.11. *Tocadora de Guitarra* (1933), de Brecheret. Altura 86 cm. Pinacoteca do Estado, São Paulo.



Artistas e movimentos após a Semana de Arte Moderna

Após a Semana de Arte Moderna e a agitação que ela provocou nos meios artísticos, aos poucos foi surgindo um novo grupo de artistas plásticos, que se caracterizou pela valorização da cultura brasileira. Além disso, esses artistas não eram adeptos dos princípios acadêmicos, mas preocupavam-se em dominar os aspectos técnicos da elaboração de uma obra de arte. Faziam parte desse grupo *Cândido Portinari* (1903-1962), *Guignard* (1896-1962), *Ismael Nery* (1900-1934), *Cícero Dias* (1908-) e *Bruno Giorgi* (1905-1993).

**Cândido
Portinari**

No início da década de 20, Portinari era aluno da Escola Nacional de Belas-Artes, onde aprendeu as técnicas e os princípios de uma arte conservadora. Em 1928, ganhou como prêmio uma viagem ao exterior. Viveu então dois anos na Europa, onde entrou em contato com a obra dos pintores mais importantes da época e também com a dos renascentistas italianos.



Fig. 34.1.
Retirantes, de
Portinari.

Dimensões:

190 cm × 190 cm.

Museu de Arte
de São Paulo.

nica na Biblioteca do Congresso, em Washington. Igualmente importantes são seus painéis — *Via Crucis* — para a igreja de São Francisco, na Pampulha, em Belo Horizonte, projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

Em sua pintura, Portinari retratou os retirantes nordestinos (fig. 34.1), a infância em Brodósqui, os cangaceiros e temas de conteúdo histórico. Entre os quadros de temas históricos destacam-se os grandes painéis de *Tiradentes*, atualmente no Memorial da América Latina, em São Paulo, e o painel *A Guerra e a Paz*, pintado em 1957 para a sede da ONU.

Com seu quadro *Café* (fig. 34.2), Portinari foi o primeiro artista brasileiro moderno a ser premiado no exterior. Ao morrer, em 1962, deixou obras em museus da Europa e da América, como é o caso de *Mãe*

Chorando, de 1944, que faz parte do acervo do Museu Nacional de Buenos Aires.

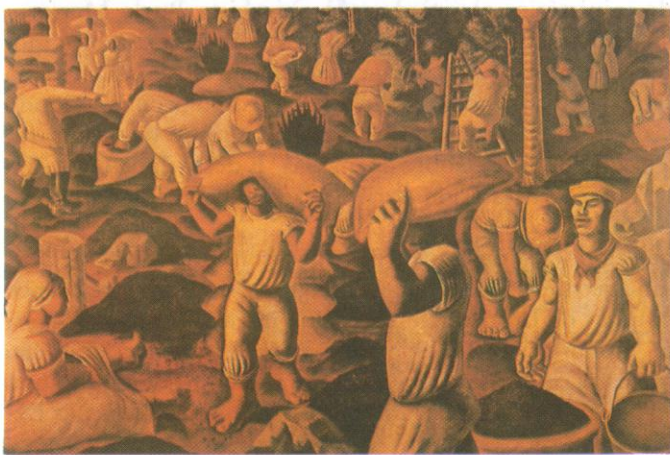


Fig. 34.2. *Café*
(1935), de
Portinari.

Dimensões:

130 cm × 195 cm.

Museu Nacional
de Belas Artes,
Rio de Janeiro.

Cícero Dias

Cícero Dias nasceu em Pernambuco e estudou pintura na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Cedo, porém, abandonou as orientações acadêmicas para buscar um caminho pessoal.

Em 1928 realizou uma exposição em que já dava mostras do estilo que marcaria sua pintura: usando com frequência o azul e o vermelho, deu um tratamento surrealista às cenas da vida nordestina (fig. 34.3).

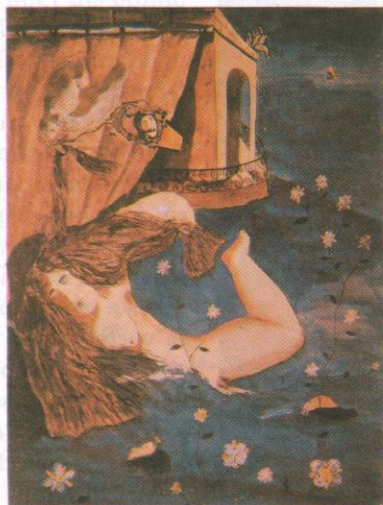


Fig. 34.3. *Mulher Nadando* (1930), de Cícero Dias.

Dimensões:
66 cm × 50 cm.
Coleção particular.

A partir de 1937 o pintor viveu na Europa, onde entrou em contato com intelectuais e artistas, ligando-se primeiramente ao Surrealismo e, depois da Segunda Guerra Mundial, ao Abstracionismo. Seus trabalhos de juventude, que retratam de forma estranha e singular sua terra natal, constituíram uma significativa contribuição para a arte moderna brasileira.

Bruno Giorgi

Paulista do interior, Bruno Giorgi morou durante muitos anos na Itália. No final da década de 30 retornou ao Brasil, aderindo às idéias do Movimento Modernista, graças principalmente à sua amizade com Mário de Andrade.

Em 1942, a convite do ministro Gustavo Capanema, participou da equipe que decorou o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Seu trabalho — *Monumento à Juventude* — encontra-se no jardim do ministério, planejado pelo paisagista Burle Marx.

Na década de 50, suas obras passaram a valorizar o ritmo, o movimento, os vazios e a harmonizar linhas curvas e formas angulares. Já no final da década de 50, Bruno Giorgi passou a usar o bronze, criando figuras delgadas, em que os vazios são parte integrante da escultura, predominando frequentemente sobre as massas. É dessa época *Os Guerreiros* (fig. 34.4), que o artista criou para a praça dos Três Poderes, em Brasília.

Na década seguinte, duas inovações apareceram na obra de Bruno Giorgi: a forma geométrica, em lugar das figuras, e o mármore branco de Carrara, em lugar do bronze. Dentro dessa nova fase está o *Meteoro* (fig. 34.5), que, embora pese 17 toneladas, nos dá, graças à oposição de volumes e vazios, a impressão de algo extremamente leve, flutuando no espelho de água em frente ao prédio do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília.

Fig. 34.4. *Os Guerreiros* (1959), de Bruno Giorgi. Brasília.



Fig. 34.5. *Meteoro*, de Bruno Giorgi. Brasília.

O Núcleo Bernardelli

Em 1931, foi formado no Rio de Janeiro outro grupo de jovens artistas que não aceitava mais os princípios tradicionalistas que predominavam no ensino da arte, principalmente na Escola Nacional de Belas-Artes, que ainda era regida pelas idéias da Missão Artística Francesa.

Esse grupo carioca recebeu o nome de “Núcleo Bernardelli”, em homenagem aos irmãos Rodolfo e Henrique Bernardelli que, no final do século XIX, haviam contribuído para a renovação da arte brasileira. Dele faziam parte, entre outros, os artistas *Ado Malagoli* (1908-), *José Pancetti* (1902-1958) e *Milton Dacosta* (1915-1988). Apesar de esse grupo ter sido renovador, ele representou um aspecto menos radical do Modernismo.

José Pancetti

A trajetória artística de José Pancetti é interessante, pois inicialmente dedica-se ao mar por profissão; só mais tarde cuidará dele artisticamente.

Nascido em Campinas, aos 10 anos mudou-se para a Itália, onde foi marinheiro. De volta ao país em 1922, ingressou na Marinha de Guerra do Brasil. Somente mais tarde, em 1932, Pancetti ligou-se ao Núcleo Bernardelli. A partir daí, sua pintura evoluiu. Dedicou-se aos retratos e desenvolveu temas de paisagens urbanas e marinhas. Entre seus primeiros quadros estão cenas de São João del Rei, Campos do Jordão e Campinas. Entre as paisagens marinhas — suas telas mais famosas — estão *Paisagem de Itapua* e *Bahia, Musa da Paz* (fig. 34.6), ambas de sua última fase, na década de 50, quando a luminosidade se torna a característica fundamental de sua obra.



Fig. 34.6. *Bahia, Musa da Paz*, de Pancetti.

A Sociedade Pró-Arte Moderna e o Clube dos Artistas Modernos

Em São Paulo, no ano 1932, um grupo de artistas e intelectuais fundou a Sociedade Pró-Arte Moderna — a SPAM. Desse grupo fizeram parte, entre outros, o arquiteto *Gregori Warchavchik* (1896-1972), *Lasar Segall* (1891-1957), *John Graz* (1893-1980), *Antonio Gomide* (1895-1967), *Anita Malfatti* (1896-1964), *Tarsila do Amaral* (1886-1973) e *Regina Graz Gomide* (1902-1973).

Em abril de 1933, foi inaugurada a primeira Exposição de Arte Moderna da SPAM. Essa exposição, além de mostrar os trabalhos dos seus integrantes, criou a oportunidade de se tornarem conhecidas, no Brasil, obras de importantes artistas modernos estrangeiros, como Picasso, Léger, Brancusi e De Chirico.

Em 1932, foi criado também o Clube dos Artistas Modernos — o CAM, pelos artistas *Flávio de Carvalho* (1899-1973), *Di Cavalcanti* (1897-1976), *Carlos Prado* (1908-1992) e *Antonio Gomide* (1895-1967).

Esse grupo promoveu atividades diversificadas, como uma exposição de desenhos de doentes mentais e de crianças, concertos, conferências e apresentações teatrais, como as realizadas pelo Teatro da Experiência — dirigido por Flávio de Carvalho —, que encenou a peça *Bailado do Deus Morto*, do próprio Flávio.

O Grupo Santa Helena

Antes da reurbanização pela qual passou o centro velho de São Paulo, por causa das obras do metrô, havia um conjunto de prédios — demolido em junho de 1971 — que separava as duas praças mais centrais e mais populares da cidade: a Praça da Sé e a Praça Clóvis Beviláqua.

Entre os prédios ali existentes, ficava o Edifício Santa Helena que, como muitos outros da área central da cidade, abrigava escritórios comerciais.

Na década de 30, um desses escritórios era ocupado pelo pintor de paredes *Rebolo Gonzalez* (1903-1980), que usava o local para receber pedidos dos seus serviços. Próximo à sala de Rebolo instalou-se o escritório do artesão *Mario Zanini* (1907-).

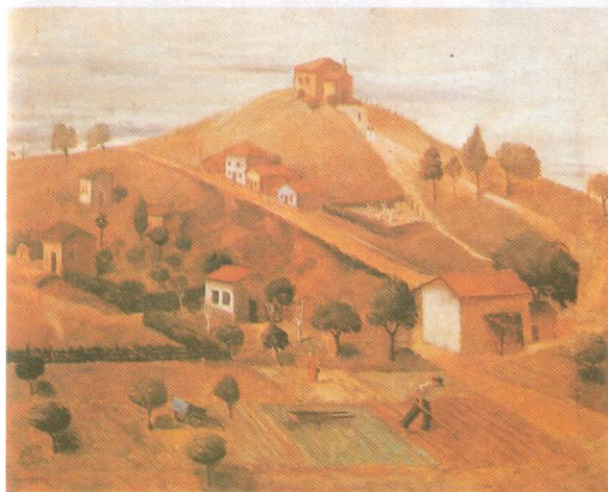
Rebolo e Zanini acabaram se conhecendo e suas salas passaram a ser freqüentadas por outros trabalhadores que, como eles, também se interessavam por arte. Entre esses trabalhadores, muitos se projetaram no cenário artístico, como foi o caso de *Fúlvio Pennachi* (1905-1992), *Aldo Bonadei* (1906-1974), *Alfredo Volpi* (1896-1988), *Clóvis Graciano* (1907-1988) e *Manuel Martins* (1911-1979).

Na década de 30, esses artistas — que passaram para a História como integrantes do Grupo Santa Helena — exerciam atividades diversas na cidade de São Paulo. Rebolo e Volpi, por exemplo, eram pintores de parede; Pennachi era açougueiro; Clóvis Graciano, ex-ferroviário e ex-ferreiro. Em comum, tinham a procedência humilde, proletária e o gosto irresistível pela pintura.

Francisco Rebolo Gonzalez

Apesar de ganhar a vida decorando as paredes das casas de pessoas ricas de São Paulo, Rebolo tinha um interesse especial pela pintura. Foi isso que o levou a freqüentar à noite o curso de desenho da Escola Paulista de Belas-Artes. Seus temas preferidos foram os retratos, as naturezas-mortas e, sobretudo, as paisagens que retratam os bairros de São Paulo e que constituem um documento visual importante da cidade que, nas décadas de 30 e 40, ainda mantinha um aspecto tranqüilo (fig. 34.7).

Fig. 34.7. *Rua do Carmo*, de Rebolo.
Dimensões:
40 cm x 50 cm.
Coleção particular.



Tecnicamente, o artista foi considerado “um mestre do meio-tom”, por causa do matizamento do colorido que dava às suas paisagens. Quanto aos temas que pintou, Rebolo deixa evidente o seu interesse pelo homem e sua cidade. Como observa Mário Schenberg, físico e crítico de arte, “a significação dessas obras irá sendo compreendida cada vez melhor, na medida em que for desaparecendo a idéia superficial de que a obra de arte é essencialmente uma estrutura formal, em vez de um instrumento de comunicação de verdades fundamentais para a existência humana”.⁽¹⁾

⁽¹⁾ *O Estado de S. Paulo*, de 11/7/1980.

Alfredo Volpi

Volpi nasceu na Itália e veio para o Brasil com pouco mais de 1 ano de idade. Na juventude, em São Paulo, onde residia, teve várias profissões: carpinteiro, encanador e pintor de paredes. Ainda muito jovem descobriu a pintura de cavalete e a ela passou a dedicar cada vez mais tempo de sua vida. Na década de 30, entrou em contato com Rebolo e outros artistas do Grupo Santa Helena.

A trajetória artística de Volpi é diferente da seguida por Rebolo, pois sua pintura desenvolveu-se principalmente em direção ao domínio da cor.

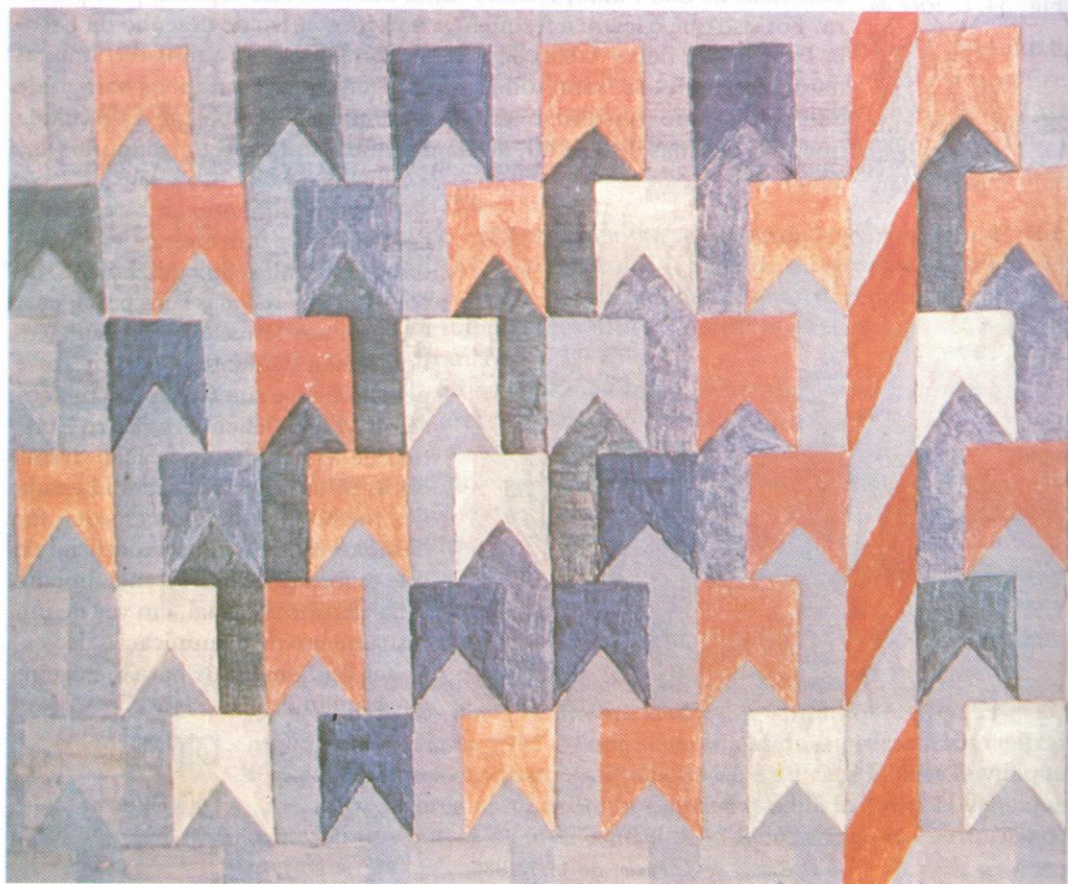
Fig. 34.8. Detalhe de *Bandeiras e Mastro* (1965).

Têmpera de Volpi.

Dimensões: 72 cm x 145 cm.

Coleção particular.

Seus primeiros quadros — paisagens, interiores e figuras humanas — refletiam um certo naturalismo associado a técnicas impressionistas. Mas a partir de 1950 Volpi deu início às suas obras mais significativas: são as fachadas de casarios, os mastros, as bandeiras e as fitas. No entanto, esses temas não recebem um tratamento naturalista. Ao contrário, o artista os trabalha esquematicamente, valorizando os efeitos cromáticos (fig. 34.8). Além disso, passa a executar seus trabalhos cada vez menos com tinta óleo e mais com a técnica da têmpera.



Clóvis Graciano

Clóvis Graciano nasceu na cidade de Araras, em São Paulo. Na década de 30, estudou pintura com Waldemar da Costa, pintor que se tornou mais conhecido como mestre de pintores famosos.

Ao contrário dos outros artistas do Grupo Santa Helena, que demonstravam interesse especial pela paisagem, Graciano privilegia a figura humana. Procura também expressar o movimento, que, segundo os críticos, é uma das características básicas de sua obra.

Fig. 34.9. *Partida das Bandeiras*, de Clóvis Graciano.

Esse mural, juntamente com outros três, se encontra na avenida Rubem Berta, em São Paulo.

Além de pinturas em tela e de ilustrações para livros, Clóvis Graciano realizou um grande número de murais para a cidade de São Paulo. Dentre os mais importantes destacam-se o que se encontra na avenida Rubem Berta (fig. 34.9) e o da sede do Diário Popular. Alguns estudiosos da arte identificam nesse tipo de pintura influências dos muralistas mexicanos. E aí se encontra outra tendência do artista: sua preocupação social. (Veja texto sobre muralistas mexicanos na página 246.)



O Grupo dos 19

Em São Paulo, no ano de 1947, alguns artistas jovens, que se tornaram conhecidos como *Grupo dos 19*, realizaram uma exposição coletiva que foi o ponto de partida de um novo desenvolvimento da arte brasileira.

Formavam esse grupo: Aldemir Martins, Antônio Augusto Marx, Cláudio Abramo, Lothar Charoux, Enrico Camerini, Eva Liebllich, Flávio-Shiró, Huguette Israel, Jorge Mori, Lena (Maria Helena Milhet F. Rodrigues), Luís Andreatini, Marcelo Grasmann, Maria Leonтина, Mário Gruber, Otávio Araújo, Odetto Guersoni, Raul Müller Pereira da Costa, Luís Sacilotto e Wanda Godói Moreira.

Esses artistas, que em 1947 já apresentavam acentuadas diferenças entre si, evoluíram em direções diversas. Alguns, como o jornalista Cláudio Abramo, deixaram o trabalho artístico. Outros, no entanto, continuaram suas atividades, tornando-se famosos, como é o caso de Aldemir Martins.

Os muralistas mexicanos

Desde a Antiguidade encontramos grandes painéis pintados em paredes de edifícios públicos. Essa pintura, que recebe o nome de *pintura mural*, teve sempre a função de comunicar ao povo valores religiosos, políticos ou ambos ao mesmo tempo. Foi assim no Egito, em Bizâncio e durante a Idade Média.

No Renascimento, com o fortalecimento da burguesia e a valorização crescente do individualismo, passaram a predominar os quadros de cavalete. Nas sociedades contemporâneas, porém, o muralismo reapareceu, ao lado da produção, do consumo e da comunicação de massa.

No México, depois da Revolução de 1910, a pintura mural surgiu com o objetivo de exaltar os valores nacionais e o heroísmo do povo na luta por melhores condições de vida. A realização desses murais coube a Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-), três artistas que podem ser considerados os pioneiros da pintura mural moderna.

Orozco, que no começo da década de 30 esteve em Ravena estudando os mosaicos bizantinos, criou uma série de murais, como o do Palácio de Belas-Artes e o do Palácio do Governador, na capital mexicana. Suas pinturas, que apresentam um vivo contraste de cores, refletem temas próprios da cultura de seu país.

Rivera, por sua vez, chegou ao muralismo de conteúdo político depois de passar por um período de pintura cubista. Mas foi o mural que lhe possibilitou atingir seu objetivo: dirigir-se aos humildes e à população indígena em grandes espaços públicos e fazê-los reconhecerem-se como protagonistas da pintura e

Aldemir Martins

Natural do Ceará, com aproximadamente 20 anos Aldemir Martins (1922-) já tentava renovar as artes plásticas de sua terra. Depois de uma breve passagem pelo Rio de Janeiro, transferiu-se definitivamente para São Paulo, em 1946.

Na década de 50 já apareceram em suas obras os motivos regionais — cangaceiros, frutas e animais — que, associados a suas cores e traços tão pessoais, marcaram de modo inconfundível seu trabalho (fig. 34.12).

Ao longo de todos esses anos de atividade artística, Aldemir Martins tem recebido muitos prêmios, entre os quais o de desenho da XXVIII Bienal de Veneza (1956) e o de melhor desenhista nacional na IV Bienal de São Paulo.

Certamente Aldemir Martins é um dos artistas plásticos mais conhecidos do Brasil. Seus desenhos com motivos regionais são amplamente aceitos pelas mais diversas camadas da população, seja por seu traço decorativo, seja porque as pessoas identificam neles aspectos muito vivos da realidade brasileira. Essa popularidade do artista aumentou ainda mais quando, há alguns anos, seus desenhos foram utilizados pela indústria para decorar aparelhos de jantar produzidos e consumidos em larga escala.

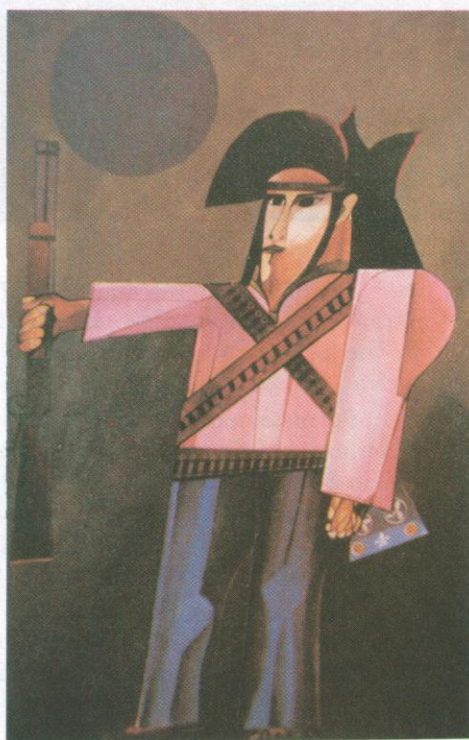


Fig. 34.12.
Cangaceiro
(1971), de
Aldemir
Martins.

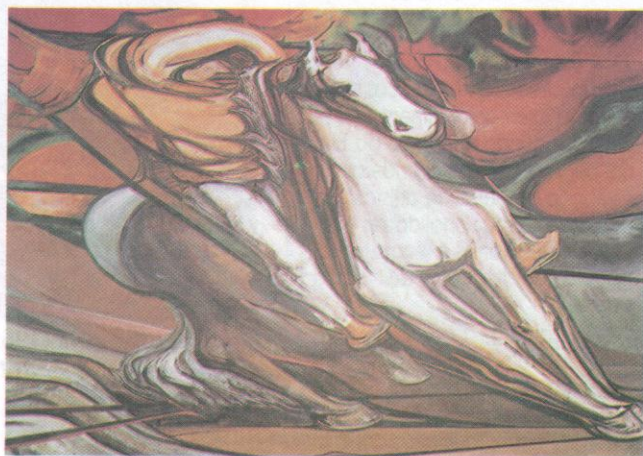
não apenas como seus observadores (fig. 34.10). Na Cidade do México, os murais de Rivera encontram-se no edifício da Secretaria de Educação Pública e na Escola Nacional Preparatória.

Já os murais de Siqueiros — para quem a ação artística está associada à ação política — têm sempre um conteúdo social revolucionário (fig. 34.11). O artista consegue isso realçando o volume das figuras humanas e dando-lhes um vigoroso movimento, como podemos observar em *Revolução Mexicana*, no Museu Nacional de Antropologia e História, ou em *A Marcha da Humanidade*, que pintou para o Palácio do Congresso, ambos na Cidade do México.



Fig. 34.10. *Guerra da Independência Mexicana*, de Diego Rivera.

Fig. 34.11. Detalhe do mural *Do Porfirisismo à Revolução* (1957-1966), de Siqueiros. Dimensão total do mural: 240 m². Castelo de Chapultepec, Cidade do México.



Artistas primitivos do Brasil

No Brasil, a arte dos chamados “artistas primitivos” passou a ser valorizada após o Movimento Modernista, que apresentou, entre as suas tendências, o gosto por tudo o que era genuinamente nacional. E um artista primitivo é alguém que seleciona elementos da tradição popular de uma sociedade e os combina plasticamente, guiando-se por uma clara intenção poética.

Geralmente esse artista é autodidata e criador dos recursos e técnicas com que trabalha. Entre os primitivos brasileiros mais importantes estão Cardosinho (1861-1947), o primeiro a ver seu talento reconhecido como valor estético, Heitor dos Prazeres (1898-1966), Djanira (1914-1979) e Mestre Vitalino (1909-1963), o mestre das cerâmicas.

Heitor dos Prazeres é um artista que revela minúcias e detalhes da realidade que retrata. A figura humana é o centro de seus trabalhos e, nela, dois detalhes chamam a atenção do observador: o rosto quase de

perfil e a forte sugestão de movimento, resultante do fato de as figuras estarem quase sempre na ponta dos pés, como se dançassem ou simplesmente andassem (fig. 34.13). Sua arte deixa de lado os preconceitos e os fatos tristes da realidade social. Ao contrário, procura mostrar um mundo fraterno em que diferentes pessoas participam de uma mesma atividade, como de uma serenata ou uma dança.

Já a arte de *Djanira* é dividida pelos críticos em dois períodos. O primeiro período, da década de 40, apresenta principalmente temas da vida carioca. As figuras sempre sugerem movimento e são contornadas por forte traço escuro. Dessa fase são, por exemplo, as obras *Criança e Figuras na Rua*.

O segundo período, da década de 50, apresenta sobretudo as atividades rurais das mais diferentes regiões do Brasil. Nessa fase, suas cores são mais claras, mas os limites entre essas cores são bem nítidos, como podemos observar em *Fazenda de Chá no Itacolomi* e *Procissão — Folia do Divino* (fig. 34.14).

**De dois em dois anos a
arte do mundo se
reúne em São Paulo**

A Bienal de São Paulo — hoje uma mostra de artes plásticas reconhecida internacionalmente — foi criada segundo o modelo da Bienal de Veneza: uma grande apresentação de obras de artistas das mais diversas nacionalidades e salas individuais onde é feita a retrospectiva do trabalho de algum artista.

No catálogo da I Bienal, em 1951, o diretor do Museu de Arte Moderna (MAM), Lourival Gomes Machado, expunha os dois motivos de sua criação: "colocar a arte moderna do Brasil (...) em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava a posição de centro artístico mundial". (1)

Deixando de lado um certo exagero desses objetivos, é preciso reconhecer que eles acabaram parcialmente se concretizando, pois o contato com a arte mundial ampliou os limites da produção artística nacional e, sem dúvida, São Paulo tornou-se um importante centro produtor e consumidor de arte.

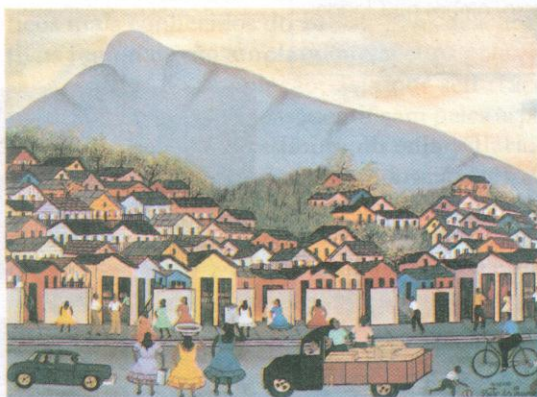


Fig. 34.13. *Favela* (1965), de Heitor dos Prazeres. Acervo Manchete, Rio de Janeiro.

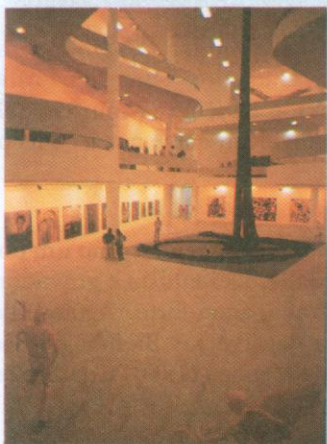
Fig. 34.14. *Procissão — Folia do Divino* (1960), de Djanira.



(1) Lourival Gomes Machado. Citado por Walter Zanini em *História Geral da Arte no Brasil*, v.2, p. 647.

Inaugurada num pavilhão provisório no velho parque Trianon, a I Bienal de São Paulo reuniu Richard Paul Lohse (1902-), Sophie Taeuber Arp (1889-1943), Walter Bodmer (1907-) e Max Bill (1907-), artistas concretos suíços que tiveram grande influência no Concretismo brasileiro. Entre os americanos estavam o pintor realista Hooper (1882-1967), Alexander Calder (1904-1956), famoso por seus móveis, e os expressionistas abstratos Jackson Pollock (1904-1956) e Mark Tobey (1890-1976). Estiveram presentes também artistas da Alemanha, França, Bélgica, Itália e Uruguai. Já a arte brasileira foi representada por Danilo Di Prete, Brecheret, Goeldi, Aldemir Martins, Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Heitor dos Prazeres, Ivan Serpa, Geraldo de Barros, Marcelo Grassmann, Bruno Giorgi, Mário Cravo, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Portinari e Lívio Abramo.

Criada como atividade paralela do MAM, a Bienal tornou-se uma instituição independente. A partir de 1955, instalou-se em sua sede no parque do Ibirapuera, onde se encontra até hoje. Para lá acorrem, nos anos ímpares, entre os meses de outubro e dezembro, milhares de pessoas para apreciar as obras dos artistas considerados a vanguarda da arte mundial (fig. 34.16).



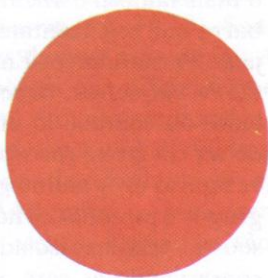
Entre os artistas primitivos dedicados à escultura, o mais famoso é *Mestre Vitalino*, criador de figurinhas de barro que representam pessoas e fatos da região sertaneja de Pernambuco. Entre os personagens de Vitalino estão os vaqueiros, os retirantes, os cangaceiros, que, isolados ou compondo uma cena, nos comunicam o modo de ser da gente rústica do sertão (fig. 34.15). Até 1953, as figuras de Vitalino geralmente eram representadas em grupos e pintadas. Mas a partir dessa data, o artista passou a criá-las isoladamente e deixou de pintá-las, conservando-as com a cor própria do barro.

As relações de seu trabalho com o dos ceramistas populares do Nordeste são evidentes. Mas sua cerâmica surpreende o observador pela harmonia graciosa e pela perspicácia com que o artista sabe imprimir com poucos detalhes, na fisionomia simples de suas figurinhas, sentimentos humanos bem conhecidos do homem das pequenas cidades e povoados nordestinos.



Fig. 34.15. *Retirantes*, de Mestre Vitalino.

Fig. 34.16. 19ª Bienal de São Paulo, realizada em 1987.



A arte brasileira contemporânea

Depois da década de 50, a arte brasileira evoluiu em novas e diversas direções. Surgiram importantes gravadores, como Marcelo Grassmann, Carlos Scliar, Maria Bonomi, Fayga Ostrower, Renina Katz, Mário Cravo Júnior e Iberê Camargo. Alguns pintores, como Wesley Duke Lee, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Lygia Clark, Lothar Charoux, entre outros, ligaram-se a diferentes movimentos estéticos, como o Abstracionismo e o Concretismo.

Além disso, Felícia Leirner, Mário Cravo Júnior, Vasco Prado, Francisco Stockinger, Nicolas Vlavianos, Caciporé Torres, Marília Kranz, Léon Ferrari, Frans Krajcberg, Jackson Ribeiro e Maurício Salgueiro, usando materiais diversificados, renovaram entre nós a concepção da arte de esculpir.

A gravura contem- porânea

Marcelo Grassmann é internacionalmente reconhecido como um dos artistas gráficos mais importantes da atualidade. Desenhista e gravador, dominou os vários processos de gravar: litografia, água-forte e água-tinta.

A partir da década de 50, participou de diversas Bienais de São Paulo (1955/1959/1961), da XXX Bial de Veneza (1960) e da Bienal Internacional de Florença (1972).

**Madeira, metal, pedra ou pano:
as matrizes da gravura**

Desde a Antiguidade tem-se notícia da reprodução de estampas a partir de uma matriz feita em madeira ou metal. Essa técnica, conhecida como gravura, chegou à Europa, vinda do Oriente, em fins do século XIV.

Na *xilogravura* (do grego *xylon* = madeira), o artista, usando como instrumento facas, goivas, formões ou buris, traça sobre uma superfície de madeira sulcos rebaixados, de forma que a imagem fique em relevo. Obtém-se assim uma matriz que é recoberta com tinta. A seguir, o papel é colocado sobre a matriz e pressionado com uma colher, um rolo ou um bastão: a tinta então embebe o papel, reproduzindo a gravação feita pelo artista na madeira.

Nas gravuras em metal, a matriz pode ser obtida por dois processos diferentes. Num deles, denominado *talho-doce*, o artista sulca com um buril, na chapa de metal (cobre, alumínio ou zinco), as linhas do desenho a ser reproduzido. A seguir, preenche os sulcos com tinta grossa, aquece a chapa e retira o excesso de tinta. A chapa é então recoberta com uma folha de papel úmido e com uma faixa de lã ou feltro, para que a impressão saia toda igual. Esse conjunto é introduzido numa prensa e pressionado. O papel penetra nas linhas rebaixa-

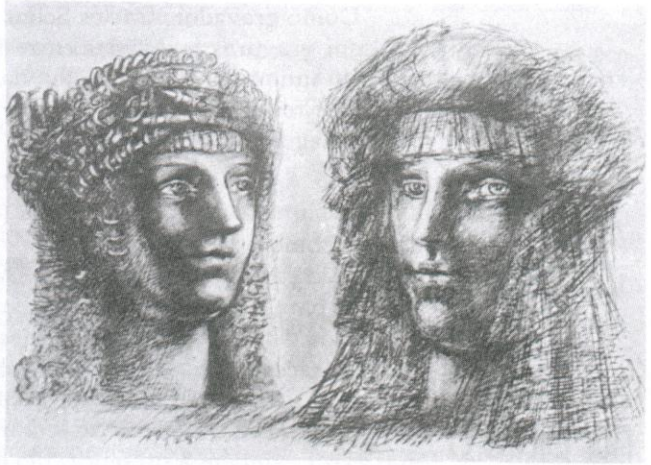


Fig. 35.1. *Sem Nome*, Gravura de Marcelo Grassmann.

As gravuras de Grassmann têm como tema animais estranhos e cavaleiros medievais (fig. 35.1). Essas figuras, ricas em detalhes realistas, participam de um clima insólito e fantástico e criam um universo misterioso, que instiga a imaginação do observador.

Carlos Scliar, ao lado de outros artistas gaúchos, foi um dos fundadores do Clube da Gravura, em Porto Alegre, em 1950. Esse clube propunha uma arte comprometida com o realismo social, ou seja, uma arte de conteúdo social que fizesse o povo — tema e destinatário da pintura — refletir sobre sua própria condição. Nessa perspectiva, foram explorados os temas regionais, sobretudo os relacionados com a vida cotidiana e com os trabalhos do homem do campo do Sul do país (fig. 35.2).

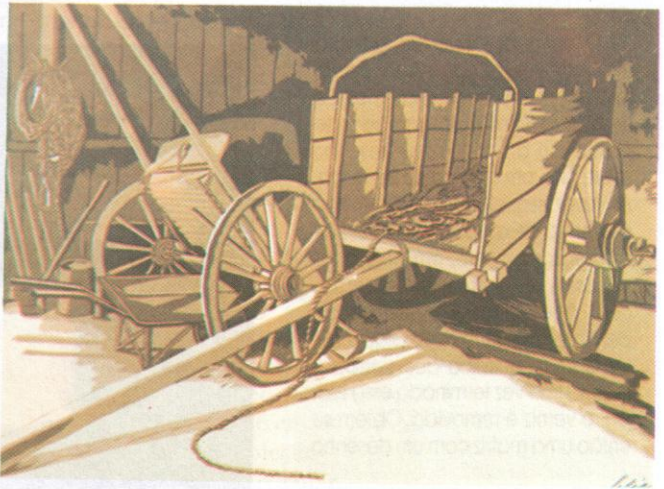


Fig. 35.2. *Carreta e Carroça no Galpão* (1955). Gravura de Carlos Scliar.
Dimensões:
29 cm × 43 cm.
Coleção particular.

Como gravador, Carlos Scliar compôs uma série chamada *Estância*, com gravuras realizadas entre 1953 e 1956. Mas ele desenvolveu também um importante trabalho na pintura, evoluindo da fase expressionista e realista para uma fase de pesquisa formal, com cores, texturas e colagens.

A terceira dimensão e o movimento na pintura

A pintura de Wesley Duke Lee (1931-) muitas vezes foi considerada como expressão do *Realismo Mágico*, assim como foi vista também ligada à Pop-Art americana. A denominação “realismo mágico” é usada para designar um movimento estético originário da Alemanha da década de 20. Para os artistas dessa tendência, a obra de arte resulta de uma reconstrução lógica da realidade, mas os elementos dessa reconstrução unem-se de forma inesperada e incomum.

Realmente existe esse aspecto insólito na obra de Wesley Duke Lee, mas existe também a presença, tão cara à estética *pop*, de objetos da vida cotidiana e urbana.

Na verdade, esse artista sempre procurou novos caminhos para expressar-se artisticamente e, portanto, torna-se inútil qualquer tentativa de classificá-lo rigidamente dentro de uma tendência artística. A partir da década de 60, por exemplo, ele criou obras em que, além da pintura, usou objetos, de modo a obter a terceira dimensão e o movimento, como se pode observar em *Comentários sobre Assis Chateaubriand*.

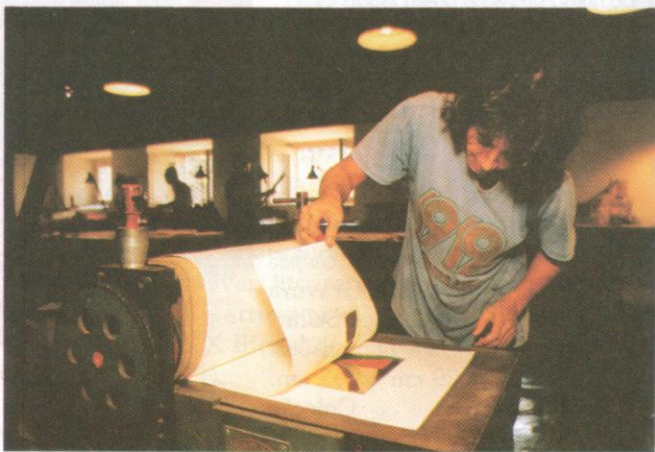
Mas em 1976, na exposição *As Sombras Ações*, o artista retomou as pinturas com figuras bidimensionais. Porém acrescentou um detalhe inovador: a projeção, em cada um dos quadros, da silhueta de um de seus instrumentos de trabalho ou de um objeto de seu ateliê (fig. 35.4).

das, recebendo tanto mais tinta quanto mais profundo for o sulco. Aí reside uma das diferenças entre a xilografia e a gravura em metal: enquanto na xilogravura o desenho no papel representa a superfície em relevo da matriz, na gravura em metal são os sulcos na chapa metálica que ficam gravados no papel (fig. 35.3).

Dependendo do instrumento usado para fazer a matriz, o resultado obtido pelo artista será diferente. Daí os vários nomes que recebe esse processo: gravura a buril, em ponta-seca e à maneira negra.

O outro processo de gravura em metal é denominado *água-forte*. Aqui, a superfície de metal é recoberta com uma camada de verniz, e o artista faz seu desenho sobre ela com uma ponta metálica. Ao fazer isso, ele retira a proteção de verniz, deixando que o desenho apareça no cobre, em pequenos sulcos. A seguir, recobre a chapa com água-forte — ácido nítrico, perclorato de ferro ou qualquer outro agente químico que corroa o metal. Uma vez terminada essa etapa, o verniz é removido. Obtém-se então uma matriz com um desenho

Fig. 35.3 Gravador trabalhando em seu ateliê.



constituído de sulcos que são recobertos de tinta; levando a matriz à prensa, produz-se a gravura.

Como variações da água-forte, existem a água-tinta, o verniz-mole, o verniz-brando e a gravura à maneira-do-lápis, além de outras.

A água-forte dá mais liberdade ao artista, pois enquanto no talho-doce ele deve usar com rigor e precisão seus utensílios, na água-forte o artista trabalha como se estivesse desenhando com uma pena (fig. 35.3).

Além das gravuras em madeira e metal, podem ser mencionadas também a litogravura e a serigrafia.

A *litogravura* ou gravura em pedra (em grego, *lithos* = pedra) baseia-se no fenômeno químico característico da pedra-da-bavária, que tem a propriedade de absorver água. O artista então faz o desenho sobre a pedra com um material gorduroso — lápis ou *crayon*, por exemplo.

A seguir, a pedra é umedecida, absorvendo água nas áreas não recobertas pelo desenho. Assim preparada, a matriz é coberta com uma tinta oleosa, que se fixa apenas sobre a superfície desenhada. Finalmente, o papel é colocado sobre a matriz e prensado, obtendo-se assim a gravura.

Na *serigrafia* — uma das técnicas mais modernas de gravura — utiliza-se uma tela de seda ou náilon esticada num bastidor. O gravador prepara então a matriz, passando cola ou outro material impermeável nas áreas da tela que deseja que não recebam tinta no momento da impressão. A seguir, com um rolo de borracha, a tinta é espalhada sobre a tela e comprimida através do tecido sobre o papel. Assim, a tinta transmite-se apenas nos lugares que devem ficar impressos, ou seja, as áreas previamente impermeabilizadas ficam brancas ou recebem posteriormente outra cor.



Fig. 35.4. *Salut à l'Amitié* (1976), de Wesley Duke Lee. Dimensões: 186 cm x 136 cm. Coleção particular.

O Abstracionismo informal

Esse movimento, ligado à estética não-figurativa e não-geométrica, manifestou-se em nosso país sobretudo nos trabalhos de alguns artistas japoneses que se radicaram no Brasil entre as décadas de 30 e 60. Os mais conhecidos desse grupo são Manabu Mabe (1924-1997) e Tomie Ohtake (1913-).

Manabu Mabe nasceu no Japão e aos 10 anos de idade veio para o Brasil com a família. Na década de 40 apareceram seus primeiros quadros, ainda presos ao figurativismo, como *Natureza Morta* (fig. 35.5). Mas em 1957, sua obra já se revela não-figurativa, caracterizando-se como uma combinação de cores e linhas segundo a livre imaginação do artista. De modo geral, sua pintura expressa-se em cores vivas e em pinceladas rápidas e essenciais. Esses elementos combinam-se abstratamente e formam uma composição expressiva e instigante (fig. 35.6).

Tomie Ohtake também nasceu no Japão. Sua vinda para o Brasil se deu em 1937, mas ela só começou a pintar em 1952. De início, sua pintura foi figurativa, de formato pequeno e registrava a paisagem urbana que lhe era próxima.

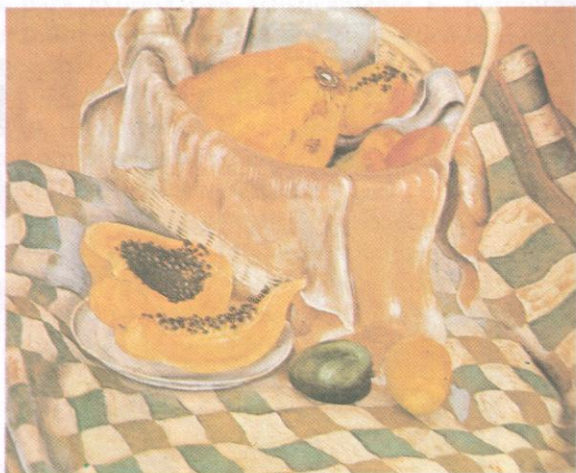


Fig. 35.5.
Natureza Morta
(1946), de
Manabu Mabe.

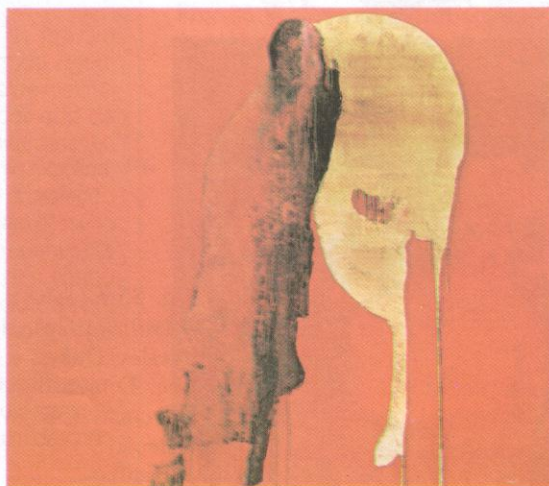


Fig. 35.6. *Abstrato*
(1979), de
Manabu Mabe.
Dimensões:
51 cm x 51 cm.



Fig. 35.7. *Pintura*
(1969), de Tomie
Ohtake.

Dimensões:
135 cm × 135 cm.
Pinacoteca do
Estado, São
Paulo.

Na década de 60, Tomie passou do figurativo para as telas abstratas, trabalhando apenas com os elementos pictóricos: cor e composição, que soube dominar em grandes telas.

Tomie Ohtake se opôs de forma radical ao Realismo Social. Para ela, embora o artista não deva estar alheio à realidade social em que vive, a obra de arte, em si mesma, não precisa registrar os problemas dessa realidade. Como ela mesma afirma, “não me parece necessário que a arte reitere tudo isso. E sim que o transcenda”.⁽¹⁾ É a partir dessa convicção que Tomie cria obras de arte com valores puramente pictóricos, sem nenhuma tentativa de figuração (fig. 35.7).

Muitos outros pintores entre nós ligaram-se ao Informalismo. Dentre os nascidos no Brasil, podemos mencionar Iberê Camargo, Wega Nery, Paulo Chaves, Maria Helena Andrés, Francisco Amêndola, Benjamim Silva, Glauco Rodrigues, Regina Silveira, Helena Wong. Já entre os artistas que vieram do exterior e aqui se radicaram estão Henrique Boese, Laszlo Meitner, Yolanda Mohalyi, Danilo Di Prete, Luigi Zanolto, Frans Krajcberg e Donato Ferrari.

⁽¹⁾ *Isto É*, nº 355, de 12 de outubro de 1983.

O Concretismo

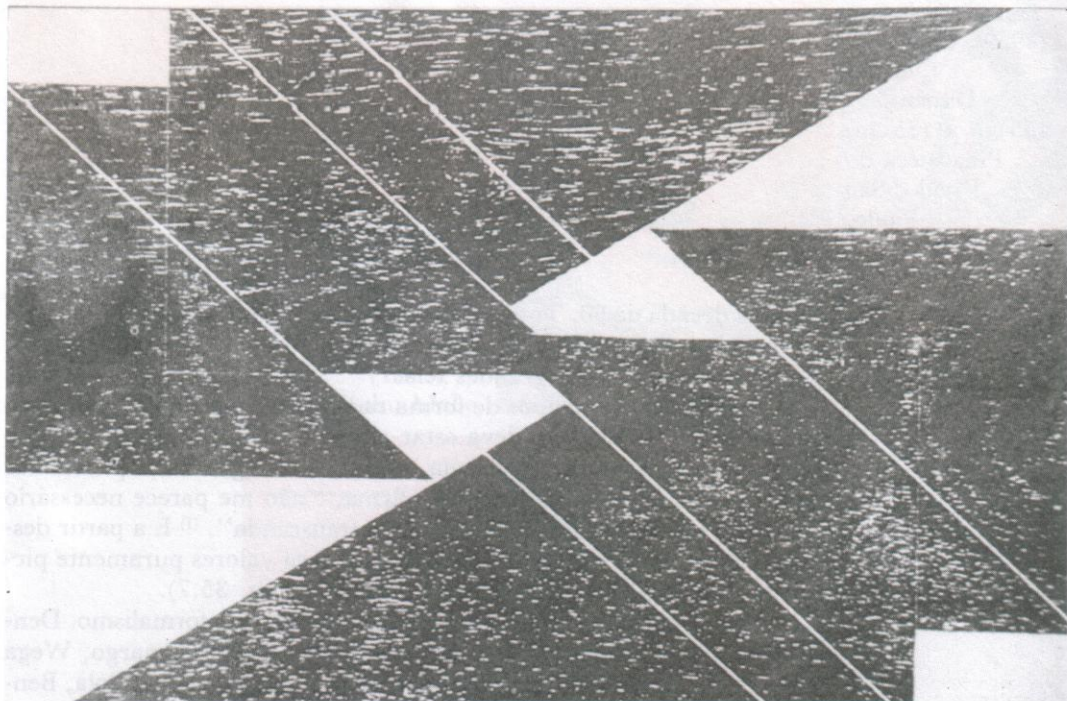
A expressão “arte concreta” foi criada em 1930 pelo artista holandês *Theo Van Doesburg* (1883-1931). Na verdade, essa expressão não era usada para indicar um movimento estético oposto ao da arte abstrata. Ao contrário, serviu para designar a tendência artística que surgiu como evolução do Abstracionismo.

Para Van Doesburg não havia sentido chamar de arte abstrata obras que não eram figurativas, isto é, que não imitavam os seres da natureza tal como eles são. De acordo com esse artista, qualquer ser da natureza — um animal, uma árvore — quando pintado passa a ser uma abstração.

Por outro lado, Van Doesburg dizia que os artistas que trabalhavam apenas com elementos plásticos, na verdade faziam uma “pintura concreta e não abstrata, porque nada mais concreto, mais real que uma linha, uma cor, uma superfície”.⁽²⁾ Apesar disso, a expressão “arte abstrata” prevaleceu na terminologia da maior parte dos artistas e críticos para indicar as obras não-figurativas.

A distinção entre Abstracionismo e Concretismo é feita em 1936 pelo artista suíço Max Bill (1908-), que “emprega a expressão ‘arte concreta’ para designar uma arte construída objetivamente e em estreita ligação matemática”.⁽³⁾

Fig. 35.8.
Sem Título
(1958-1960).
Xilogravura de
Lygia Pape.
Dimensões:
50 cm x 70 cm.



⁽²⁾ Theo Van Doesburg, citado por Ferreira Gullar, *Etapas da Arte Contemporânea*, p. 207.

⁽³⁾ Ferreira Gullar, *Etapas da Arte Contemporânea*, p. 208.

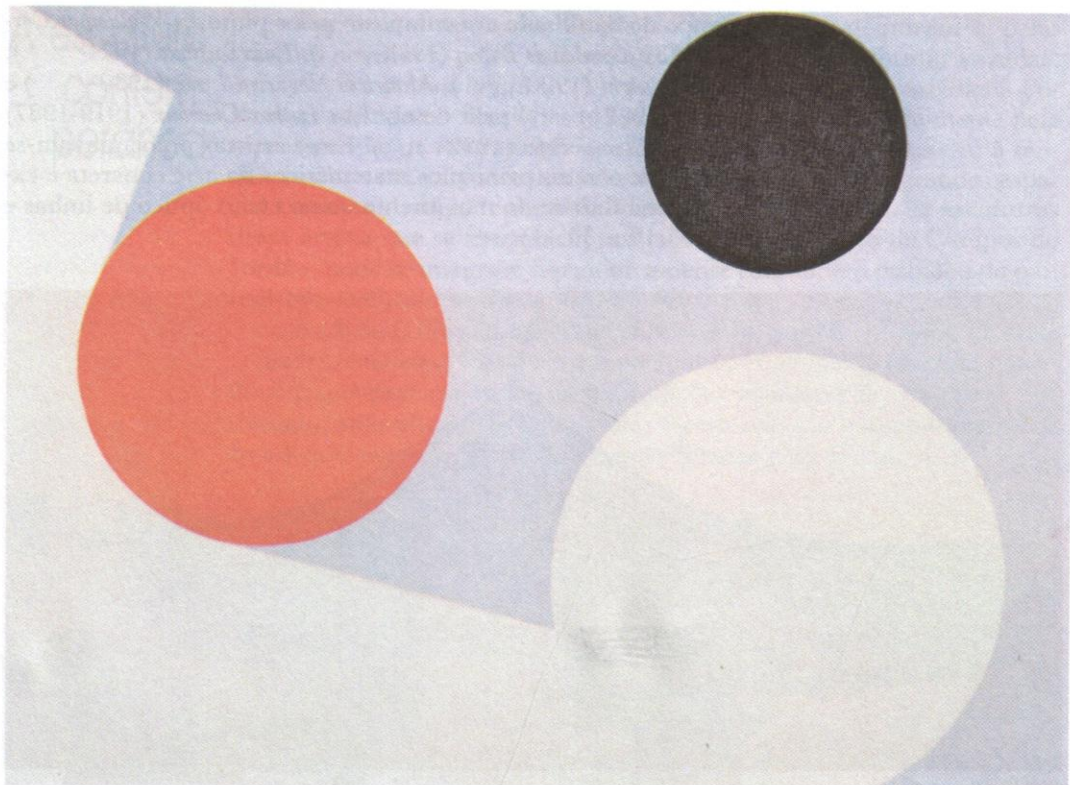


Fig. 35.9. *Formas* (1951), de Ivan Serpa.
Dimensões: 97 cm × 130 cm.
Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.

Max Bill é um artista importante para a arte brasileira contemporânea. A sua participação e premiação na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951, ao lado de outros artistas suíços, deu novo alento ao movimento concretista que começava a surgir no Brasil, principalmente como tentativa de superação da arte ainda prestigiada, de Portinari, Di Cavalcanti e Segall.

Depois da I Bienal, os concretistas brasileiros começaram a agrupar-se, dando origem a duas tendências principais que ficaram conhecidas como o *Grupo do Rio de Janeiro* e o *Grupo de São Paulo*.

O Grupo do Rio de Janeiro, formado pelos pintores *Ivan Serpa* (1923-1973), *Lygia Clark* (1920-1988), *Hélio Oiticica* (1937-1980) e *Abraão Palatnik* (1928-), pelo escultor *Franz Weismann* (1914-) e pela gravadora *Lygia Pape* (1929-), não era dogmático quanto à linguagem geométrica do concretismo, pois não a considerava “um ponto de chegada mas sim um campo aberto à experiência e à indagação”⁽⁴⁾ (figs. 35.8 e 35.9).

⁽⁴⁾ Idem, p. 228.

O Grupo de São Paulo era composto pelos pintores *Waldemar Cordeiro* (1925-1973), *Geraldo de Barros* (1923-), *Luiz Sacilotto* (1924-), *Hermelindo Fiaminghi* (1920-), *Maurício Nogueira Lima* (1930-) e *Judith Lauand* (1922-), pelo desenhista *Lothar Charoux* (1919-1987) e pelo escultor *Kazmer Fejer* (1922-). Esses artistas preocupavam-se mais rigidamente com os princípios matemáticos da arte concreta e exploravam a possibilidade do movimento como efeito óptico de linhas e cores (figs. 35.10 e 35.11).

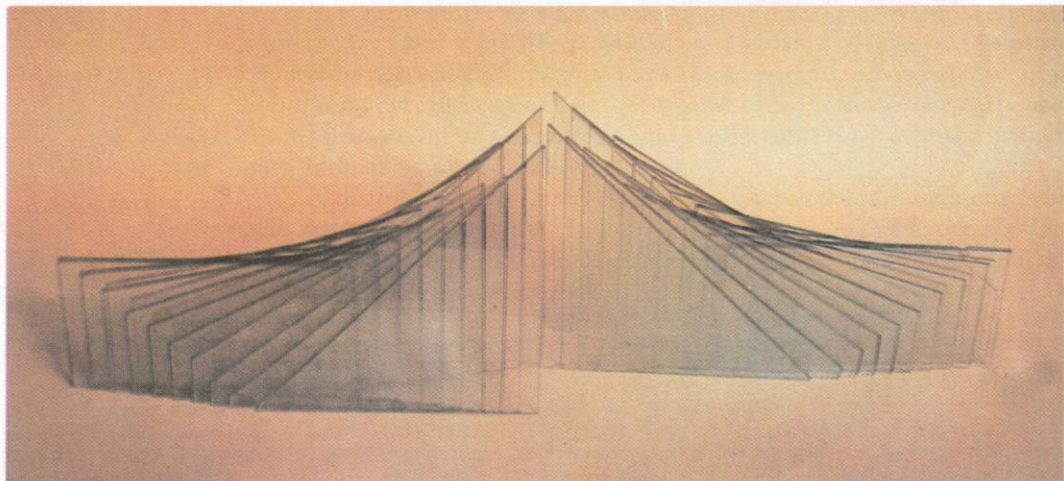


Fig. 35.10.
Escultura de Cristal
(1956), de
Kazmer Fejer.
Coleção
particular.

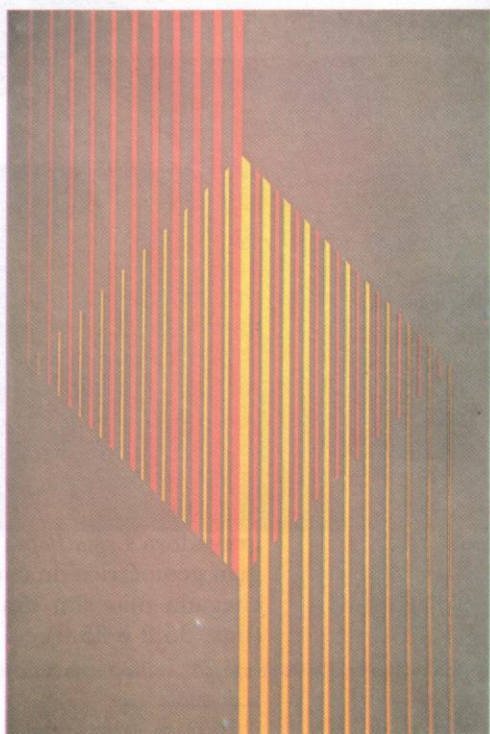


Fig. 35.11. *Um Quadrado* (1971),
de Lothar
Charoux.

Dimensões:
100 cm x 70 cm.
Coleção
particular.

A escultura contemporânea

Em suas obras, os escultores contemporâneos definiram-se pelas criações abstratas, pelos volumes geométricos e pelas formas vazadas.

A obra de *Felícia Leirner* (1904-1996), por exemplo, nascida na Polônia e radicada no Brasil desde 1927, caracterizou-se inicialmente pela representação de figuras. Mais tarde, porém, a escultora aderiu à tendência abstrata, criando obras destinadas basicamente a grandes espaços externos. Isso pode ser observado no grande número de esculturas dessa artista que se encontram nos jardins do auditório de Campos do Jordão, onde se integram harmonicamente com todo o trabalho de paisagismo realizado no local (fig. 35.12).

Na Bahia, *Mário Cravo Júnior* (1923-), usando materiais diversos — pedra, madeira, metal e resina de poliéster — desenvolve um trabalho em que procura expressar as tradições populares de sua terra. Entretanto, suas obras não têm caráter figurativo; são volumes geometrizados que revelam a busca de novas formas pelo artista.



Fig. 35.12. *Os Pássaros* (1976), de Felícia Leirner. Praça da Sé, São Paulo.



Fig. 35.13. *Negrinho com a Tropilha*, de Vasco Prado.

Vasco Prado e Francisco Stockinger, dois escultores do Rio Grande do Sul, criaram formas expressivas em mármore, metal ou madeira. *Vasco Prado* (1914-), gaúcho de Uruguaiana, tornou-se conhecido pelas formas estilizadas de cavalos e cavaleiros, em obras como *Negrinho com a Tropicilha* (fig. 35.13) e *O Homem e o Cavalo*. *Stockinger* (1919-), nascido na Áustria, veio para o Brasil quando tinha apenas 3 anos de idade. Aqui, foi aluno de Bruno Giorgi no fim da década de 40. Depois disso, radicou-se em Porto Alegre. As formas alongadas e rígidas de suas esculturas de cavalos e guerreiros medievais são as características básicas das criações desse artista. É esse tratamento plástico dado por Stockinger ao metal que torna inconfundível as suas obras (fig. 35.14).

Caciporé Torres (1932-), escultor paulista, usa em suas criações o ferro fundido e o aço inox em estado de sucata. É com esse material que cria grandes esculturas maciças, não-figurativas, que segundo o próprio artista devem ser acessíveis a todas as pessoas. Por isso, elas devem estar colocadas em grandes espaços públicos, como as praças e os parques das cidades. Exemplo dessa concepção de escultura é a obra *Vóo* (fig. 35.15) que se encontra na Praça da Sé, em São Paulo.



Fig. 35.14.
Guerreiro, de
Stockinger.
Coleção
particular, São
Paulo.



Fig. 35.15. *Vóo*
(1979), de
Caciporé Torres.
Dimensões:
260 cm x 350 cm.
Praça da Sé,
São Paulo.

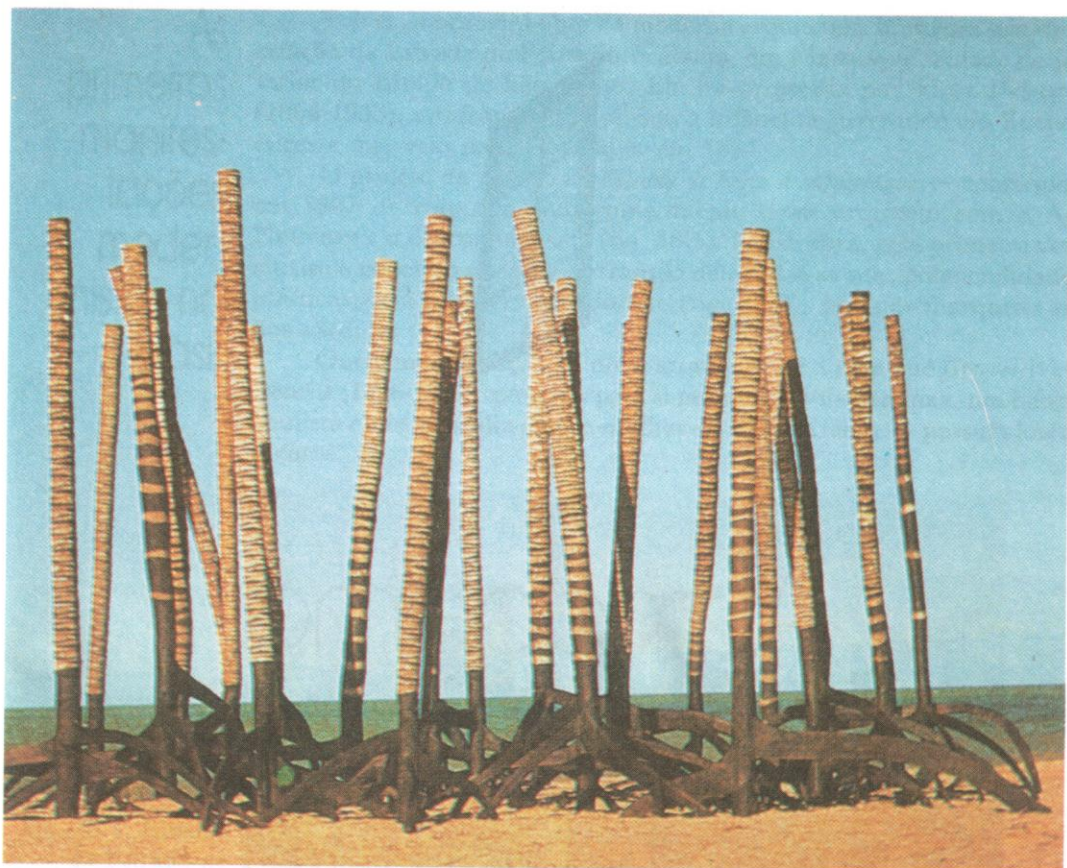


Fig. 35.16. Escultura de Krajcberg feita com troncos e galhos de árvores das queimadas de Mato Grosso.

Frans Krajcberg (1921-), polonês de nascimento naturalizado brasileiro, é uma presença ímpar na arte contemporânea do país, por seu profundo interesse em recriar artisticamente elementos da natureza. Por meio de diferentes técnicas, estão presentes em suas obras pedras, terras coloridas, cipós trançados, troncos de árvores e relevos deixados pelo mar na areia dura da praia.

Inicialmente trabalhou como pintor, procurando nas rochas e terras coloridas de Minas Gerais os pigmentos com os quais preparava as tintas para suas telas. Como escultor, Krajcberg usa grossos cipós recolhidos em Mato Grosso, nas florestas devastadas pelo fogo, ou troncos de árvores tiradas dos mangues no interior da Bahia, já mortas pela ação de plantas parasitas. Para esse artista tão ligado à natureza brasileira, seu trabalho consiste em usar o objeto natural morto e dar-lhe vida outra vez (fig. 35.16).



A moderna arquitetura brasileira

Sem dúvida nenhuma, a Semana de Arte Moderna iniciou um processo de ruptura com as expressões artísticas do passado. No entanto, isso não é válido para a arquitetura. O trabalho de um literato ou de um pintor, por exemplo, é mais simples de ser realizado. Um pintor pode pintar o que quer e se não conseguir vender seus quadros numa exposição, simplesmente os leva de volta para casa. Já com o arquiteto é diferente, pois sua arte não depende apenas dele. Depende, antes de tudo, do cliente que encomenda, aceita e executa seu projeto.

Assim, não é simples determinar quando surge a moderna arquitetura brasileira. Uma arquitetura será realmente nova quando houver a conjugação de uma série de fatores, entre os quais podemos apontar: as escolas de arquitetura destinadas a formar novos profissionais, a descoberta de novas técnicas construtivas — sejam elas recursos humanos ou materiais —, o atendimento das necessidades culturais, o clima com suas implicações, as condições físicas e topográficas, as condições financeiras do empreendedor e até mesmo a legislação que regulamenta as construções.

As
primeiras
manifestações
modernistas no
Brasil

Talvez, a primeira obra da moderna arquitetura brasileira seja uma estação da Estrada de Ferro Sorocabana, em Mairinque, cidade do interior do Estado de São Paulo. Ela foi projetada por *Victor Dubugras* (1868-1933), um francês que passou a infância e juventude em Buenos Aires e que veio para São Paulo em 1891.

O projeto da *Estação da Estrada de Ferro de Mairinque* — construída em 1907 — rompe o comprometimento desse arquiteto com o Art Nouveau e o neocolonialismo (fig. 36.1). Nessa obra, pela primeira vez, ele usa o concreto armado, extraindo dele todas as suas potencialidades plásticas, seja nas nervuras do teto (fig. 36.2), seja nas marquises ou nos vãos.

Outra manifestação da nova arquitetura é a casa que *Gregori Warshawchik* (1896-1972) construiu para si mesmo na Vila Mariana, um bairro paulista onde a família de sua mulher — Mina Klabin — possuía loteamentos.

Fig. 36.1. Estação da Estrada de Ferro de Mairinque. Projeto de Victor Dubugras.

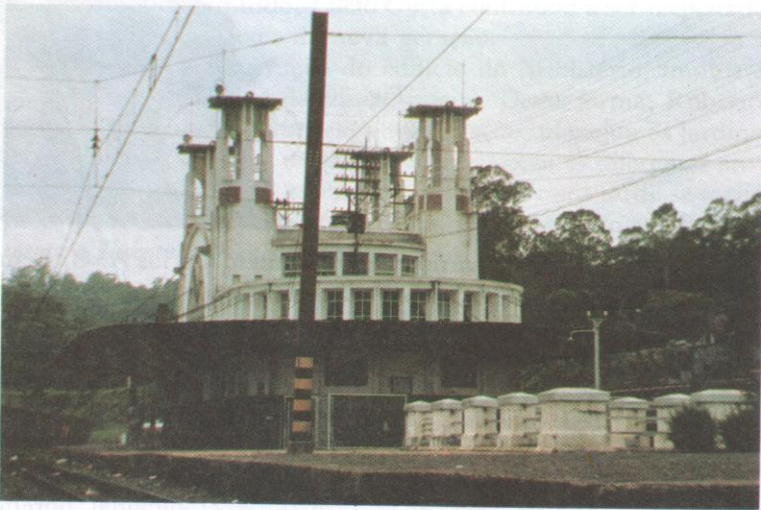


Fig. 36.2. Interior da Estação da Estrada de Ferro de Mairinque. Detalhe das nervuras do teto.



Fig. 36.3. Casa Modernista, São Paulo. Projeto de Gregori Warchavchik.



Fig. 36.4. Conjunto de casas "tipo Ford" ou "V8" São Paulo.

De acordo com o arquiteto Carlos A. C. Lemos, a "casa modernista" de Warchavchik restringiu-se apenas aos aspectos formais (fig. 36.3). Quanto à técnica construtiva, foi empregada a mais tradicional: muros contínuos de alvenaria de tijolos e cobertura com telhas comuns de barro, escondidas por uma simples platibanda — uma pequena mureta construída no topo das paredes externas — contornando-a acima da cobertura, para proteger e camuflar o telhado. O concreto armado que proporcionava novas possibilidades plásticas não foi usado. A casa da Vila Mariana era "uma casa tradicional, porém 'despida' e, por isso, 'moderna'".⁽¹⁾

Warchavchik teve o mérito de divulgar entre a burguesia paulistana o estilo futurista, que utilizava formas geométricas com intenção decorativista. Os interiores começaram a ser decorados com obras vanguardistas e os móveis, vitrais, tapeçarias e bordados passaram a expressar as formas desse estilo.

Assim, em 1930 as construções passaram a ser desprovidas de ornamentos e revestidas de massa raspada, com fragmentos de malacacheta, que refletiam a luz do sol.

Ainda restam na cidade de São Paulo muitos sobradinhos ou casas geminadas construídos de acordo com esses padrões estéticos, na época denominados "tipo Ford" ou "casas V8", numa alusão clara ao modo como eram construídos: em série (fig. 36.4).

⁽¹⁾ Carlos A. C. Lemos. "Arquitetura contemporânea", em *História Geral da Arte no Brasil*, Coordenação Editorial de Walter Zanini, vol. II, p. 832.

A influência de Le Corbusier

Em 1935, quando Gustavo Capanema era ministro da Educação e Saúde, formou-se uma equipe de jovens arquitetos — Lúcio Costa, Jorge Moreira, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Ernâni Vasconcelos — para projetar um novo edifício destinado ao então Ministério da Educação e Saúde (fig. 36.5).

Em 1936, Lúcio Costa, chefe da equipe, convidou Le Corbusier, famoso arquiteto francês, para dar um parecer sobre o projeto dos arquitetos brasileiros. Além disso, a presença de Le Corbusier no país foi aproveitada para a realização de uma série de conferências sobre arquitetura moderna. Esse fato marcou o surgimento de uma nova tendência na arquitetura brasileira.

Esse contato de Lúcio Costa com Le Corbusier abriu a visão do arquiteto brasileiro, até o momento preso a seus conhecimentos da arquitetura tradicional. Logo depois dessa visita, ele reformulou seus conceitos, o que lhe custou o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas-Artes. Embora demitido, Lúcio Costa continuou a ser respeitado como mestre pelos arquitetos da nova geração.

Durante a construção do edifício do Ministério, muitos artistas aliaram-se ao trabalho da equipe inicial. Dessa forma, Roberto Burle Marx, paisagista que começava sua atuação, planejou os jardins; Cândido Portinari realizou os grandes painéis com as diferentes atividades do país; Bruno Giorgi, escultor paulista que mais tarde se tornaria famoso por suas esculturas em Brasília, fez o conjunto escultórico *Monumento à Juventude* para decorar o Ministério.



Fig. 36.5.
Ministério da
Educação e
Cultura, Rio de
Janeiro. A equipe
que projetou esse
prédio foi
coordenada por
Lúcio Costa.

A arquitetura revolucio- nária de Niemeyer

Na década de 40, outra construção marcou época na arquitetura brasileira: o conjunto arquitetônico da *Pampulha*, em Belo Horizonte, projetado por Oscar Niemeyer.

Apesar de a consagração de Niemeyer — hoje conhecido internacionalmente — ter se dado com o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova York, em 1939-40, foi na *Pampulha* que ele mostrou toda a sua capacidade criadora.

Desse conjunto destaca-se a *igreja de São Francisco* (fig. 36.6), considerada uma ruptura radical com tudo o que já fora feito no passado em arquitetura religiosa. Aí, pela primeira vez o concreto armado foi usado para criar formas sinuosas que romperam com a tradicional construção de paredes retas. É a primeira igreja brasileira em que o espaço não apresenta mais a planta comportada e simétrica dos antigos templos, com suas naves, abóbadas e capelas, projetadas de acordo com rígidas convenções.

A decoração feita por Portinari, por sua vez, tanto a dos azulejos externos quanto a do painel interno, foi concebida de forma a se integrar totalmente com as linhas arquitetônicas de Niemeyer.

Fig. 36.6. Igreja de São Francisco, Belo Horizonte. Projeto de Oscar Niemeyer.



Brasília: a oportunidade de projetar algo inusitado

No século XVIII, o país teve sua capital transferida de Salvador para o Rio de Janeiro. No século XX, ocorreu nova transferência da capital. Mas desta vez as circunstâncias eram totalmente inusitadas. A primeira mudança foi de uma cidade para outra já existente, ainda que muito acanhada, mas já com uma série de edifícios e serviços estabelecidos. A segunda foi inteiramente radical: os órgãos governamentais saíram do Rio de Janeiro, uma cidade com mais de quatrocentos anos de história, para se instalarem num outro centro urbano — Brasília —, construído entre os anos de 1956 e 1961, na região do cerrado, em pleno sertão brasileiro, para ser a nova capital do país.

A cidade como um todo foi planejada por Lúcio Costa e o projeto dos edifícios mais importantes coube a Oscar Niemeyer.

É de Lúcio Costa o famoso plano da cidade concebida como a figura de um avião, em que um grande eixo central divide um eixo transversal em duas metades, uma ao norte e outra ao sul, como se fossem as asas de uma aeronave (fig. 36.7).

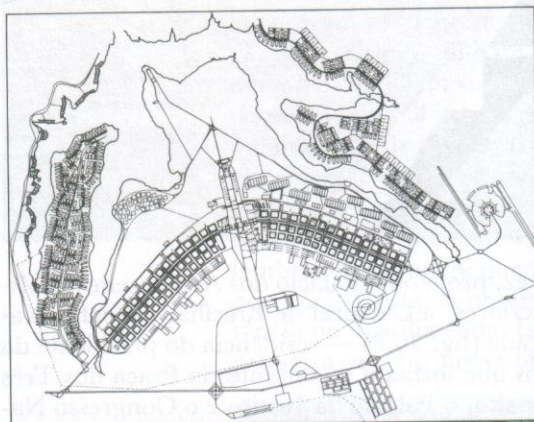


Fig. 36.7. Plano Piloto de Brasília. Projeto de Lúcio Costa.

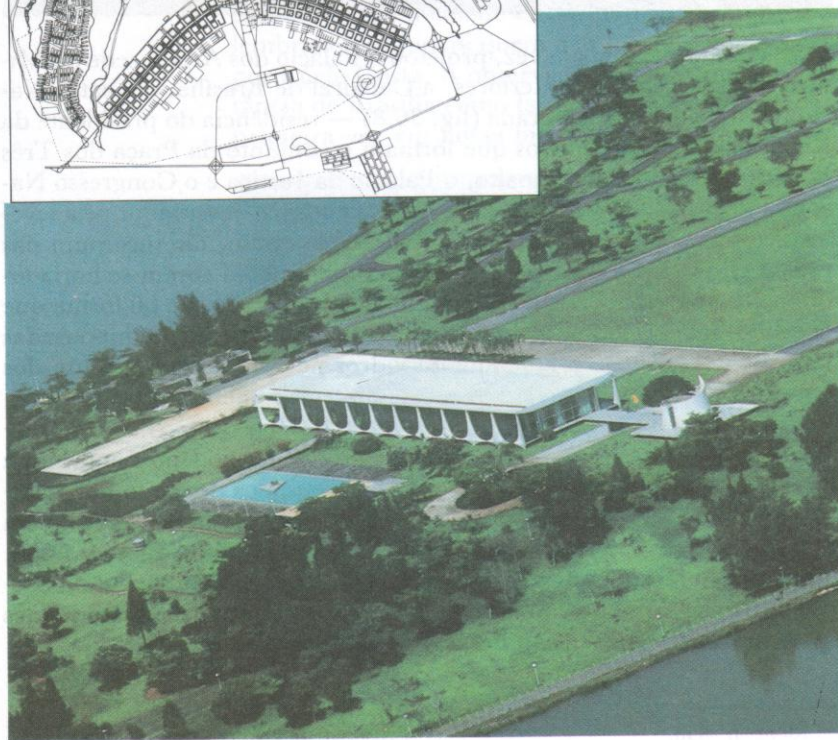


Fig. 36.8. Palácio da Alvorada, Brasília. Projeto de Oscar Niemeyer.



Fig. 36.9.
Congresso
Nacional,
Brasília. Projeto
de Oscar
Niemeyer.

Niemeyer, por sua vez, projetou o Palácio dos Arcos, sede do Ministério das Relações Exteriores, a Catedral de Brasília, o Teatro Nacional, o Palácio da Alvorada (fig. 36.8) — residência do presidente da República — e os edifícios que formam o conjunto da Praça dos Três Poderes: o Palácio do Planalto, o Palácio da Justiça e o Congresso Nacional (fig. 36.9). Todos esses prédios encantam o observador pela leveza das linhas, pela largueza dos espaços que criam, tão incomum nas nossas grandes e antigas metrópoles. As construções abrem-se horizontalmente, integrando-se à paisagem plana do cerrado, de tal forma que os edifícios apresentam-se como “verdadeiras esculturas semipousadas no solo”⁽²⁾. Já o uso abundante de vidros nos prédios realiza um dos ideais da arquitetura moderna, que é a integração entre os espaços externos e internos.

Ao observar os edifícios públicos de Brasília, podemos notar uma clara orientação de Niemeyer: eles foram pensados de modo que ficassem abertos aos espaços exteriores. Não há muros, não há grades, nem pesadas portas de ferro que estabeleçam os seus limites. Eles estão ali, simbolicamente, como extensões das praças, acessíveis ao povo. As barreiras formais que a arquitetura não previu são obra das autoridades que exercem o poder, não do artista que projetou os edifícios.

⁽²⁾ Idem, p. 850.

A arquitetura brasileira nos dias de hoje

Atualmente, espalhadas por todo o Brasil, encontram-se obras de diversos arquitetos que documentam em cimento e vidro a moderna arquitetura do país. No Rio de Janeiro, o *Museu de Arte Moderna*, projetado por *Afonso Eduardo Reidy*; em São Paulo, o prédio do *Museu de Arte de São Paulo* (fig. 36.10), de *Lina Bo Bardi*, e o prédio da *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo* (fig. 36.11), concebido por *Vilanova Artigas*; na Paraíba, o *Hotel Tambaú*, de *Sérgio Bernardes*; no Piauí, o *Fórum de Teresina*, projeto de *Acácio Gil Borsoy*, são exemplos das belas e arrojadadas formas que os artistas puderam criar quando descobriram as muitas possibilidades oferecidas pelos materiais de construção contemporâneos.

Enfim, a arquitetura brasileira encontra-se bem definida e se impõe como uma das mais criativas da atualidade. É comum observarmos edifícios com soluções originais para o concreto armado, em que podemos sentir a influência de Niemeyer.

Embora hoje as obras de Niemeyer já não exerçam sobre os jovens arquitetos a atração dos anos 40 e 50, é impossível não reconhecer a dimensão nacional que ganharam, pois as formas criadas por ele encontram-se incorporadas e consumidas pelo povo. “Pelo Brasil afora, por exemplo, milhares e milhares de caminhões percorrem as estradas ostentando em sua decoração ingênua as mais variadas estilizações da coluna do Palácio da Alvorada, coluna que também surge aqui e ali na alvenaria de tijolos de construções populares de todo o país. Pode-se argumentar que essa homenagem anônima seja feita a Brasília e não ao arquiteto. Não importa, porque o que vale é a identificação da coluna-escultura com a cidade e, portanto, seu autor, de qualquer jeito, está lembrado porque foi quem deu forma a uma capital esboçada no papel por Lúcio Costa. A observação desse fato nos leva a aquilatar a importância de Brasília como fator de integração nacional e vemos que, pela primeira vez em nossa história, a arquitetura dela participa.”⁽³⁾

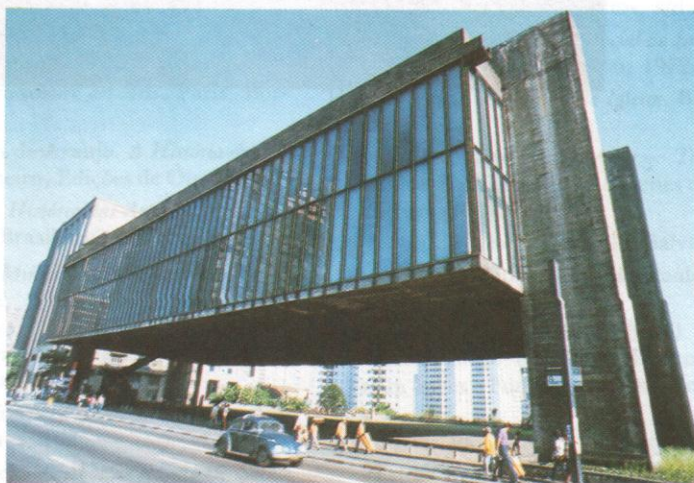


Fig. 36.10.
Museu de Arte
de São Paulo.
Projeto de Lina
Bo Bardi.

⁽³⁾ Idem, p. 862-3.



Fig. 36.11.
Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo da
Universidade de
São Paulo.
Projeto de
Vilanova Artigas.

