

Roteiro Didático da Arte na Produção do Conhecimento

PERASSI, R. **Roteiro didático da Arte na produção do Conhecimento**. Campo Grande, MS: EDUFMS, 2005.

APRESENTAÇÃO

O Roteiro a seguir é baseado em um trabalho anterior, o “Referencial Curricular para o Ensino Médio de Mato Grosso do Sul: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias”, que foi realizado em conjunto com os colegas: Marly Damus; Júlio da Costa Feliz; Aline Cerutti Pereira; Sidney Camargo, e Ana Aparecida Arguelho de Souza, professores atuantes na Universidade Federal, na Rede Estadual de Ensino e na Faculdade Estácio de Sá de Campo Grande, MS. Este livro é, portanto, resultante de um trabalho de pesquisa realizado no ano de 2003, no Departamento de Arte e Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com o especial apoio da Editora da Universidade e da Secretaria de Estado de Educação.

A abordagem adotada nesta publicação indica a arte como área de produção de conhecimento, que se relaciona e interage na história com outras áreas do saber, constituindo parte do amplo e diversificado acervo cultural do Ocidente.

Nas páginas seguintes, o leitor será convidado a estabelecer relações entre arte e conhecimento, por meio de reflexões sobre cada um desses termos e das interações entre eles. Do mesmo modo, serão assinaladas outras relações, envolvendo arte, linguagem, psicologia e história. Além de reflexões sobre arte e história, também, alguns tópicos da História das Artes Visuais são relacionados, considerando desde os vestígios pré-históricos até suas obras contemporâneas. Alguns dados sobre as artes cênicas e a música são também apresentados, mas apenas como ilustração do contexto cultural de cada período.

O percurso histórico proposto caracteriza um “Roteiro Didático da Arte na Produção do Conhecimento”, evidenciando a produção artística como expressão da criatividade e do saber humano em cada momento da cultura ocidental. Ao serem percebidas como síntese de seu tempo, as obras de arte são reconhecidas também como promotoras de outras criações nas mais diversas áreas do conhecimento. Sob esse aspecto, as questões aqui apresentadas são interessantes para todos que trabalham na produção e difusão do conhecimento. Este livro é dedicado, portanto, aos estudiosos e professores das mais diversas áreas do saber e, especialmente, aos que se dedicam à área de “Linguagens, códigos e suas tecnologias”.



roteiro Roteiro Conceitual

Arte e Conhecimento

Arte e Expressão

Arte e Linguagem

Arte e História

ROTEIRO DIDÁTICO DA ARTE NA PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO

ARTE E CONHECIMENTO.

- CONHECIMENTO.

O ato de conhecer relaciona percepção, memória e associação, acionando os nossos sentidos, que percebem os sinais do mundo e, também, as nossas funções cerebrais que registram e relacionam essas percepções.

Para conhecermos alguma coisa é necessário:

- 1- Perceber sua existência material (coisa do mundo) ou mental (coisa da mente).
- 2- Registrar essa percepção na memória imediata ou permanente.
- 3- Associar esse registro perceptivo a outras coisas que lhes são diferentes e que, ao mesmo tempo, vão lhe atribuir significações.

Um exemplo disso é a percepção do frio, que implica em uma sensação tátil, imediatamente associada a outras sensações, sentimentos e conceitos. As associações provocam respostas físicas, especialmente, na superfície da pele que fica eriçada; também, provocam respostas afetivas, porque a sensação de frio pode ser prazerosa ou não, de acordo com a percepção da temperatura ambiente e com a disposição do sujeito que percebe; ainda, provocam respostas cognitivas que surgem como pensamentos ou idéias de reconhecimento, desaprovação ou aprovação: “que bom está esfriando” ou “que frio! Preciso de agasalho”.

A percepção é estabelecida na relação entre os estímulos percebidos pelos sentidos e as respostas próprias do sujeito sensível que, como vimos, responde com sensações, sentimentos e idéias, quando é estimulado.

As sensações são as respostas produzidas no campo estésico, ou das respostas físicas, compondo os fenômenos de estesia, considerando a origem grega dessa palavra que é *aísthesis* ou sensação.

Por sua vez, os sentimentos são reações do campo estético ou das respostas afetivas, compondo os fenômenos da estética. Devido à sua proximidade de sentido e efeito o termo “estética” e o termo “estesia”, às vezes, são considerados sinônimos.

As idéias e pensamentos são produções cognitivas, compondo os fenômenos da cognição, que estão relacionados à inteligência lógica e ao domínio consciente das diversas linguagens sejam faladas ou escritas, literárias, numéricas ou musicais, dentre outras.

A percepção resulta do uso dos cinco sentidos, visão, audição, tato, olfato e paladar, em conjunto ou separadamente. O sujeito que percebe, ou seja, que recebe estímulos visuais, auditivos, táteis ou gustativos, responde a esses estímulos compondo sensações (respostas físicas), sentimentos (respostas afetivas) e idéias (respostas cognitivas).

Todas as respostas perceptivas nos parecem simultâneas, porque a rapidez do ato perceptivo não nos permite observá-las em seqüência, exceto em alguns casos quando, por exemplo, percebemos que fomos feridos antes de sentirmos a dor do ferimento.

Nossa consciência, às vezes, apercebe-se primeiramente das idéias, outras vezes das sensações e ainda outras dos sentimentos. Contudo, nos casos mais corriqueiros a nossa percepção parece responder, imediatamente, com sensações, sentimentos e idéias. Assim,

quando nos ferimos, sentimos dor e pânico, praticamente, ao mesmo tempo em que pensamos em providências possíveis¹.

As inúmeras percepções são registradas na memória de modo consciente ou inconsciente, compondo um acervo de lembranças de sensações, sentimentos e idéias. Esses registros compõem a base do conhecimento relacionando ou identificando o conhecimento com a memória.

Um exemplo é dado quando perguntamos a um amigo: “você conhece aquela pessoa?” Esse poderá responder: “acho que não a conheço, porque não me lembro dela”. Logo, o que não é lembrado não é conhecido ou reconhecido de modo consciente.

O que ainda não foi percebido ou registrado pela memória, aquilo que não é conhecido conscientemente, entretanto, pode receber significação, passando a ser reconhecido por associação, porque memorizamos nossas percepções e podemos relacionar as percepções passadas entre si e, também, relacioná-las com percepções atuais, promovendo assim um conhecimento por associação. Ao associar uma nova percepção com outras que já conhecemos, nós damos sentido ao novo estímulo percebido por relações de semelhança ou comparação que são estabelecidas com percepções anteriores.

Diante de um objeto desconhecido, alguém pode fazer o seguinte comentário: “nunca vi nada igual a isto, mas por associação, parece-me um tipo de cadeira, porque é possível sentar-se aqui confortavelmente, apesar de sua forma pouco convencional. De outro modo, reconsiderando um exemplo anterior, nós reconhecemos que sentimos frio porque associamos uma percepção presente com percepções vividas no passado. Ao comprovar a recorrência de situações anteriores, nós denominamos a percepção presente com o mesmo nome das passadas e dizemos: “frio”. Além disso, também associamos a necessidade presente com soluções passadas e, assim, pensamos em uma roupa que possa nos agasalhar.

As percepções e registros inconscientes ou subscientes muitas vezes participam, involuntariamente, do processo associativo, promovendo sentimentos e comportamentos que nos parecem estranhos. As percepções e associações que se estabelecem fora do estado de plena consciência também são responsáveis por certos conhecimentos que adquirimos de um modo chamado intuitivo. Portanto, a intuição atua com percepções e associações que não foram efetivadas e registradas de modo claro e consciente, produzindo conhecimentos que surgem de uma só vez, sem a prévia articulação de conceitos.

Temos a capacidade de associar elementos e eventos diferentes que, muitas vezes, foram percebidos em momentos distantes no tempo e no espaço. Isso possibilita a criação de imagens ou idéias que não existiam anteriormente, porque são produtos da associação de elementos que não foram percebidos de maneira associada. É denominada de imaginação essa capacidade de recuperar ou criar imagens e idéias, reproduzindo e articulando na mente elementos e eventos, que relacionam sensações, sentimentos e idéias já conhecidas para recordação ou criação de novidades.

Os tipos de conhecimento² podem ser definidos por modelos de associação:

¹ Carl Jung apresentou um modelo em que a mente é composta por camadas, cuja mais externa é relacionada às sensações, como respostas físicas, que o corpo emite ao receber informações dos objetos exteriores. A próxima camada, mais interna, compõe a mente cognitiva, pensante, que produz conceitos e idéias sobre o que é percebido pelos sentidos, nomeando e classificando coisas. Com relação às sensações físicas e interpretações cognitivas surgirão os sentimentos, que nos fornecem critérios de consciência avaliativa sobre a qualidade e o destino das coisas percebidas, com base na intuição. JUNG. C.G. O Espírito na Arte e na Ciência. Petrópolis, Vozes, 1987.

1. O conhecimento empírico ou do senso-comum associa situações particulares e imediatas de causa e efeito, que são observadas e relacionadas na vida prática cotidiana, constituindo a dita sabedoria popular, a qual compõe um acervo heterogêneo de informações, reunindo observações pragmáticas e eficientes com credices e mitos populares.
2. O conhecimento filosófico associa as coisas e fenômenos, os dados naturais e sociais que observamos no mundo, com palavras para definir os nomes das coisas, de suas funções e das relações entre elas. Essas palavras chamadas conceitos são organizadas, de modo lógico e ordenado.
3. O conhecimento científico também utiliza conceitos e teorias em associação com os dados naturais e sociais de maneira lógica e sistemática; todavia, a ciência é fundamentada também em experiências que comprovam a eficácia da teoria empregada e do conhecimento obtido. O conhecimento filosófico cultiva o rigor lógico, mas não pressupõe a comprovação experimental. Grosso modo, a ciência se justifica como tal pela possibilidade de comprovação empírica do conhecimento obtido.
4. O conhecimento religioso associa os fatos da vida aos dogmas de fé, assim, explica o universo e seus fenômenos, de acordo com teorias cujos conceitos são arbitrados por fundamentos religiosos. Esses fundamentos são considerados prioritários e verdadeiros. A comprovação é dispensável porque os princípios religiosos são aceitos como dogmas ou valores inquestionáveis, a verdade religiosa é garantida pela fé decorrente de processos intuitivos e místicos.
5. O conhecimento estético ou artístico associa livremente as percepções cotidianas aos sentimentos e intuições propostos à subjetividade, expressando essas associações de modo lúdico e criativo em manifestações estéticas ou artísticas. As manifestações estéticas ou artísticas são capazes de promover nos espectadores percepções e sentimentos que sugerem também idéias ou conceitos e comportamentos. A arte é campo privilegiado de expressão de processos intuitivos, possibilitando que certas percepções e concepções internalizadas intuitivamente possam ser manifestas e tornarem-se objetivas, promovendo novos conhecimentos.

- ARTE.

A arte se distingue da ciência, da filosofia, da religião e, também, da natureza, mas, ao mesmo tempo, relaciona-se diretamente com todos esses campos no contexto sócio-cultural.

Há um elemento comum entre a arte e a natureza, porque ambas são prioritariamente campos de produção material. A natureza produz todas as coisas naturais, pedras, árvores, frutos e animais. De mesma maneira, toda produção material no campo da cultura é tradicionalmente entendida como arte.

A compreensão de que a arte é campo de produção material de coisas que a natureza não fornece propõe a arte como sinônimo de técnica. Isso distingue a arte da filosofia e da ciência, que são por excelência campos de produção teórica, independente de sua aplicação. Nesse sentido, surge o conceito de artefato e, também, as indicações das artes liberais do alfaiate, do marceneiro, do médico e de todas as profissões que prevêm uma produção factual e não apenas intelectual.

² Confira também como os tipos de conhecimento são apresentados em LAKATOS, Eva M. & MARCONI, Maria E. Metodologia Científica. São Paulo: Atlas, 1986.

Um exemplo desse entendimento da arte como atividade pode ser percebido nas expressões populares, porque chamamos de “gênio”, “crânio” ou “cabeça” à pessoa que demonstra capacidade intelectual e apresenta boas idéias. Mas nesse caso não denominamos essa pessoa de “artista”. Mas, quando queremos dizer que uma pessoa realiza bem uma atividade como: cozinhar, escrever, ou mesmo jogar futebol, nesse caso dizemos que é uma “artista”.

Por outro lado, o conceito de belas artes interpôs o sentido poético na produção artística, separando os conceitos de arte e técnica. Nesse caso, a técnica participa do fazer artístico, mas não há mais uma perfeita identidade entre os termos. A arte requer um fazer sensível e criativo, ou seja, um fazer poético, que recupera o sentido mágico de suas primeiras manifestações em que o objeto artístico se apresentava também como mágico-religioso.

O uso refinado dos sentidos promove percepções e elaborações intuitivas. Pelo menos em princípio, isso não é compreendido pela lógica e promove sentimentos, formulações e expressões, que sugerem experiências transcendentais. Os sentidos mágico-religiosos e estéticos advêm dessas vivências perceptivas associadas às situações vivenciadas como transcendentais, que evocam interações com elementos mágico-religiosos e compõem a substância de formação do sentido religioso e artístico.

Inicialmente, a arte se expressou como parte do contexto mágico-religioso, bem como os princípios rudimentares das ciências, em especial, das ciências médicas. Mais tarde, a arte, a religião e a ciência constituíram suas próprias identidades, destacando-se, portanto, umas das outras.

A religião e a ciência manifestam um caráter finalista porque, como finalidade, buscam oferecer soluções verdadeiras e eficientes para o entendimento e encaminhamento da vida humana. A arte como arte não manifesta um caráter finalista porque, em princípio, não se espera útil ou verdadeira, apresenta-se como meio eficiente de expressão do que se propõe manifestar e não necessariamente explicar. A arte resiste em ser apreendida pelas vias tradicionais de comunicação, requerendo e propondo renovadas percepções e sentimentos.

A arte é o campo privilegiado da manifestação estética. Enquanto a lógica promove e organiza o campo cognitivo, relacionando os estímulos percebidos às respostas cognitivas manifestas em idéias e pensamentos; a estética promove e relaciona o campo afetivo, relacionando os estímulos percebidos às respostas afetivas manifestas em sentimentos.

A intuição se manifesta primeiramente como o sentimento de um saber, portanto, é mais relacionada à estética que à lógica. Em princípio, as clarividências religiosas, as hipóteses científicas e as ditas inspirações artísticas parecem decorrer do mesmo princípio intuitivo, expresso a partir do campo estético. Posteriormente, as visões religiosas serão interpretadas de acordo com a doutrina teológica que regulamenta seu campo de emergência; as hipóteses serão desenvolvidas e avaliadas de acordo com os fundamentos e métodos científicos, e as inspirações artísticas serão manifestas em obras de arte, as quais não serão avaliadas por sua verdade ou utilidade, mas pelo seu valor estético ou artístico, de acordo com critérios individuais ou critérios reconhecidos como gerais, que são predominantes na época de sua apresentação.

Um objeto pode desempenhar diversas funções, de acordo com sua adaptabilidade à função prevista pelo sujeito que o percebe. Há quatro funções-chave³:

³ A definição dessas funções e a indicação de que a função estética é predominante na obra de arte são apresentadas em MUKARÓVSKÝ, Jan. *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Presença, 1993.

1. A função prática determina uma utilidade, fazendo do objeto um meio de execução de um trabalho ou de atendimento de uma necessidade prática. Assim, temos pás para cavar e cadeiras para sentar. O valor de cada objeto será determinado pela eficiência e conforto proporcionados com a sua utilização.
2. A função teórica apresenta o objeto para estudo, o qual será percebido em suas estruturas formal e conceitual e no seu contexto de significação. O objeto será observado como um texto capaz de exprimir informações teóricas. Um exemplo interessante é a descrição dos automóveis recém-lançados no mercado, que traduzem o objeto material em conceitos, números e dimensões: cilindradas, velocidade, peso, altura e capacidade, dentre outras especificações.
3. A função mágico-religiosa mostra o objeto com atributos sobrenaturais, capazes de promover benefícios mágicos como proteção ou realização de desejos. Os exemplos são as moedas de sorte, fitas do Senhor de Bom Fim e ferraduras ou trevo de quatro folhas, dentre outros.
4. A função estética destaca no objeto os estímulos à percepção do sujeito, estímulos visuais, táteis, auditivos, gustativos e olfativos, promovendo sensações e sentimentos decorrentes dessa percepção. A função estética convive e interage com as outras funções, embora seja predominante na obra de arte. Ao escolhermos uma roupa, dentre duas ou mais com a mesma função, por conta de qualidades perceptíveis como: cores, formas ou texturas, é a função estética que está sendo contemplada.

A função estética é a função predominante no objeto de arte, submetendo as outras funções aos valores formais e compositores da obra para promover sentimentos e, a partir desses, conceitos e conhecimentos. Para finalizar este item sobre a arte há um trecho do texto “Constelações” de Aduino Novaes⁴ em que o autor recorre a Paul Valéry e Dante para ressaltar a arte como um exercício de escolhas e composições em busca das formas de sentido:

Certas combinações de palavras, conclui Valéry, podem produzir uma emoção que outras não produzem. O sistema de relação entre palavras comuns tem o poder de mudar o valor de cada uma delas, criando uma emoção poética, tornando-se “musicalizadas” e ressonantes de uma para outra através de uma criação prática. Tomadas isoladamente, estas quatro palavras teriam sentido absolutamente banal. Mas quando lemos em Dante: “Chove na alta fantasia”, as palavras ganham todo o seu esplendor pelo trabalho da inteligência.

O trecho acima exprime a relação entre emoção e inteligência, que é possível e também necessária na elaboração e recepção da obra de arte. O artista não é simplesmente arrebatado por paixões, deve dispor de sensibilidade para ser afetado e se emocionar, mas, ao mesmo tempo, utiliza sua inteligência e conhecimentos para qualificar, organizar e expressar suas emoções e concepções como obra de arte. O mesmo potencial é requerido do espectador ou receptor. Contudo, vale ressaltar que sentimentos e intuições são princípios para quaisquer saberes criativos e, portanto, são os pontos de partida para a expressão e a recepção artísticas.

⁴ O trecho citado foi extraído das páginas 16 e 17 do livro organizado por NOVAES, Aduino. Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- A INTERAÇÃO ENTRE ARTE E CONHECIMENTO.

Há grande interatividade entre arte e conhecimento, primeiramente porque todo o conhecimento nasce de uma relação estética com o mundo, já que precisamos sentir o mundo para conhecê-lo.

O processo de associação ou significação se estabelece, primeiramente, no campo dos sentimentos, ainda, de modo inconsciente e intuitivo. Há, portanto, um fundamento estético em todo ato de conhecimento. A consolidação de um saber intuitivo em conhecimento consciente e sistemático constitui o próprio processo de formalização do conhecimento.

No começo, seja na história da humanidade, na história do indivíduo ou na constituição de um conhecimento novo, a relação do homem com o mundo é mais próxima da arte do que da ciência. O ser e o conhecer estão continuamente ligados; o mundo é percebido como continuidade do eu. Toda ação é poética e autopoética, o distanciamento e o discernimento necessários para um conhecimento formal são conquistas posteriores.

Por outro lado, a obra de arte sempre requer conhecimentos para sua efetivação seja como performance ou como objeto. A necessidade de conhecer e dominar certos conhecimentos teóricos e práticos é constante na atividade artística.

Muitas vezes, a pesquisa em arte consiste exatamente em desenvolver processos eficientes de adaptação de produtos, técnicas, linguagens ou teorias. Esses conhecimentos são empregados na realização de obras esteticamente ou conceitualmente inovadoras. Por sua vez, os produtos dessas adaptações são fontes de novos conhecimentos.

Ao longo da história da arte, foi produzido um grande acervo de conhecimentos originários da própria atividade artística, compondo o campo das artes como uma área de conhecimento. Todavia, os conhecimentos artísticos são amplamente utilizados em todas as outras áreas do conhecimento, interagindo e contribuindo com diversos campos do saber sejam filosóficos, teológicos ou científicos.

Teorias e outros saberes produzidos em diversas áreas sempre influenciaram a produção artística que, em alguns momentos da história, formulou expressões reveladoras desses saberes. O idealismo matemático e o humanismo filosófico foram expressos na produção artística da Antiguidade Clássica, do Classicismo renascentista e pós-renascentista; há amplas relações entre a física óptica, a química e as artes visuais; a Teoria do Inconsciente de Sigmund Freud influenciou os artistas surrealistas e também foi expressa em suas obras.

Essa potencialidade de expressar e promover conhecimentos de grande amplitude, incrementando a cultura com provocações inovadoras e inspiradoras de novas concepções de mundo, capacita a arte como campo de interesse universal, fazendo-a interagir com todas as áreas do conhecimento.

ARTE E EXPRESSÃO.

- **O VALOR DA EXPRESSÃO.**

Os sentimentos e conceito que formamos a nosso respeito definem nossa auto-imagem. Mas, ao contrário do que pode parecer em primeira instância, esses sentimentos e conceitos, desde muito cedo, são predominantemente determinados pela maneira como o mundo em nossa volta responde às nossas expressões, ou seja, ao modo como aparecemos e agimos.

A pessoa que investiu na realização de certas atividades, encontrando condições propícias ou, pelo menos, favoráveis para o sucesso de suas ações, constitui para si a imagem de alguém bem sucedido, tornando-se sinceramente autoconfiante e inspirando confiança aos outros.

Nós recebemos diversas respostas às nossas investidas neste mundo. Estas respostas são emitidas não somente pelas pessoas ou pelo meio social, mas pelo meio ambiente como um todo. Isso determina o modo como a pessoa percebe a si mesma e também como irá se expressar em decorrência dessa percepção. Alguns manifestam uma exagerada autoconfiança, somente para esconder até de si mesmos suas inseguranças e fragilidades.

Expressar-se é ser percebido por nossas formas, atitudes e produções, revelando de maneira sincera ou simulada nossas idéias e sentimentos. Por meio de nossas expressões apresentamos aos outros e a nós mesmos nossa subjetividade.

Há coisas que precisamos expressar, mas nós mesmos não sabemos disso, para tanto utilizamos diversos recursos e, dentre esses, destacam-se os sonhos e as expressões artísticas.

As obras de arte expressam sentimentos e pensamentos por meio de ações e produtos que podem ser percebidos pelos sentidos e vivenciados ou assimilados pelo público de modo consciente ou não. Desse modo, a arte atende em plenitude as nossas necessidades de expressão, materializando subjetividades, permitindo a interação objetiva com nosso universo interior tanto para nós mesmo quanto para os outros que nos cercam ou que se acercam de nossas obras.

- **IMAGINAÇÃO E EXPRESSÃO.**

Há dois tipos de imagens: as imagens mentais, que são produzidas ainda na mente do sujeito por sua imaginação, seja de modo espontâneo ou induzido pela observação, e, também, as imagens materiais ou visíveis, que são produzidas pela ação da natureza do homem ou das máquinas, sejam essas máquinas mecânicas, eletrônicas ou digitais.

Do mesmo modo que outros tipos de conhecimentos, as imagens mentais exigem mais imediatamente memória e imaginação. A produção humana de imagens ou outras expressões materiais exige observação, memória, imaginação e, principalmente, ação, relacionando o sentir, o pensar e o fazer. A produção de imagens ou de quaisquer outros tipos de expressão é produção de conhecimento, independente do grau de complexidade ou inovação deste conhecimento.

- **EXPRESSÃO E PRODUÇÃO.**

Constituído socialmente a partir do século XV, em decorrência da ascensão da burguesia como classe histórica, o sujeito moderno é valorizado pelo que produz, possui, ou pelas duas razões concomitantemente.

Em algum momento de nossas vidas, todos nós desejamos cultivar o ócio remunerado por um prêmio de loteria ou uma herança, dentre outras possibilidades. Mas, mesmo assim, somos educados na admiração do trabalho e da produção, principalmente, das produções consideradas mais prazerosas e sofisticadas.

O sujeito capaz de produzir desenvolve sua auto-estima porque em nossa sociedade de base burguesa, apesar de todos os desvios éticos, a capacidade de produção é reconhecida e valorizada.

Toda produção humana pode ser criativa, caso a criatividade seja bem desenvolvida em quem produz. As atitudes criativas requerem gosto, iniciativa, arrojo e autoconfiança. A necessidade e vontade de expressão, a busca de reconhecimento social, seja previamente como estímulo ou posteriormente como reforço, são estímulos básicos à produção criativa.

Uma produção criativa requer e envolve a auto-expressão, é comum ouvirmos que é preciso se envolver no trabalho para realizá-lo com eficácia e criatividade. No campo educacional ou pedagógico, o incentivo à auto-expressão, por meio de produção artística não necessariamente profissional, possibilita a autoconsciência e, também, a aquisição de recursos de representação e interação com o mundo.

A produção artística é, em si mesma, um tipo de produção que também atua como preparação e exercício para o desempenho produtivo em qualquer outra atividade. A arte permite a auto-expressão e a interação com o mundo, estimulando o desenvolvimento afetivo, criativo, cognitivo e social. Isso ocorre com base no reforço da auto-estima e da autoconfiança, desenvolvendo no indivíduo a capacidade de tomar iniciativa e decisões para organizar e promover ações.

Para que o desenvolvimento da expressividade criativa e o incentivo à ação e à produção ocorram com sucesso, é necessário que, sequencialmente, o indivíduo seja estimulado na família e na escola, desenvolvendo-se em um meio que valorize e organize positivamente sua expressividade, reforçando-lhe a auto-estima, mas também a autoconsciência. Pois, o objetivo não é enganar o indivíduo, mas estimulá-lo a superar dificuldades desenvolver aptidões e se tornar um sujeito, ou seja, um ser atuante e socialmente produtivo.

- **ARTE E INCLUSÃO.**

A crítica corriqueira ao estímulo à expressão artística toma por base a evidência de que muitas pessoas, que se dizem artistas, manifestam dificuldades para organizarem suas ações e produzirem coisas práticas. Entretanto, ao mesmo tempo em que distingue a arte, atribuindo-lhe sinais positivos e negativos, a sociedade percebe suas possibilidades e valoriza suas expressões. Assim, é necessário compreender as atividades artísticas, em seus diferentes níveis de sofisticação e qualidade, como campo de expressão e produção para pessoas que, de outro modo, não teriam condições de participar do processo produtivo.

Para os iniciantes no processo produtivo e para aqueles que manifestam as mais diversas dificuldades de integração social, sejam físicas, psicológicas, sociais ou mesmo financeiras, a arte se apresenta como processo de inclusão social. Isso é justificado porque as

atividades artísticas são produções estimuladas pela necessidade de expressão, que se manifesta naturalmente no ser humano.

Além disso, a concepção contemporânea de arte não requer padrões rígidos, sejam esses técnicos ou estéticos, e valoriza o ineditismo, a subjetividade e a criatividade, valorizando também a improvisação e a individualidade. O uso de materiais baratos, recicláveis ou alternativos, é amplamente válido e incentivado na produção artística. Por isso, a arte é um processo produtivo que se mostra ao alcance de todos nós, desde que sejamos estimulados a encontrar nossas próprias qualidades expressivas, sem precisarmos necessariamente conviver com modelos e procedimentos clássicos ou estereótipos estéticos.

Envolvido no desenvolvimento de suas formas de expressão, o indivíduo se mostra interessado em aprender, buscando recursos para o aprimoramento expressivo. A sensibilidade e a intuição desenvolvidas pelas atividades artísticas são necessárias na construção de quaisquer conhecimentos, inclusive, na compreensão da lógica científica. Por outro lado, o desempenho de atividades artístico-expressivas requer aprimoramento da capacidade de planejamento e organização e aquisição de conhecimentos técnicos e comunicativos.

Experimentar e representar consiste em conhecer. A arte utiliza, recria e renova conhecimentos e linguagens, constituindo para si um grande acervo de procedimentos e significações, que são próprios da cultura artística. Esse acervo é comumente compreendido e disseminado por meio do Ensino de Artes.

A arte, portanto, apresenta-se como campo de produção e conservação de conhecimentos próprios. Isso permite a formação profissional em diversas áreas direta ou indiretamente artísticas, além de propiciar a inclusão de crianças, jovens e adultos no processo produtivo. Uma vez inseridas nesse processo, que requer percepção, criatividade, iniciativa e organização, as pessoas se sentem preparadas para se desenvolver e atuarem nas mais diversas áreas da produção humana.

A inclusão no manejo e produção em diversas áreas tecnológicas pode e deve ser estimulada no desenvolvimento de atividades artísticas. A necessidade e o prazer de se expressar serve de motivação para o aprendizado e aquisição de conhecimentos nas áreas de fotografia e cine-vídeo, no uso de máquinas fotográficas, câmeras de vídeo, ilhas de edição, entre outros, e também na utilização de computadores e no domínio de novas tecnologias.

- **DIALÉTICA DA EXPRESSÃO E ELABORAÇÃO.**

É Ernst Fischer⁵ quem considera a natureza dialética da arte, relacionando aspectos essenciais e contextuais, uma vez que considera a obra de arte como campo de envolvimento afetivo e intuitivo e, ao mesmo tempo, indica a necessidade de distanciamento lógico e discernimento para o bom uso de técnicas e linguagens artísticas.

Fischer recupera o pensamento de Nietzsche utilizando as figuras do deus Apolo: racional e lógico, e do deus Dioniso: emocional e intuitivo. Para o autor, a arte manifesta o caráter dionisíaco, requerendo e promovendo vivências afetivo-intuitivas e utilizando codificações subjetivo-expressivas e, ainda, requer e promove o caráter apolíneo, convocando os recursos da razão no desenvolvimento de técnicas e formalização de linguagens.

⁵ FISCHER Ernest. A Necessidade da Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

Um ator de teatro, por exemplo, ao interpretar o papel de um assassino, deve compor e vivenciar a cena terrível de um assassinato, recuperando e desenvolvendo o processo dramático, como foi assinalado por Aristóteles (384-322 a.C.). Isso envolve a empatia entre o público e os personagens; a vivência do público, por meio da ação dos personagens, e a catarse, que é o ápice de uma experiência afetiva, despendendo grande quantidade de energia emocional. Portanto, o ato teatral promove fortes vivências e não apenas informações. O ator deve interpretar seu papel de modo muito convincente, suscitando sentimentos de raiva ou horror característicos em uma tragédia. Por outro lado, esse mesmo ator deve manter-se todo o tempo consciente de sua representação. Deve permanecer a uma distância racional da personagem que interpreta. Permanecer atento aos detalhes técnicos de sua ação, como sua posição no palco, a altura de sua voz e os efeitos visuais de seus gestos, dentre outros. Caso o ator não tivesse esse discernimento e controle sobre sua ação, envolvendo-se apenas passionalmente na ação, poderia de fato cometer o crime que pretende apenas representar.

As possibilidades de aproximação emocional ou distanciamento racional, tanto por parte do artista quanto do público, indicam a “natureza dialética da arte”, fazendo interagir o traço lógico e o traço afetivo da ação humana. Isso determina dois campos de estudo e discernimento do fenômeno artístico: o primeiro é o campo filosófico e psicológico, que considera os valores simbólico-afetivos, subjetivos e intersubjetivos da arte; o segundo é o campo histórico, que se interessa pelas condições objetivas de elaboração e conservação das obras de arte, como antecipação e registros do momento da história em que foram produzidas.

A idéia das obras de arte como registros de seu tempo já foi bem esclarecida neste livro; todavia, devemos ainda buscar compreender as obras de arte como veículos de antecipação de valores que estão sendo engendrados e ainda não foram expressos até o momento de sua produção.

Como foi expresso anteriormente, a arte se mostra diferente da ciência e da religião, porque não aponta outra finalidade além da existência ou expressão de suas obras. Contudo, as formas de expressão das obras de arte também suscitam sentimentos e conceitos próprios de seu tempo. Em alguns casos, sentimentos e conceitos que são expressos pela primeira vez.

Fredric Jameson estuda o processo econômico neste momento, que é denominado como “capitalismo tardio”, faz isso para compreender as influências econômicas nas atividades político-culturais de nossa sociedade⁶. O autor considera que as transformações na economia determinam, em primeira instância, as características sociais. Porém, sua análise do processo econômico acontece na direção inversa de sua lógica de precedências, porque começa pela observação das transformações nas esferas artísticas, que são percebidas como primeiras instâncias de expressão de mudanças culturais que ainda não foram devidamente percebidas nas expressões políticas e econômicas.

Por exemplo, Jameson lamenta que modificações tão evidentes no campo arquitetônico, que determinaram a expressão “arquitetura pós-moderna”, não tenham se manifestado da mesma maneira em outras artes, porque isso facilitaria a análise das transformações que estão ocorrendo na atualidade.

⁶ JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo. São Paulo: Ática, 1996.

ARTE E LINGUAGEM.

- LINGUAGEM, TEXTO E CÓDIGO.

A linguagem é expressa em textos⁷ ou conjuntos de sinais interativos, que adquirem sentido ou significação ao ser associados a outras coisas imaginárias ou materiais. As associações são as determinantes da significação e do conhecimento. Um sinal é significante quando pode ser associado a uma outra coisa diferente de si próprio, passando então a indicar ou representar esse outro.

Quando um sinal é comumente associado a outra coisa ou coisas, passa a ter um significado e é chamado por alguns de signo e por outros de símbolo⁸. Os textos são conjuntos de signos ou sinais significantes, porque podem ser associados a outras coisas imaginárias, como conceitos, idéias e sonhos, ou materiais, como frutas, animais, mesas, pedras, etc. Tanto o signo quanto o texto representam outra coisa, por isso, podem ser denominados também como representação⁹.

De modo geral, texto, signo, símbolo ou representação, todos esses termos designam sinais perceptíveis ou formas de expressão que detêm significação, porque são associados a outras coisas e as representam.

O termo expressão indica capacidade perceptível, assim, elementos expressivos são os que podem ser percebidos pelos sentidos: visão, audição, tato, olfato ou paladar. Coisas subjetivas, intangíveis, como sentimentos e pensamentos necessitam de formas de expressão para serem percebidas.

As formas de expressão são inúmeras: gestos; sons vocais, corporais ou instrumentais, expressões faciais, rabiscos, manchas, etc. As formas ou sinais expressivos, que são elementos objetivos, quando associados a idéias ou sentimentos, que são elementos subjetivos, tornam-se significativos porque passam a expressar, representar e comunicar essas idéias e sentimentos. Todo elemento subjetivo necessita de um ou mais elementos objetivos para comunicá-los.

O choro, por exemplo, é uma das primeiras formas de expressão humana. A mãe de um recém-nascido ao ouvi-lo chorar fica em estado de alerta, porque sente e sabe que o choro é forma de expressão da insatisfação do filho. Contudo, durante os primeiros momentos da relação, a mãe não consegue reconhecer as diferentes peculiaridades do choro e, cada vez que o filho chora, toma uma série de providências aleatórias visando atendê-lo e acalmá-lo. Com o

⁷ Neste livro, o termo texto, como veremos a seguir, representa mais que o texto lingüístico, porque denominamos texto toda e qualquer forma de expressão capaz de produzir algum sentido. Assim, todo sinal ou conjunto de sinais, seja sonoro, visual, tátil, olfativo, dentre outros, ao adquirir sentido ou significação é considerado um signo ou um conjunto de signos e conseqüentemente um texto.

⁸ Algumas teorias indicam o signo como sinônimo de símbolo. A Fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938), por exemplo, não estabelece distinções entre os termos. Outras teorias, como a Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), apontam o símbolo como um tipo especial de signo. Neste livro, adotamos uma teoria básica e geral, em que, em princípio, signo, símbolo e representação podem ser tratados como sinônimos, do mesmo modo como nos apresenta os dicionários de língua portuguesa, a despeito de sabermos da existência de teorias que especificam cada um desses termos.

⁹ O termo representação é vinculado à imitação do real (mimese), caracterizando aquilo que imita por analogia o mundo objetivo. Contudo, mantendo o caráter didático deste livro, a princípio, estamos considerando a representação em um sentido amplo, que abrange a representação de coisas objetivas e a expressão de coisas subjetivas, como propõe a frase: “essa música representa (ou expressa) meus sentimentos por você”.

passar do tempo, entretanto, as diferenças entre um tipo de choro e outro vão sendo reconhecidas e a cada forma diferenciada dessa expressão é associado um estado físico ou emocional: fome, sono ou birra, dependendo de sua entonação ou continuidade.

Quando uma forma de expressão é associada a outra coisa, ela passa desenvolver um processo de significação, percorrendo o caminho entre a mera expressão, cujo significado é ainda muito particular, indeterminado e subjetivo, e a comunicação, em que o significado é pré-determinado, objetivo e geral.

As linguagens se estabelecem por meio de codificações, que são associações consolidadas em uma relação. Qualquer pessoa pode estabelecer um código.

Por exemplo, dois ladrões podem estabelecer entre si que um assobio será o aviso para indicar a aproximação de alguém que irá colocar em risco um furto. Assim, enquanto um furta o outro fica vigiando de modo que, ao menor sinal de perigo, o assobio possa alertar o companheiro sem chamar demasiada atenção de outras pessoas. Nesse caso, estamos diante de um código secreto. Todavia, as codificações que sustentam a amplitude de comunicação de um texto, tanto no tempo quanto no espaço, são aquelas cuja codificação é de domínio geral, permitindo com que muitos decodifiquem a mensagem ao percebê-la.

De acordo com o exemplo proposto, um código necessita de uma convenção ou associação, por isso, no nosso exemplo, os ladrões precisaram combinar, arbitrar ou convencionar, que o assobio seria o sinal de perigo. A linguagem escrita ou falada é altamente codificada e suas significações são tão objetivas que constam em uma lista denominada “dicionário”. Mas, além das convenções arbitradas ou previamente combinadas, existem também as associações por analogia e por hábito.

A imagem de um peixe pintada na parede interna do supermercado produz uma associação por analogia, devido à semelhança formal entre a imagem do peixe e o produto peixe. Isso nos faz supor que estará ali perto o balcão de vendas de pescado.

Quando avistarmos a imagem de um pingüim sobre uma geladeira doméstica, entretanto, nós não iremos associar que se trata de um balcão específico para aves congeladas, porque não estamos acostumados com isso. Vamos entender o objeto como um enfeite, porque, no Brasil, ao longo do tempo assumimos o hábito de associar pingüim a adorno de geladeira, devido à recorrência dessa cena em nosso ambiente cultural.

Uma codificação é estabelecida, portanto, por convenção, por analogia ou por hábito. Durante nossa existência, seja por analogia ou por hábito, nós apreendemos inúmeros códigos sem nos darmos conta. Por isso, podemos dar sentidos a diversas coisas com as quais nós nunca nos preocupamos em estudar formalmente. Uma vez que procuramos estudar formalmente apenas as codificações convencionais.

Por exemplo, somos capazes de dar significação a cada uma das diversas expressões faciais e corporais, dentre muitas outras codificações que sabemos, mas não nos damos conta de como aprendemos. O aprendizado dos códigos faciais e corporais foi sendo construído ao longo de diversos anos de convívio familiar e social, o que constituiu um vasto acervo de significações que foram sendo refinadas no percurso de nossa vida.

Considerando esse aspecto, percebemos que um texto sempre apresenta duas dimensões: a primeira é sincrônica e trata do que o texto significa para mim agora, no momento em que eu o estou percebendo; a segunda é diacrônica e trata do processo de formação dos sentidos que, no decorrer do tempo, propiciaram essa significação atual ao texto.

Quando nos deparamos com uma palavra queremos saber seu significado aqui e agora (sincronia), para tanto, recorremos a um dicionário. Porém, quando quisermos saber como a palavra adquiriu essa significação, deveremos recorrer a um dicionário etimológico, o qual indicará sua origem e possivelmente seus ganhos de significação no tempo e espaço (diacronia).

A dimensão diacrônica do texto aponta que a significação, tanto no que pode ser suscitado no campo das idéias quanto dos sentimentos, também é um produto histórico¹⁰. As nossas potencialidades de conhecimento, interpretação e entendimento são educáveis e podem ser desenvolvidas tendo como parâmetro o processo histórico.

Todo texto tem um caráter histórico, pois cada período coloca para os homens certos problemas e os textos pronunciam-se sobre eles¹¹.

Uma mesma época produz muitas idéias convergentes e divergentes. É necessário entender as concepções vigentes e os conflitos existentes em uma mesma época, em uma mesma cultura. Mas, como as idéias só podem ser expressas por meio de textos objetivos, é necessário estudar as interações e contradições dentre os textos de uma mesma época ou cultura, por meio de estudos comparativos.

Os textos são produtos do processo histórico e cada um envolve uma soma total ou parcial de outros textos distribuídos no tempo e no espaço. Neste caso, como em muitos outros, o produto é maior do que a simples soma de suas partes. O significado global de um texto resulta de uma certa combinação geradora de sentido.

Um texto que reúne formas de expressão ou significação já conhecidas pode reeditá-las para compor uma mensagem absolutamente inovadora. É possível dizer o novo com palavras antigas. A cultura é acervo e campo de cultivo de todas as significações, das já existentes e das que estão por vir. Um novo texto confirma e inova parte das significações desse acervo e contradiz outra parte, confirmando algumas idéias propostas nos textos já existentes e se opondo a outras.

- **TEXTOS E LINGUAGENS ARTÍSTICAS.**

Os textos artísticos são caracterizados pelo predomínio da função estética sobre as outras funções do texto. A estética é presente em todas as formas de expressão, porém, como indicamos anteriormente, é predominante na arte.

A cultura reúne e expressa o conjunto de todos os textos produzidos e a arte é uma parte importante da cultura, porque reúne e expressa os textos artísticos.

Um texto é percebido como algo material, um conjunto de sinais ou formas de expressão, associado a sensações, imagens, sentimentos e conceitos. Tudo que é associado a um texto passa a ser representado por ele.

Os textos representam muitas coisas, mas, também, representam a si mesmos, no que têm de comum com outros textos e no que se mostram peculiares.

¹⁰ A oposição proposta por Saussure entre diacronia e sincronia tomava como ponto de força a sincronia, que indicou a lógica interna em um sistema lingüístico em relação direta e formal entre seus elementos constitutivos. A diacronia não foi devidamente considerada nessa teoria porque o seu foco é atemporal, tanto é que, atualmente, os dois termos são substituídos pelo conceito de “acronia”.

¹¹ Sobre esta e outras relações entre os textos e o contexto sócio-histórico, nós tomamos por base o trabalho de PLATÃO, Francisco e FIORIN, José Luiz. Lições de Texto: Leitura e Redação. São Paulo: Ática, 1996.

Diante de um papel escrito ou desenhado, cada um de nós reconhece ser um texto escrito ou um desenho. Em seguida, tentaremos ler o que está escrito ou reconhecer o que está desenhado, buscando associar as palavras e compor idéias ou reunir formas e configurar imagens. As idéias ou imagens consistem então naquilo que o texto representa além de sua realidade material, indicando uma outra realidade simbólica.

O contato com o texto irá promover em nós percepções e sentimentos que, por sua vez, produzirão também sentidos e significados¹² peculiares às especificidades do texto em particular. Isso se dá tanto por reconhecimento como por interpretação.

Podemos dizer, por exemplo, que percebemos um conjunto de linhas, as quais sentimos serem harmoniosas além de reconhecermos que essas linhas compõem a imagem de uma pomba e, ainda, podemos interpretar a figura da pomba como um símbolo de paz. Isso estabelece três níveis de produção de sentido:

1. O primeiro nível é relacionado às formas de expressão, no caso, harmonia ou desarmonia das linhas, independente do tema representado.
2. O segundo nível é determinado pela representação, seja um desenho de uma pomba ou uma grafia da palavra pomba.
3. O terceiro nível é indicado por associações simbólicas, estabelecendo alegorias ou metáforas, no exemplo dado, a pomba pode ser associada à paz.

Para sentirmos a harmonia das linhas, necessariamente, não precisamos reconhecer a figura da pomba, porque a harmonia das linhas não é uma propriedade da figura desenhada, mas do desenho em si mesmo, ou seja, depende do modo como as linhas foram traçadas sobre o papel.

É possível desenharmos uma pomba com linhas ríspidas, quebradas, expressando desarmonia. Do mesmo modo que alguém pode escrever palavras feias com letras bonitas ou palavras bonitas com garranchos mal desenhados.

Pode nos parecer mais agradável a frase que diz: “eu gosto de pêras ainda verdes” do que outra formulação como: “eu gosto de pêras quando não estão maduras”. Não há nenhuma mudança notável quanto ao conteúdo da frase, mas há alteração na quantidade de palavras, sua ordenação foi alterada e houve a substituição das palavras “ainda verdes” pela expressão “quando não estão maduras”.

Muitas expressões diferentes apresentam conteúdos equivalentes, entretanto, quando variamos a ordem ou substituímos as palavras, freqüentemente, alteramos também o sentido estético da frase. Isso vale para as palavras ou para quaisquer outras formas de expressão, variando a técnica ou o estilo de expressão, certamente, modificamos também o sentido do texto.

Há o que se quer dizer, que é o conteúdo, e o modo como se diz, que é a forma. Posso mesmo escrever “não” (com letras minúsculas) ou “NÃO” (com letras maiúsculas), não foram alteradas as letras ou a palavra, apenas substituímos as letras minúsculas por maiúsculas. Em ambos os textos, o significado permanece equivalente, mas há variação de sentido. A segunda forma de expressão se mostra mais contundente ou expressiva: o primeiro “não” fala firmemente, mas o outro grita.

¹² Quanto ao aspecto didático, é interessante distinguir os termos: “sentido” e “significado”. O primeiro termo (sentido) envolve impressões e sentimentos. O segundo termo (significado) indica discernimento e convenção. O significado das palavras é descrito nos dicionários, mas o sentido não.

A estética tem origem nas formas de expressão, são as variações formais que determinam as variações estéticas, submetendo o que dizer ao como dizer. A estética é relacionada à criatividade e ao conhecimento, porque a variação das formas e da estrutura compositora de um texto abre caminhos para novos sentidos ou significações.

Por exemplo, a conhecida frase “promessa é dívida”, pode ser atualizada com a seguinte formulação: “promessa é dúvida”. A nova frase produz não só um entendimento, mas também um sentimento e nos leva ao riso. O significado mudou, embora também mude quando dizemos “uma promessa é uma temeridade”; porém, não há tanta graça, porque a última frase produz um entendimento equivalente sem provocar o mesmo sentimento. A frase “promessa é dúvida” provoca o riso pelo paradoxo entre a coincidência formal e a oposição de significados. As palavras “dívida” e “dúvida” apresentam configurações e sonoridades muito semelhantes e significados absolutamente contraditórios.

O que foi apresentado acima caracteriza o modo como a arte se articula e articula a linguagem. A arte propõe algo além de um conhecimento intelectual e de um significado, buscando ampliar as fronteiras da experiência perceptiva, afetiva e intelectual.

A arte é linguagem, quando interage com codificações e propõe significações, mas atua de modo ambíguo com os códigos já existentes, não se deixando apreender totalmente. Isso provoca um certo estranhamento, ampliando os limites da linguagem. A língua e as linguagens são substâncias da arte, que não se restringe na linguagem. Como informa o poeta Manoel de Barros, para se fazer poesia é preciso adoecer as palavras.

A função estética ou poética do texto é comprometida com as formas de expressão e com a produção de sentimentos, alia-se à função emotiva, podendo se opor à função referencial¹³, que expressa o referente, ou seja, a representação ou a simbolização a qual o texto se refere.

A estética é a função predominante no texto artístico, um objeto pode ser percebido e interpretado como um texto que, também, pode ser percebido como um objeto. Assim, os textos podem cumprir as diversas funções propostas para os objetos, mas uma função pode e costuma predominar sobre as outras.

Em um texto didático-explicativo (objetivo) suas formas de expressão serão selecionadas, organizadas e subjugadas ao conteúdo a ser explicado. A prioridade será a comunicação clara de um conteúdo. Por sua vez, o texto artístico (subjetivo) irá subjugar o conteúdo às formas expressivas, visando propor determinadas percepções e vivências emocionais e relações conceituais.

A mola propulsora da arte é a necessidade de expressão; a função estética é acentuada para atender à função emotiva. O texto artístico é prioritariamente auto-referente e autopublicitário, referindo-se primeiramente a si mesmo, priorizando a composição de suas formas de expressão de modo particular.

Por exemplo, as caricaturas ou retratos expressionistas apresentam desproporções que comprometem a representação naturalista e privilegiam os traços expressivos. Não é possível substituir uma caricatura por um retrato ou mesmo por outra caricatura. Isso porque o sentido estético do texto é alterado por qualquer alteração na suas formas de expressão. A caricatura “fala” muito de seu referente, a personalidade ali representada, mas “fala” de modo

¹³ As principais funções da linguagem são: 1- a função emotiva, que expressa os desejos e intenções do emissor; 2- a função poética, que se estabelece na composição das formas de expressão da mensagem; 3- a função referencial, que se refere ao objeto ou conteúdo da mensagem; assim propostas por JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

absolutamente vinculado à sua própria forma de expressão. Nesse sentido o texto se refere ao outro, mas, também, refere-se muito a si mesmo, promovendo sua autopublicidade. Alterando as características expressivas, a obra perde o seu sentido original, apresentando-se como um outro texto.

As possibilidades discursivas, ou seja, as linguagens nos textos artísticos são constituídas de acordo com as técnicas empregadas, com as imagens representadas e com os conceitos assinalados. Esses elementos interagem entre si, determinando a expressão e a composição do discurso estético ou artístico.

As características das técnicas empregadas e da composição realizada determinam em grande parte a significação do texto, independente de imagens ou temas representados. Observem as diferenças nos dois desenhos abaixo, ambos realizados por Cândido Portinari em 1947¹⁴. Há o mesmo tema e mesma figura, mas as técnicas e os tratamentos de composição são diferentes (desenhos A e B).



(A)



(B)

O desenho A, representado acima, foi originalmente realizado com tinta branca e pincel sobre um cartão azul escuro, compondo uma figura com linhas sinuosas, que variam de espessura e demarcam ritmos ondulados.

Como também é representado acima, o desenho B foi realizado originalmente com lápis preto sobre cartão, definindo linhas e formas em uma composição com forte tendência geométrica; as alterações de tonalidade entre as formas representam as variações de luz e sombra.

Ambos os desenhos representam um menino saltando, com braços e pernas estendidas. Sabemos disso porque os desenhos foram realizados como estudos para compor um painel de azulejos, que o artista realizou no mesmo ano de 1947, para o residencial do Pedregulho na cidade do Rio de Janeiro. No painel, esse menino aqui representado em duas versões salta sobre uma outra figura curvada, como é comum em certas brincadeiras infantis.

Observando os desenhos fora das relações do painel, entretanto, o menino do desenho A sugere melhor um salto que o menino do desenho B, porque esse último parece sentado em um canto, devido às formas em seu entorno que sugerem sombras projetadas no fundo da composição.

¹⁴ PORTINARI, João C. (org.). Portinari: O menino de Brodóski. Rio de Janeiro: Livroarte, 1979.

O menino do desenho A é “etéreo”, leve, porque só sua silhueta é demarcada e, mesmo assim, de modo muito livre, com linhas harmonicamente ritmadas em formas sinuosas, “dançantes”. Sua composição sugere liberdade e autonomia, porque nos parece livre e independente do entorno, exceto pela geometria do quadrado, que lhe serve de moldura. Aparece como alguém que salta do batente de uma janela e ganha o espaço.

Há uma maior estruturação no desenho B, configurando volumes, atribuindo massas e revelando o “peso” do corpo. Em comparação com o desenho A, isso aparece como um excesso de formalidade, pelas roupas mais estruturadas pela representação de luzes e brilhos. O menino desse desenho B é mais fixo, mais determinado, para saltar, precisa ser alçado pela imaginação, que deve romper com a idéia das sombras que o prendem ao fundo. Nisso há uma indicação de dependência.

Os dois desenhos anunciam sua função simbólica, porque não buscam com determinação a representação naturalista. Ambos são expressivos e cada uma deles compõe um tipo de lirismo: no desenho A o lirismo é determinado pelas linhas elegantemente sinuosas, que remetem aos movimentos orgânicos da Arte-Nouveau; no desenho B o lirismo resulta do tratamento dado à imagem que sugere a representação de um pequeno Pierrô, uma figura um pouco maquiada e fantasiada. Porém, a linguagem linear e sinuosa do desenho A é, em si mesma, mais solta e autônoma do que o rigor geométrico utilizado no desenho B.



Roteiro Histórico

Introdução à Antiguidade
e à Antiguidade Clássica

O Mundo Feudal

A transição para a Modernidade

O Percurso Moderno

O Modernismo

A Crise da Modernidade

ARTE E HISTÓRIA.

. As linguagens e a história são antigas e constantes aliadas porque, utilizando inúmeras linguagens e codificações, o passado revive em seus próprios vestígios, registros e produtos. Oficialmente, a origem da história é vinculada à linguagem escrita, uma vez que, por definição, o aparecimento da escrita demarca o advento da história. Entretanto, há também uma história não escrita do período denominado “pré-história”. Por outro lado, muitos fatos históricos ainda hoje são evidentes e reconhecidos por meio de textos não lingüísticos, compostos principalmente por imagens e objetos que revelam na sua forma e no seu conteúdo os modos de vida e as concepções de mundo de seu tempo.

A arte também utiliza as linguagens para realizar sua produção compondo, longo de sua história, um amplo acervo de textos, que reúnem sinais visuais e sonoros em composições imagéticas e musicais, dentre muitas outras.

Em primeira instância, os textos artísticos testemunham sobre si mesmos, sobre sua própria história e sobre a história da arte. Mas, as obras de arte também registram materiais, técnicas, imagens, cenas, sons e estilos da época de sua produção e, assim, documentam o seu tempo. Além disso, como quaisquer outros textos, as obras de arte podem, ainda, referir-se a outras épocas e lugares, compondo suas narrativas com base em documentação histórica ou relatos de pessoas que viveram outras épocas ou lugares diversos.

As obras de arte são parte da produção humana e atuam como registros históricos, estabelecendo duas vertentes de interação entre si mesmas e a história.

A primeira vertente é a que apresenta o texto artístico ou a obra de arte na história, definindo a história da arte como um campo de estudos específicos. Além de recuperar, conservar, organizar e ordenar os dados e fatos artísticos no tempo e no espaço, a história da arte deve também ampliar o seu olhar para o contexto sócio-econômico e político-cultural do qual emergiram as obras de arte e outros textos que lhes são contemporâneos. Este procedimento busca compreender as razões históricas da criação e conservação das obras de arte que compõem o acervo artístico-cultural da humanidade.

A segunda vertente é a que apresenta o texto artístico ou a obra de arte como documento ou registro histórico, inserindo a arte na história geral. Nesse sentido, os documentos históricos não são apenas os textos ou as obras de arte cuja temática ou conteúdo se referem a fatos ou personagens da história. Os materiais e técnicas utilizados, os elementos apresentados, o tratamento estético dado a esses elementos e a maneira como foram organizados na composição são percebidos como importantes indícios históricos e muito reveladores das condições econômicas, políticas e culturais do momento em que a obra foi realizada.

Os textos artísticos utilizam os códigos lógicos, mas, também e principalmente, recorrem aos códigos poéticos, subjetivos e expressivos, para exprimir e produzir sentidos afetivos, indicando que a primeira motivação do fazer artístico é individual e subjetiva.

É preciso considerar, todavia, que a própria concepção individual de artista é produto histórico, datado, que se originou na cultura ocidental durante o Renascimento (século XV), portanto, apesar da significativa participação da subjetividade não podemos interpretar a obra de arte como produto puro e simples da inspiração de um artista.

No período medieval, por exemplo, não havia a distinção entre artista e artesão e, também, a arte das comunidades primitivas, via de regra, é produção coletiva. A idéia de que o artista é um ser inspirado, genial, distante dos acontecimentos mundanos é um mito que

surgiu no Renascimento e foi consolidado pelo Romantismo (século XIX), mas isso foi veementemente negado pela prática artística em outros períodos.

Não há como separarmos a motivação inicial, subjetiva, que é determinada pela necessidade de expressão individual do artista, de todo o processo histórico de elaboração, expressão, produção e inserção da obra de arte no meio social.

Para atender essa motivação inicial, individual e subjetiva, produzindo uma obra de arte, o artista imediatamente utiliza elementos do acervo histórico-cultural que lhe é disponível, seja para obter os materiais, para desenvolver as técnicas ou para compor os sinais produtores de sentidos e significados.

A despeito de suas individualidades, muitos artistas japoneses, por exemplo, produzem trabalhos que denotam um “estilo japonês de produção artística”. Um estilo é reconhecido pelas semelhanças no uso dos materiais, das técnicas e da composição formal.

A composição de um estilo regional, em grande parte, decorre do fato dos artistas pertencerem ao mesmo ambiente natural e cultural, dispondo de acervos comuns, tanto materiais quanto simbólicos, para elaborar suas obras. A despeito da individualidade de cada artista, as obras apresentam traços comuns porque são produzidas a partir de elementos típicos de um mesmo meio ambiente.

Por outro lado, a própria constituição da subjetividade decorre da vivência histórico-social do indivíduo em um determinado meio e durante um certo período de tempo. Os valores subjetivos são determinados nas relações familiares e sócio-culturais, por isso, a subjetividade pode ser entendida como objetividade interiorizada¹⁵.

A subjetividade é decorrente de um conjunto de experiências objetivas vividas pelo indivíduo em sua relação familiar e comunitária, seja porque viveu em meio à fome ou fartura, em um clima frio ou quente, predominou o estado de solidão ou de acolhimento, cresceu perto do mar ou no deserto. Tudo isso é determinante de uma visão de mundo, particularizando os sentimentos e discernimentos do indivíduo.

As semelhanças e diferenças estilísticas auxiliam na percepção de vários aspectos subjetivos, por isso existem características expressas nos textos artísticos que são tipicamente individuais, determinando um estilo pessoal. Mas há outros traços recorrentes na produção que são definidos e identificam o meio natural e cultural de um momento determinado no tempo e espaço.

Por exemplo, independente da assinatura do artista, uma pintura de Vincent Van Gogh (1853-1890) é inconfundível devido ao seu forte estilo pessoal. Por outro lado, as obras de Van Gogh se identificam visualmente com outras pinturas revolucionárias do século XIX, distanciando-se da estética acadêmica que tomava por base a canônica renascentista.

Os parâmetros estéticos são produzidos e desenvolvidos historicamente, porque o valor estético é fruto da relação entre os sujeitos históricos e os objetos que eles percebem e aceitam como obra de arte. O texto artístico manifesta sentido estético ao permitir associações afetivas e culturais, que lhes são atribuídas a partir do momento e do contexto sócio-histórico em que estão inseridos o artista, a obra e o espectador. O texto artístico supera a individualidade do artista para testemunhar sobre as características e valores de seu tempo.

¹⁵ A idéia de subjetividade como objetividade interiorizada foi retirada de MUKARÖVSKÝ, Jan. *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Presença, 1993: “cada vez se compreende melhor que o conteúdo da consciência individual é dado, até sua maior profundidade, pelos conteúdos da consciência coletiva” (p.11).

Como prática ou atividade, mesmo a arte mais revolucionária necessita de conceitos, conhecimentos, técnicas, materiais e ideais do seu meio cultural. Porém, subverte os parâmetros da cultura, compondo seus elementos de maneira inovadora. Em seguida, as novas linguagens e obras artísticas passam a interagir com seu meio cultural de emergência, sendo absorvidas pela cultura que se renova com esses novos elementos.

A arte de vanguarda utiliza-se do acervo cultural para compor obras e procedimentos inovadores, os quais são posteriormente reincorporados como parte renovadora da própria cultura.

- **O TEXTO ARTÍSTICO NA HISTÓRIA.**

A história da arte é contada pelas obras que foram oficialmente conservadas e, também, por outras que foram sendo localizadas e identificadas como elementos importantes na recomposição do percurso histórico em geral ou da história da arte.

As obras preservadas desde sua produção ou aquelas que foram posteriormente recuperadas, avaliadas e conservadas compõem um acervo que, de modo proposital ou não, foram excluídas muitas outras obras, que desapareceram ou que não foram positivamente avaliadas como obras de arte.

A história da arte é, portanto, a história da apropriação e conservação de certas obras consideradas importantes para a composição da memória histórica da produção cultural, tendo em vista os padrões estéticos e político-ideológicos que predominaram e permaneceram válidos, sobrevivendo às diversas reviravoltas ocorridas no transcurso do tempo histórico.

Dentre as obras e estilos que foram conservados, também, há parâmetros de valorização de acordo com o que é considerado mais valoroso por um dado período da cultura. Por exemplo, na cultura ocidental moderna, fundada sobre a razão e o humanismo, as obras dos estilos mais racionais e formalistas foram mais valorizadas que outras mais expressivas e informais. Assim, o Renascimento, o Classicismo e o Formalismo Construtivista, no geral, foram mais valorizados do que o Barroco, o Romantismo e o Informalismo, esses últimos são constantemente acusados de irracionais e inconseqüentes.

Isso é um problema, por exemplo, para a valorização de nossa arte brasileira, em que o Barroco nacional é um estilo mundialmente destacado por sua qualidade e peculiaridade, mas, durante muito tempo, não foi devidamente valorizado na nossa própria cultura impregnada pelos valores formalistas europeus, determinados especialmente pelo classicismo francês.

- **A HISTÓRIA NO TEXTO ARTÍSTICO VISUAL.**

O texto artístico é apresentado por sua composição visual, porque é na sua estrutura de expressão que a estética e a linguagem se manifestam, inclusive, para servir ao campo histórico. Em decorrência de suas demandas histórico-culturais, cada período produz formas típicas de expressão.

Um exemplo disso é a temática religiosa que foi recorrente tanto na Idade Média quanto no Renascimento, porque ambos os períodos sofreram forte influência do ideário religioso, embora o período medieval tenha sido mais receptivo e o período renascentista mais reativo a essa influência religiosa. Nos dois períodos, entretanto, são recorrentes nas pinturas e esculturas os temas como: “anunciação”, “madonas com menino” e “crucificação”, todos ligados à vida de Cristo e à Religião. A distinção que possibilita nossa percepção dos momentos de maior aceitação ou rejeição ao ideário religioso e que, portanto, distingue a arte

medieval da renascentista e vice-e-versa é o tratamento dado à composição artística como mostram as suas formas de expressão:

- No caso da arte medieval, suas representações de cor e forma são planas (chapadas); predominando o uso da linha na configuração das imagens, cuja postura é hierática e rígida, indicando uma ordem mais simbólica e hierárquica em toda a composição.
- Por sua vez, a arte renascentista representa cores e formas com forte apelo naturalista, representando com veracidade visual as texturas da pele humana, dos tecidos e dos objetos. Essa verossimilhança foi obtida pelo uso das tintas com variações tonais proporcionando passagens sutis do claro ao escuro e, também, nuances cromáticas variando diversos matizes de uma mesma cor. Os produtos deste trabalho são formas luminosas e volumétricas que representam com toda naturalidade o corpo humano seu vestuário e todas as coisas dos mundos natural e cultural, caracterizando o que, posteriormente, foi denominado como modo fotográfico de representação.

Os valores mais simbólicos e transcendentais do mundo feudal são bem representados por sua iconografia, expressando as relações de poder entre a Igreja e a aristocracia rural, com base na hegemonia ideológica da doutrina religiosa.

Há um padrão recorrente nas artes das sociedades teocráticas, ou seja, daquelas em que a religião ocupou o centro do poder. Em uma sociedade como a do Egito antigo, sustentada na crença de que o faraó era o filho do deus Sol, a arte se expressou de forma muito semelhante à arte medieval, não somente por representar suas divindades, mas, principalmente, pelo modo de representação com cores planas (chapadas) e formas em que predominam o uso da linha na configuração das imagens, com a mesma postura hierática e rígida, indicando também a mesma ordem mais simbólica e hierárquica em toda a composição.

No período medieval, diante da impossibilidade de se implantar a crença de que o rei ou o Papa era o filho de Deus, porque Cristo já havia ocupado esse lugar, a relação entre o poder político e o religioso ocorreu por meio da representação da cena religiosa como um reino, em que Cristo foi representado como um suserano e os apóstolos e santos compoem sua corte no céu.

Já os valores humanistas e mercantilistas do Renascimento são expressos no naturalismo das formas, emprestando características carnis às personagens, além de enfatizar os valores das mercadorias, das vestimentas e adornos. O brilho das pérolas e dos cetins combina com a maciez dos veludos e tafetás, que revestem de valor e *status* as imagens de nobres e comerciantes.

Como foi indicada nos parágrafos anteriores sobre as artes visuais em trânsito entre o medievo e a modernidade, a demarcação simbólica nos elementos de composição dos textos artísticos, como expressão do ideário histórico, pode e deve ser também considerado nas expressões artísticas dos mais diversos períodos históricos e, ainda, ser percebido em textos de outras áreas do conhecimento.

Isso é possível porque a produção humana é em grande parte determinada por motivações históricas, que caracterizam a estrutura de expressão dos textos produzidos em uma determinada época. O conteúdo temático dos textos produzidos pode tratar diretamente de seu momento histórico ou expressá-lo de modo indireto, mas o arranjo e tratamento das formas de expressão sempre manifestam alguns valores de seu tempo.

Não devemos esperar, de modo ingênuo, que tudo nos seja indicado pela morfologia dos textos, sejam esses textos artísticos ou não. Muito embora, é igualmente ingênuo esperar

que a história seja contada unicamente por textos que discorram ou narrem diretamente os fatos determinantes dos momentos históricos em que foram produzidos. Os instrumentos, as práticas, as formas de expressão ou linguagem revelam características do momento histórico em que foram produzidas. O universo dos objetos culturais é um acervo de textos que nos convoca para diversas leituras tanto no campo do conteúdo quanto da forma.

ROTEIRO HISTÓRICO.

- Introdução à Antiguidade.

No princípio tudo era mágico, porque, nos primórdios de seu desenvolvimento, o homem guiava suas ações de acordo com seus instintos, sentimentos e intuições, relacionando-se esteticamente com o mundo a sua volta. O raciocínio estava em processo de construção, assim, todo fazer não instintivo era trágico, criativo e poético, mais próximo das atividades artísticas do que das atividades lógicas.

Nada era arte, entretanto, porque havia uma plena identidade entre arte e vida, em que uma não se distinguia da outra. Arte, ciência e religião estavam reunidas pela magia inicial que tornava o viver um processo mítico e místico.

No mundo anímico do homem primitivo tudo adquiria um sentido mágico-religioso e os atos ou os gestos eram propiciatórios de sorte ou azar. A vida era recoberta pelo trágico. As ações humanas deveriam interagir com todas as entidades, com pedras, animais, plantas, enfim, com todos os seres da natureza.

O brilho das pedras, o som das águas, a força dos ventos e dos animais, os ritos naturais de acasalamento chamavam a atenção dos homens para os mistérios a sua volta. A ausência de uma plena relação lógica, determinante das relações entre causa e consequência, imprimia em cada ação acertada um sentido mágico e em cada ação frustrada um sentido trágico. Portanto, além dos instrumentos práticos para a ação e a comunicação, um conjunto de mitos e ritos foi constituído, visando a interação simbólica com as entidades naturais.

Primeiramente, há manifestações que, atualmente, seriam percebidas como arte, essas eram expressas nos objetos míticos e nas práticas ritualísticas, assim como ações da medicina e outras que, atualmente, seriam reconhecidas como científicas. A relação mágica com o mundo abrigava a religião, a arte e a ciência.

Por exemplo, um canto de guerra era mágico porque fortalecia os companheiros e, principalmente, enfraquecia os inimigos. Mas, um canto distante do inimigo não pode afetá-lo, muito embora reforce a união e a coragem entre companheiros. O canto fortalece os cantores e outros participantes, mas não necessariamente enfraquece os inimigos. Contudo, na consciência primitiva os fenômenos eram retidos mais pelas consequências (o inimigo nos pareceu fraco), do que pelas causas (chegamos fortalecidos, unidos e confiantes diante do inimigo).

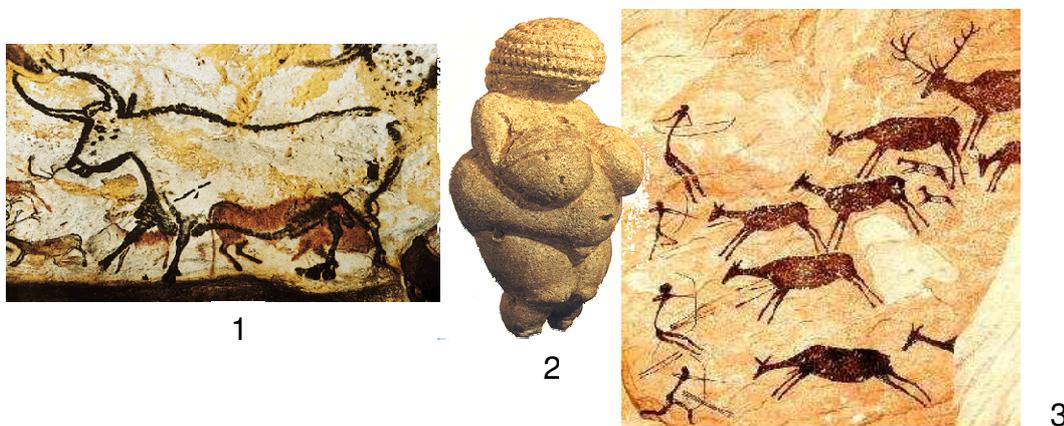
Posteriormente, as expressões artísticas perdem seu sentido estritamente mítico e passam a ser percebidas mais como a expressões de desejos ou sentimentos, do que garantias mágicas de resultados efetivos. No momento em que se separou dos mitos propiciatórios, a arte foi considerada do modo como a compreendemos na atualidade.

Considerando o período oficial até 4.000 a.C., a pré-história foi um tempo de sistematização de procedimentos factuais e simbólicos, estabelecendo ações e ritos de relacionamento e domínio do homem sobre a natureza. Nos textos visuais esse processo de estruturação e dominação é percebido em dois grandes períodos: o Paleolítico e o Neolítico.

O Paleolítico é marcado por um caráter mítico-naturalista, determinado pelo uso dos sentidos como meio de apreensão, representação e domínio mágico do mundo. As figuras de animais representadas nas cavernas são naturalistas e as funções dos utensílios e ferramentas têm uma ligação direta com sua forma.

O Neolítico já expressa um caráter mítico-simbolista, marcado pelo uso da razão como meio de sistematização e estilização dos processos de representação e comunicação das relações do homem com o mundo, que ainda são mediadas pelo sentido mágico-religioso. Figuras humanas simplificadas agora ocupam as cenas parietais, que representam as mais diversas atividades. Há nessas representações um pendor para a comunicação, abrindo caminho para a escrita pictográfica. No Brasil, foram encontradas em diversas regiões inscrições rupestres com características neolíticas, produzidas a cerca de 10.000 a.C..

Nas figuras a seguir são mostradas, à esquerda do leitor (fig. 1), imagens de pinturas rupestres paleolíticas da gruta de Lascaux, França, produzidas entre 15.000 e 13.000 a.C., destaca-se um desenho de bisão; no centro (fig. 2), a imagem paleolítica da “Vênus de Willendorf”, uma escultura de mulher produzida entre 25.000 e 20.000 anos a.C., e à direita (fig.3) uma cena neolítica de caça aos cavalos em Valltorta, Espanha, produzida perto de 10.000 a.C..



Dentre as civilizações primitivas, que se configuram juntamente com o advento da escrita e com a plena organização das relações econômicas, político-religiosas e artístico-culturais, destaca-se o Egito Antigo Imperial, com quase três mil anos de tradição teocrática (de 2134 a.C. a 525 a.C.).

Na civilização egípcia, que se constituiu às margens do rio Nilo, há uma nítida distinção entre arte, ciência e religião, todavia, a estruturação política dessa sociedade é determinada pela religiosidade. O poder do Faraó decorria do fato dele ser reconhecido como filho do deus sol. A arte e a ciência estavam então a serviço das práticas político-religiosas e o governo, gestão político-administrativa, servia-se da religião para se estruturar como poder.

Toda a iconografia egípcia é dedicada a descrever as relações entre este mundo dos vivos e o mundo dos mortos, conforme prescreviam as tradições, que eram mantidas sob rígidos padrões de representação artística, definindo códigos para a composição das figuras de acordo com sua posição na hierarquia social.

A função simbólica predominou em toda a arte egípcia, que representou suas divindades e personagens históricas de modo rigidamente estilizado, com formas planas, cores convencionadas, posturas hieráticas e atitudes didáticas, características das expressões de culturas teocráticas.

Como outras civilizações primitivas, por exemplo, as pré-colombianas que floresceram mais próximas de nós, o Egito atingiu altíssimo grau de complexidade nos seus

conhecimentos. Prova disso, são as pirâmides, obras máximas da arquitetura mortuária que ainda guardam mistérios sobre diversos aspectos de sua construção.

Por outro lado, as pinturas e baixo-relevos também apresentam concepções sofisticadas, com esquemas de construção da figura humana, que ressaltam seus aspectos mais perceptivos e didáticos: a cabeça e os olhos são representados de perfil; o tórax é frontal, braços, pernas, mãos e pés também são desenhados de lado. Às vezes, esse modelo que se distancia do naturalismo visual foi percebido como indício de falta de conhecimento anatômico ou representativo.

A hipótese que indica ignorância anatômica é superada quando sabemos dos conhecimentos médico-anatômicos da cultura egípcia, que dominava com maestria a ciência e as técnicas de mumificação de cadáveres humanos. Já a ignorância representativa também é descartada, quando nos deparamos com uma obra com forte acento naturalista como o “Escriba” (fig. 5). Alguns estudiosos acreditam que, por não ser um deus, sacerdote ou nobre, o escriba foi representado sem as rígidas determinações hieráticas destinadas aos altos representantes da hierarquia política.

As figuras a seguir apresentam, à esquerda do leitor (fig. 4), um detalhe do Afresco da tumba do faraó Senefer; no centro (fig. 5), a imagem do “Escriba”, e à direita (fig. 6) uma representação de Anúbis, o deus de cabeça de chacal.



4

5

6

- Arte no Mundo Antigo – Grécia e Roma

No período entre 4.000 a.C. e 476 d.C., que é historicamente determinado como Idade Antiga, destacaram-se na sua fase clássica duas civilizações, a Grega e a Romana que, influenciadas também por outros povos, fundaram as bases lógicas, políticas e humanistas de nossa cultura ocidental. Atualmente, isso é assinalado pelo nosso ideal político-democrático. São originários da Grécia, os princípios da Democracia. Assim, o sistema político mais valorizado na atualidade que é original do Mundo Antigo. Do mesmo modo, o Direito Romano fundou as bases do Direito Civil, que também é um dos pilares de sustentação de nosso mundo civilizado.

O conceito de “ser humano”, que é correntemente mencionado, decorre de nossa notória capacidade de utilizar a razão ou a racionalidade. Essa capacidade é o fator de distinção do homem dentre os outros animais; por isso dizemos que “o homem é um animal racional”. É o animal capaz de relacionar fatos e dados, aprendendo com o passado e projetando o futuro, antecipando e concluindo acertadamente sobre as coisas, transformando o mundo por meio do trabalho e determinando o devir histórico da civilização.

Para dizermos que uma coisa faz sentido ou que alguém está certo, empregamos o termo “razão”; mencionamos frases como: “isso tem uma razão de ser” ou “ele tem razão”. A razão qualifica o homem com um valor próprio.

A prioridade dada à razão sobre o mito ou a superstição é um valor que distingue o homem. A razão foi muito valorizada no Mundo Antigo e, de modo sistemático, foi primeiramente considerada pelos gregos, que fundaram em nossa Cultura Ocidental suas bases racionais e humanistas.

Na Grécia, originou-se a busca pela compreensão do universo com os recursos da razão lógica, constituindo uma visão de mundo tipicamente humanista. Pela primeira vez na história, houve a constituição do estado político desvinculado da religião. Esse tipo de estado se consolidou como forma de governo na antiga Civilização Romana. Ainda na Antiguidade, foram estabelecidos a Lógica e o Direito Civil, superando as crenças e a obediência ao direito divino dos governos teocráticos¹⁶, como os que comandaram, por exemplo, o Egito antigo.

Nos governos religiosos, os rituais e saberes são controlados por sábios e sacerdotes, que se comunicam com as divindades para esclarecer seus desígnios aos homens. Isso caracteriza o estágio trágico, no qual o nosso destino é retirado de nossas mãos, por ser regido por forças míticas ou místicas, as quais não poderíamos contestar e deveríamos obedecer.

As civilizações teocráticas que, como o Egito, compuseram a Antiguidade Oriental foram erguidas sobre esses princípios de poder. O imperador era o filho dos deuses e os sacerdotes seus representantes. Todo o poder emanava da vontade dos deuses, que era conhecida pelo imperador e sacerdotes, habilitando-os a orientar os ritos, garantindo sorte e fartura e comandando o povo.

A cultura grega inaugurou um novo tempo para o conhecimento¹⁷, reunindo os recursos necessários para um pensamento independente da mística religiosa. No século VI a.C., a figura do sábio, como um sacerdote ungido pelos deuses, é retirada em favor do filósofo ou *philosophos*, que em grego quer dizer “amigo do saber”.

Ao invés de sábios, cujo conhecimento sacerdotal é decorrente da inspiração e revelação divinas, os filósofos se consideravam, simplesmente, pessoas que buscam o conhecimento com os recursos próprios da percepção e da razão.

Na atualidade tratamos o filósofo como um sábio, mas a diferença proposta pela etimologia da palavra é importante, porque evidencia o trabalho em busca do conhecimento por meio da razão, estabelecendo o estágio lógico do conhecimento e da civilização.

A filosofia e a cultura humanística se estabelecem na Grécia em oposição ao estágio trágico, impondo a razão lógica em busca do conhecimento.

Os filósofos pré-socráticos são também identificados como filósofos naturalistas. A partir de Sócrates (470-399 a.C.), a filosofia buscou definir parâmetros para as relações sociais dentro da *polis* ou cidade. Isso constituiu uma filosofia social ou política. Sócrates teve Platão (427-348 a.C.) como discípulo. Por sua vez, Platão foi mestre de Aristóteles (384-322

¹⁶ As primeiras sociedades são denominadas hidráulicas, porque foram civilizações agrícolas que se estabeleceram às margens dos rios. A civilização egípcia dependia das cheias do rio Nilo e o poder teocrático do faraó, imperador do Egito, estava ligado à condição de filho do deus Sol e ao seu poder de comandar as forças da natureza, principalmente, o rio. Durante uma cerimônia anual, o imperador ordenava às águas do rio que inundassem os campos, fertilizando-os para o plantio. A palavra teocracia vem do grego *theokratía*, em que *theo* é deus e *kratía* é governo, significando a união do poder político ao religioso.

¹⁷ As Civilizações Clássicas do Mediterrâneo, in: BAZIN, Germain. História da Arte: da pré-história aos nossos dias. Lisboa: Martins Fontes, 1980.

a.C.), que considerou a política a maior das artes. Sócrates é o marco divisor na filosofia grega, relacionando a verdade à consciência individual e social dos homens.

A arte greco-romana representou os mitos, deuses, heróis, reis, imperadores, aventuras e guerras de seu tempo, compondo figuras e temas que sustentam toda a história do Ocidente. Entretanto, a arte na Antiguidade também revela em suas expressões visuais um percurso histórico que parte da negação do estágio trágico-religioso, conquista o estágio lógico-humanista, que é extinto pela força do Cristianismo no final da Idade Antiga.

A Produção Artística da Grécia Antiga

A produção artística expressa as características dos três períodos da antiga cultura grega: 1- o período arcaico, cujos aspectos são predominantemente simbólicos; 2- o período clássico, que é naturalista, e 3- o período helenístico, em que sobressaíram os aspectos dramáticos e expressivos.

O Período Arcaico da Grécia (1200 a 500 a.C.).

Os adjetivos de *homéricos* ou *heróicos* qualificam os primeiros tempos da história grega, compondo o seu período trágico que, envolto na mitologia, explicava poeticamente os fenômenos naturais.

Os registros artísticos desse tempo são os próprios textos míticos e poéticos compostos por Homero, como a “*Ilíada*”, que narra a guerra de Tróia, e a “*Odisséia*”, que relata as viagens de Ulisses. O caráter predominantemente simbólico também é expresso nas artes visuais, formulando representações que não priorizam a estética naturalista. René Menard¹⁸ comenta esse simbolismo mítico dos tempos arcaicos com as seguintes palavras:

Inúmeras fábulas explicavam naturalmente esses hábitos alegóricos da linguagem. Cada rio era um deus e cada regato uma ninfa. Se num trecho corriam na mesma direção era porque se amavam (...) As catástrofes, os acidentes da vida se revestiam do mesmo aspecto de narração. A história de Hílas, arrebatado pelas ninfas, nos mostra claramente o que devemos entender pela linguagem mitológica dos antigos. Quando um jornal descreve a morte de um rapaz que se afogou, diz no nosso estilo moderno: “O jovem Hílas indo de manhã bem cedo banhar-se etc”. Diziam os gregos: Era tão belo que as ninfas, apaixonadas, o raptaram e levaram para o seio das águas.

É interessante reparar a substituição do relato natural: “morte de um rapaz que se afogou” em um córrego, pela expressão simbólica: “as ninfas, apaixonadas, o raptaram e levaram para o seio das águas”.

Substituições desse tipo, em que o traço naturalista cede lugar ao simbólico, são características em todas as artes do período: nos dramas teatrais, nas artes da escultura e da cerâmica, dentre outras.

¹⁸ MÉNARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. São Paulo: Opus, 1991, p. 02.

O início da atividade teatral foi decorrente dos ritos e procissões ao deus Dioniso. A música também se desenvolveu em meio aos ritos religiosos, principalmente, pela atuação do coro de vozes nas procissões dionisíacas.

O Período Clássico da Grécia (500 a 200 a.C.).

A arte no período clássico expressa o apogeu da razão grega, concebendo formas de aparência muito naturalista, ao mesmo tempo, em que são ordenadas matematicamente, definindo os elementos dominantes nas ordens clássicas que são a forma e a proporção.

As formas naturais foram proporcionadas com medidas ideais, constituindo o modelo clássico de beleza humana. Artes como a escultura e a arquitetura foram ordenadas com proporcionalidade matemática, do mesmo modo que as proporções sonoras e musicais foram investigadas e determinadas por Pitágoras, filósofo que viveu durante o século VI a.C.. Para Lucas Monterato¹⁹, "chama-se classicismo esse realismo nacionalista dos gregos, no qual a arte tem uma missão paralela à da ciência, uma e outra visando a descoberta da harmonia, isto é, da unidade". Um naturalismo idealizado, humanista, que é orientado pela filosofia e tudo relaciona à medida do homem.

O Período Helenístico da Grécia (200 a 36 a.C.).

A Grécia foi incorporada ao Império Macedônico em 338 a.C. A expansão deste Império promoveu o intercâmbio cultural com o Oriente e, também, com outras partes da Europa. As novas influências culturais provocaram uma crise na cultura e civilização gregas. A Grécia perdeu sua hegemonia e parte de sua autonomia. Esta perda foi expressa por uma gradual ruptura com o rigor formal, característico do período clássico. Em decorrência disso, as artes gregas apresentaram aspectos mais expressivos, caracterizando o período denominado *helenístico*.

As Artes Gregas

Durante os três períodos da antiga cultura grega, as inscrições e pinturas sobre os vasos cerâmicos variaram a partir das decorações e pinturas de imagens muito estilizadas, alongadas e com forte tendência geométrica, do Período Arcaico, até as pinturas figurativas de formas mais orgânicas do Período Clássico e do Período Helênico.



¹⁹ MONTERADO, Lucas. História da Arte. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978, p.22.

Nas figuras a seguir, a primeira imagem do lado esquerdo do leitor (fig. 1) retrata a “Pedra do Sacrifício”, uma obra tosca e com inscrições geométricas, típicas dos primórdios do Período Arcaico; a imagem do centro (fig. 2) representa um vaso clássico, com figuras pintadas em preto sobre o fundo cerâmico; a imagem da direita (fig. 3) representa uma cratera helênica, mais decorada e com imagens vazadas que mantêm a cor da cerâmica em meio à pintura preta do fundo da peça.

Na etapa final do Período Arcaico e no Período Clássico, as imagens eram primeiramente pintadas em preto sobre o fundo cerâmico. Depois, o fundo era pintado de preto e as figuras permaneciam vazadas na cor da cerâmica. As formas dos vasos também variaram de acordo com o estilo de cada período. As figuras são estilizações elegantes de personagens e cenas lendárias ou cotidianas, expressando mais requinte do que outras artes plásticas do mesmo período.

As formas das esculturas também variaram de acordo com o período cultural, sendo predominantemente esquemáticas no Período Arcaico, naturalistas no Período Clássico e expressivas no Período Helênico.

No Período Arcaico, a rusticidade e simplicidade das formas caracterizam o predomínio da função simbólica, portanto, o despojamento decorativo e a ausência de características naturalistas não podem, simplesmente, serem atribuídos à falta de requinte ou perícia técnica, uma vez que os propósitos do momento não requeriam tal aprimoramento.

Nas esculturas arcaicas, vale ressaltar os detalhes esquemáticos que representam orelhas e cabelos, ressaltando os traços simbólicos da representação, como as máscaras teatrais também reforçavam a função simbólica, porque escondiam o aspecto natural dos rostos dos atores.

No período clássico, como resultado de rigorosos estudos matemáticos de proporcionalidade, as esculturas assumem um aspecto elegante e naturalista. Isso indica uma forte motivação idealista porque, nesse caso, a natureza é redimensionada ou proporcionada pela razão.

Por sua vez, as esculturas do Período Helênico manifestam uma nítida tendência expressiva, distinguindo-se da elegância clássica e evidenciando sentimentos pelas ações representadas nas figuras e, também, nas expressões dramáticas das formas esculpidas.

Nas figuras a seguir: Cabeça de “Apolo”, início do séc. IV a.C (fig. 4); Cabeça de uma personagem do Frontão de Afaia, séc. V a.C. (fig. 5), e Cabeça feita por Policleto, final do séc. V a.C. (fig. 6), é possível acompanhar a transição na composição de imagens do Período Arcaico ao Período Clássico.



4

5

6

Nas figuras a seguir: “Hermes de Olímpia” (fig. 7); Cabeça de “Meleagro”, séc. IV a.C. (fig. 8); “Gladiador Borghese”, séc. I a.C. (fig. 9),) é possível acompanhar a passagem

da estética clássica para a helenística. Na imagem à direita do leitor, tanto a posição da cabeça representada quanto suas expressões são mais dramáticas.

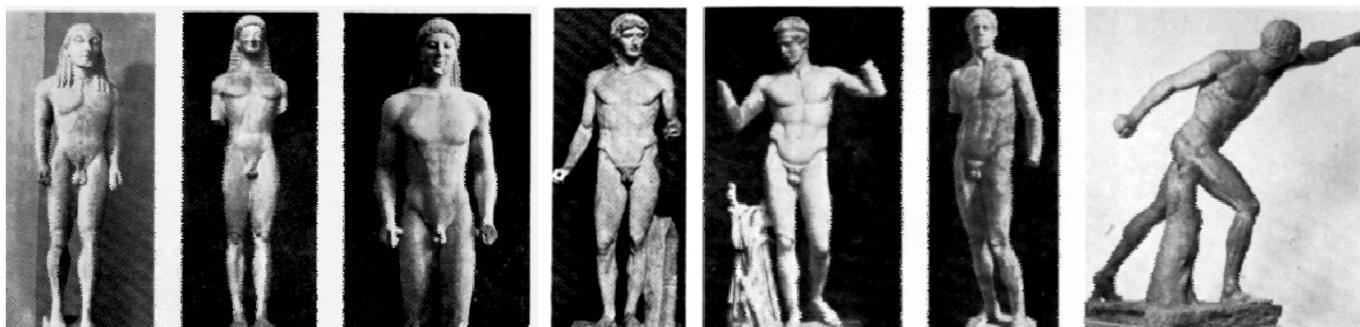


7

8

9

Nas figuras acima, vemos imagens de cabeças esculpidas demarcando o percurso de transformação desde as representações arcaicas, evidenciando sua função simbólica, quanto representações naturalistas de configurações clássicas, até uma representação helenística com sua expressividade acentuada. Depois do processo de assimilação da estética bizantina, apresentado no final deste texto sobre a Antiguidade, veremos que a arte romana fará o percurso inverso, partindo do naturalismo expressivo helenístico e retornando à estilização de acento simbólico.



10

11

12

13

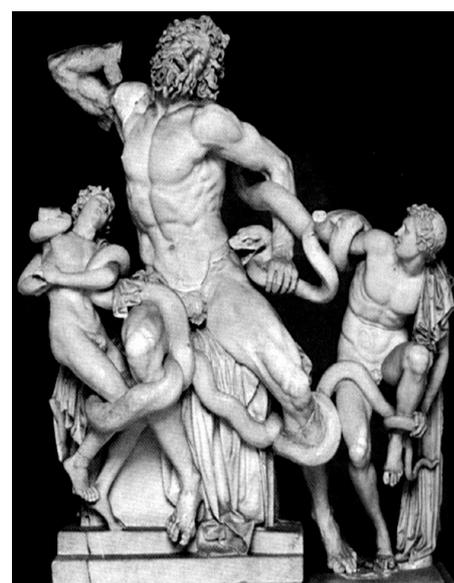
14

15

16

Mas, por enquanto, vamos reforçar a transição da arte grega pelas três tendências estilísticas: a simbólica, a naturalista e a expressiva, apresentando um conjunto de esculturas de corpo inteiro: “Atleta de Argos”, início do séc. VI a.C. (fig. 10); “Apolo de Teneia”, meados do séc. VI a.C. (fig. 11); Apolo, fim do séc. VI a.C. (fig. 12); “Apolo de Cassel” (fig. 13); “O Diadumene”, séc. V a.C. (fig. 14); “Aguas”, séc. IV a.C. (fig. 15), “O Gladiador de Borghese”, séc. I a.C. (fig. 16), complementado ainda com a imagem da escultura “Laocoonte e seus filhos” (fig.17), uma obra do helenismo, marcante por sua expressividade.

Exemplos notáveis da escultura e da arquitetura foram reunidas nos templos gregos, erigidos prioritariamente como abrigos para as representações das divindades. Nos conjuntos templários, tanto as esculturas quanto a arquitetura eram executadas com todo o requinte proporcionado pela arte e tecnologia de cada período.



17



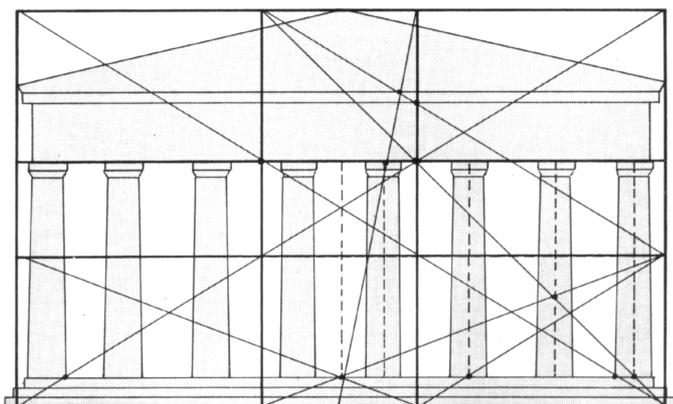
18

A figura (18) apresenta a imagem de parte do friso do templo Pártenon, esculpida por Fidias. Os relevos dos templos e de outras obras apresentam relatos sobre os hábitos dos deuses e dos homens. Os mais consagrados escultores da Grécia antiga foram: Fidias (496-431 a.C.), Miron, Praxiteles (390-335 a.C.) e Policeto (480-420 a.C.).

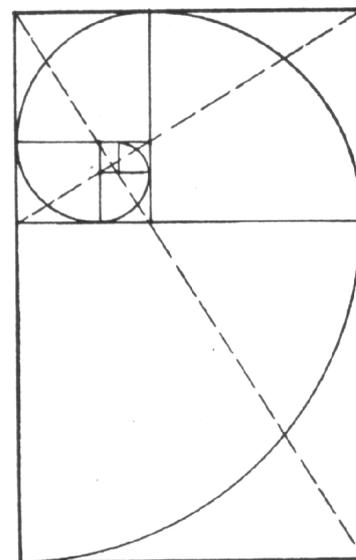
A proporcionalidade matemática, que serviu como estratégia idealizadora das formas naturais na escultura, também foi aplicada na arquitetura. Isso ocorreu com base na divisão de segmentos em média e extrema razão (divisão e proporção áureas), ordenando as formas arquitetônicas em proporcionalidades estabelecidas entre as figuras geométricas do quadrado e do retângulo áureo.

Nas figuras a seguir: Análise geométrica do Paternon (fig. 19); Retângulo Áureo (fig. 20); Imagem fotográfica do Paternon (fig. 21), primeiramente, é apresentado um estudo geométrico das relações de proporcionalidade da fachada do templo, depois, um esquema com divisões proporcionais de um retângulo áureo, estruturando uma espiral perfeita, e, por fim, uma imagem atual das ruínas do templo Paternon.

19



21



20

Seguindo a tríade de períodos culturais: Arcaico, Clássico e Helênico, a arquitetura na Antiguidade grega expressa três ordens estilísticas: 1- o estilo Dórico que é mais sintético e direto, com formas puras, seguindo as tendências mais simbolistas do Período Arcaico; 2- o estilo Jônico que apresenta colunas mais altas e mais finas, com capitéis sutilmente ornamentados por volutas, o conjunto segue a proporcionalidade elegante do Período Clássico; 3- o estilo Coríntio que é notado no apelo decorativo dos capitéis das colunas, a

partir do final do século V a.C.. O estilo Coríntio mantém a proporcionalidade da ordem jônica, embora exceda nos efeitos decorativos, que demarcam a adesão do estilo à estética do Período Helênico.

O Paternon é o templo mais conhecido e reconhecido na atualidade, sua arquitetura representa o estilo Dórico. Esse templo foi projetado pelos arquitetos Ictinos e Calícrates e inaugurado em 438 a.C. Nas figuras a seguir (22, 23, 24), são representados em desenhos os três estilos arquitetônicos.

A Civilização Romana

As características básicas da antiga Civilização Romana são suas virtudes cívicas e o senso de organização, que propiciaram a constituição e manutenção de um estado forte e politicamente organizado.

O fato mais importante para sua história artístico-cultural foi a conquista da Grécia, no século 146 a.C., implicando no advento de um momento helenista-românico. Durante quase quinhentos anos, entre o momento helenista e a consolidação do Império Bizantino, Roma foi o centro cultural e artístico do mundo Mediterrâneo.



1

O herói romano é guerreiro ou estadista, como ilustra a escultura de Otávio Augusto (fig. 1), que se encontra hoje no Museu do Vaticano, destacam-se também as esculturas eqüestres, em que o cavalo é símbolo de poder. As obras arquitetônicas mais emblemáticas são os arcos triunfais e outros monumentos que registram os feitos de guerra e atos cívicos.

A pintura, entretanto, apresentou cenas típicas do cotidiano, além de cenas históricas e mitológicas com seus heróis e divindades.

Há o predomínio da influência artística grega, mas a estética romana é variada ou eclética, demarcando em suas obras um ecletismo que é expresso nas mais diversas linguagens artísticas.

Sob influência do helenismo grego, o teatro romano é predominantemente cômico e a paródia se mostrou como a forma mais notável de sua expressão.

Na constituição de seus estilos arquitetônicos, Roma soube aproveitar as lições aprendidas com os diversos povos que dominou, por isso, a arquitetura compôs a parte mais primorosa de seu acervo artístico.

A escultura quase que se resumiu na imitação e cópia das obras da Grécia antiga. Entretanto, foi isso que possibilitou a permanência, até a atualidade, de registros de esculturas gregas cujas obras originais se perderam no tempo.

Roma também viveu um estágio trágico, que é demarcado pelo registro de sua origem mítica. Conta o mito que o primeiro rei, Rômulo, que fundou a cidade em 753 a. C. e reinou até 715 a.C. Mas, quando criança, antes de se tornar rei, Rômulo foi amamentado por uma loba (fig. 2), junto com seu irmão Remo.



2 - Rômulo, Remo e a loba.
Mito de fundação.

Posteriormente, Remo foi assassinado por Rômulo em disputa pelo trono romano.

A despeito da origem da cidade de Roma que é envolta pelos mitos, o povo romano e sua civilização foram constituídos por gregos e etruscos, que se reuniram na região da Itália a partir do século XII a. C.. Primeiramente, a Civilização Romana foi constituída como Reino; depois como República e, por fim, como Império.

As Artes Romanas

A pintura romana ficou bem conhecida depois da descoberta das ruínas de Pompéia e Herculano, duas cidade que foram soterradas, no século 79 d. C., sob as lavas do vulcão Vesúvio. Essas descobertas indicaram que a pintura predominou na decoração dos interiores arquitetônicos, geralmente, com cenas urbanas e cotidianas, mas, às vezes, retratou também cenas pastoris e míticas. Todas essas cenas compuseram um acervo de imagens muito representativo sobre o modo de vida dos romanos da época.

Do ponto de vista técnico, essas pinturas foram executadas com cores fortes, predominando os matizes vermelhos, ocres e verdes, demonstram naturalismo na configuração das formas e na representação dos volumes ou profundidade. Além disso, os efeitos de preparação da superfície da parede ou da própria pintura criavam ilusões visuais, imitando as texturas do mármore. Conhecimentos sofisticados e apuro técnico foram utilizados para compor e reunir representações naturalistas e efeitos decorativos.

Nas figuras a seguir: “Mulher Flagelada”, Pompéia (fig. 3); “Télefo na presença de Arcádia”, Museu Arqueológico Nacional Nápoles (fig. 4), a imagem à esquerda do leitor representa o uso de cores fortes e a imagem à direita manifesta o efeito marmóreo, como foi anteriormente citado.



3



4

A arquitetura romana herdou dos etruscos elementos que eram desconhecidos na Grécia antiga, como arcos e abóbadas, liberando o espaço interno de suas construções que, também, mantinham influências da arquitetura grega. Posteriormente, Roma apresentou sua própria arquitetura, com elementos originais que passaram a compor suas características.

Dentre as obras mais marcantes estão o “Coliseu”, construído no século I d. C. e o templo “Panteão”, construído no século II d. C. que, posteriormente, foi adaptado e passou a ser utilizado como uma basílica cristã. As duas obras são impressionantes, tanto pelos aspectos estéticos quanto pelos técnicos. O Panteão ostenta uma grandiosa cúpula, cuja abertura central de nove metros de diâmetro permite uma clara iluminação no interior do monumento.

A seguir, as figuras mostram, à esquerda do leitor, a imagem atual do “Coliseu” (fig. 5) e, ao seu lado, uma outra imagem também atual do “Arco de Constantino” (fig. 6), construído em Roma para lembrar as vitórias do Imperador.



5



6

As origens do teatro romano não são religiosas, mas populares, consolidando o gênero da paródia com muita improvisação e também imitação de temas etruscos ou helenísticos. De acordo com Olga Reverbel essa “primeira forma teatral é de natureza cômica e não trágica”²⁰. Os autores mais conhecidos da comédia romana são Plauto e Terêncio.

A música romana foi primeiramente copiada das manifestações musicais da Grécia. Os romanos copiaram também instrumentos musicais como o “corno” dos celtas e o “orgão hidráulico” dos gregos. Os sons do órgão eram comumente ouvidos e muito populares nas disputas de gladiadores e mais tarde nos sacrifícios dos cristãos.

Roma foi uma civilização regida pela palavra e, por isso, a música não desempenhou um papel de destaque no universo cultural romano. O apogeu musical em Roma ocorreu bem mais tarde, quando a Igreja assumiu a hegemonia cultural.

As primeiras formas da Arte Cristã

Em 330 d. C., o imperador Constantino fundou a cidade de Constantinopla, no mesmo local em que havia a cidade de Bizâncio. Essa cidade é conhecida atualmente como Istambul, nome que recebeu depois de ser tomada pelos turcos em 1453.

Constantinopla foi a sede do Império Romano do Oriente que, ao contrário do Império ocidental, manteve-se integrado e opulento até o fim da Idade Média, quando foi derrotado pelos turcos.

O imperador Constantino liberou o culto cristão, que havia sido muito perseguido por seu antecessor, o imperador Diocleciano. Embora intimamente fosse um adorador do Sol,

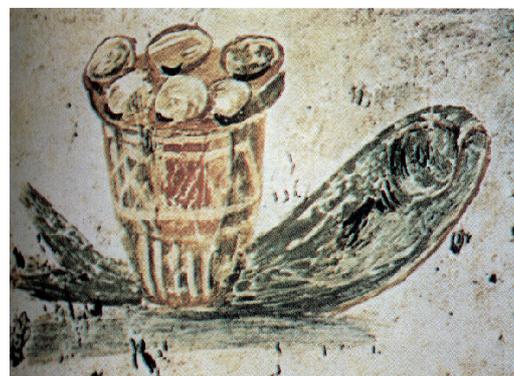
²⁰ REVERBEL. Olga. Teatro. Porto Alegre: L&PM, 1987.

representado pela figura do deus grego Apolo, Constantino se viu politicamente obrigado à conversão ao cristianismo, que foi declarada no ano de 326 d.C.. Esse fato abriu caminho para, posteriormente, o Cristianismo passar a ser a religião oficial do Império.

O Cristianismo foi uma crença que se expandiu na clandestinidade, desde que Cristo vivera na terra. As primeiras manifestações da arte cristã são reunidas e denominadas como arte Paleocristã. O nome é devido às suas primeiras manifestações ritualísticas e artísticas, como práticas clandestinas, eram realizadas nas catacumbas, antigos cemitérios subterrâneos localizados fora das cidades romanas.

As imagens da arte Paleocristã são singelas e bucólicas, compondo cenas de pastoreio e, também, uma simbologia específica, associando a pessoa de Jesus à imagem de “bom Pastor” e as letras de seu nome à figura do peixe, dentre outras imagens que, ainda hoje, fazem parte do culto religioso cristão, mas na época constituía uma linguagem dissimulada que marcava e divulgava os ritos clandestinos.

Na figura (7) a seguir, podemos perceber as representações de um cesto e um peixe, que são parte de uma pintura mural realizada no séc. II, nas catacumbas de São Calixto em Roma.



Primórdios da Cultura Medieval Bizantina.

Antes do domínio do Império Romano, o orientalismo que perpassou todo o período helenista, teve em Bizâncio sua síntese perfeita, porque a cultura bizantina cultivava, em justa medida artística, os valores ocidentais e orientais.

7

Durante o domínio Romano, principalmente, depois da oficialização do Cristianismo, Constantinopla e a cultura bizantina se apresentaram como um campo propício ao florescimento da arte cristã oficial. As imagens de Cristo e seus apóstolos passaram a ser representadas como imagens de um rei e os nobres de sua corte²¹.

A composição em mosaico é a expressão máxima da cultura cristã bizantina, reunindo o gosto oriental por pedras preciosas e multicoloridas com a tradição figurativa e mural do Ocidente. As imagens apresentam um aspecto estilizado, linear e plano, que novamente reforça a função simbólica ao mesmo tempo em que se afasta da representação naturalista. De acordo com Germain Bazin²²:

o espiritualismo puro que o cristianismo herdara do judaísmo provocaria nos seus adeptos uma verdadeira aversão pela arte que tão bem contribuía para o culto aos ídolos. Quando a nova religião alargou suas conquistas e viu aderir-lhe as multidões pagãs, teve que transigir com o espírito das massas iletradas, que exigiam uma imagética capaz de iluminar a sua fé. Admitindo, pois, a imagem contra sua vontade, o cristianismo teve de despojá-la da densidade corporal que, desde a Grécia, fazia dela um testemunho do mundo terrestre.

²¹ Após a oficialização estatal do Cristianismo, houve uma nova união entre os poderes político e religioso. Isso restaurou o sistema teocrático na condução política. A representação dessa união apresentou Cristo e os Apóstolos como um rei e sua corte. Além disso, a partir desse momento e durante toda a Idade Média a estética naturalista será substituída pela representação simbólica, semelhante às expressões egípcias ou da Grécia arcaica.

²² BAZIN, G. História da Arte: da pré-história aos nossos dias. Lisboa: Bertrand e Martins Fontes, 1980, p. 97.

Nas figuras a seguir, conforme indicou Bazin, podemos observar, do lado esquerdo do leitor, uma imagem bem naturalista que representa a “Cabeça de Aquiles” (fig. 8), volumétrica e em perspectiva, como aparece em uma pintura mural de Pompeia. A imagem do centro, que é um mosaico representando a cabeça de um anjo da igreja de Santa Maria Maior (fig. 9), é mais estilizada, mas mantém a construção volumétrica e em perspectiva. Já a imagem da direita, que é parte de um outro mosaico, desta vez da basílica de São Vital de Ravena (fig. 10), é frontal, estilizada, esquemática, gráfica e plana, reforçando sua função simbólica.



8

9

10

A arte por si mesma é conhecimento, porque expressa e registra percepções, sentimentos e pensamentos, compondo sons, imagens, palavras e atitudes que comunicam concepções de mundo. A arte expressa e promove o conhecimento desde o início da trajetória humana, constituindo a base das linguagens e de seus códigos.

A Antiguidade Clássica foi o primeiro momento da história Ocidental em que o homem assumiu a tarefa de compreender o mundo com os recursos da própria razão. Mais uma vez, a arte expressou e contribuiu com a formulação desse ideário e, também, com sua aplicação na realidade histórica.

Observando os registros artísticos da Antiguidade, percebemos que nesse período histórico se desenvolveu um ciclo humanista, que rompeu com o modelo político-teocrático das primeiras civilizações e terminou sob ascensão da teocracia cristã, que foi hegemônica por toda a Idade Média.

- O Mundo Feudal

A visualidade da Idade Média é dominada pela estética simbólica e plana da temática religiosa, reproduzindo e divulgando o ideário do cristianismo aliado ao poder do Estado. Predominou no início o *cesaropapismo*, termo que demarca a submissão da Igreja ao Estado. O clero gozava de muito prestígio e influência, mas era subserviente ao imperador, que detinha o poder temporal e espiritual como “vigário de Cristo”. Depois, o poder religioso se tornou hegemônico, submentendo também os estados e seus governantes.

A Arte na Europa Medieval

Há uma grande variedade de linguagens técnico-artísticas compondo as artes do Medievo: mosaicos, pinturas, desenhos, gravuras, vitrais, esculturas e arquiteturas.

Nas artes visuais representativas como desenhos, pinturas e vitrais, persiste o aspecto simbólico pelo tratamento gráfico, ou seja, as figuras são predominantemente lineares, cujo fechamento das linhas definem formas planas e cores chapadas. A ordem compositiva também não segue a hierarquia do olhar onde o que está mais próximo é maior e mais nítido.

As composições medievais apresentam todas as figuras nítidas e definidas. O tamanho de cada figura varia de acordo com a hierarquia simbólica dos dogmas da fé: os santos são maiores que os pecadores, os animais são menores que os homens e uma montanha pode ser representada por um pequeno triângulo aos pés de um anjo ou apóstolo.

Por exemplo, a figura (1) apresenta a obra “Virgem na Glória” de Giotto, uma pintura à tempera sobre madeira, realizada em Florença no séc. XIV. O modo de pintar do artista indica a obra como proto-renascentista, porque as figuras humanas representadas são volumétricas e expressam uma nítida tendência naturalista. Contudo, a composição ainda é esquemática, o conjunto composto pela madona com a criança, além de ocupar a posição central do quadro, é destacado pelo cenário alegórico, além disso, seu tamanho é proporcionalmente muito maior que as outras personagens da cena.



A pintura no período medieval esteve predominantemente submetida à arquitetura, compondo pinturas parietais e vitrais. No Ocidente, para pinturas sobre paredes de alvenaria, utilizou-se a têmpera na técnica a *fresco*²³, também os vidros são preparados com tinta e calor para compor janelas e vitrais. A madeira é utilizada como suporte para a prática da pintura e composição da arquitetura de interiores.



2



3

²³ Aplicação da têmpera, tinta a base de água e pigmentos, acrescida ou não de um aglutinante como leite ou ovo, aplicada sobre cal ou argamassa de gesso úmido (para o *fresco*, os pigmentos são terrosos ou minerais, porque os vegetais são atacados pela cal). Ao secar a cal ou argamassa fixa a tinta à superfície, conservando suas cores por um longo período de tempo.

Nas figuras acima, a que está à esquerda do leitor (fig. 2), representa um detalhe com o “Anjo do Juízo Final” de uma pintura mural à têmpera, também de Giotto, Igreja de Nossa Senhora da Arena em Pádua; à direita (fig. 3), um outro detalhe desta vez do vitral “O Rei Davi” da Catedral de Canterbury na Grã-Bretanha.

O desenho também é muito empregado como estudo para as pinturas, gravuras e, principalmente, na realização das iluminuras, produtos da arte de ilustração de páginas de livros e outros manuscritos. A figura (4) a seguir, reproduz a Iluminura de um manuscrito bizantino, “Teófilo e sua esposa Teodora”.



4

Depois da queda do Império Romano, a Europa, aviltada por constantes guerras e invasões, retrocedeu com relação ao cultivo do conhecimento e de sua aplicação na vida cotidiana, algumas regiões chegaram a perder as referências sobre tecnologias básicas como o uso do arado. Durante os duros tempos de transição da Antiguidade para o Medieval, os mosteiros e outras instituições da Igreja se encarregaram de guardar e reproduzir os textos herdados da Antiguidade.



5. Monge Copista

A imagem do monge se fundiu com a imagem do copista (fig. 5) durante a consolidação da cultura literária medieval, também, uma série de procedimentos foi desenvolvida no sentido de ampliar as possibilidades de produção e reprodução de textos e imagens. A gravura em madeira, xilogravura, foi um dos procedimentos empregados para ilustrar livros e outras edições literárias. A xilogravura medieval mais antiga, que foi encontrada até o momento foi produzida perto de 1330 (fig. 6), e seu autor é ainda desconhecido.

A arte da escultura também foi, prioritariamente, ligada à arquitetura. Há o predomínio de relevos esculpidos. Mesmo as esculturas propriamente ditas eram acolhidas em nichos arquitetônicos, locais proeminentes ou escavados nas paredes para receber as obras. Uma série de imagens de anjos, santos ou entidades míticas, como as gárgulas, eram esculpidas nas paredes para lembrar a todo tempo seres de um outro mundo que estão espreitando e controlando o comportamento dos homens.

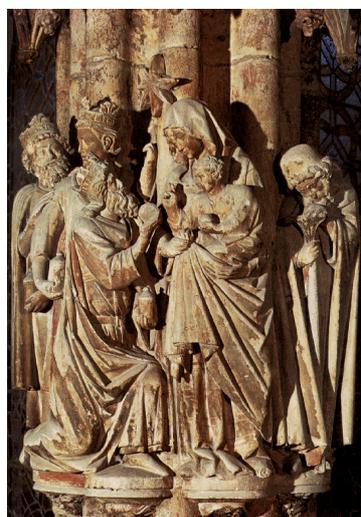
As figuras a seguir mostram esculturas que ornamentam o capitel de uma coluna, “Santas Mulheres do Sepulcro”, período Românico, Catedral de São Lázaro, França (fig. 7), e também esculturas que recobrem o corpo de uma outra coluna, “Adoração dos Reis Magos”, período Gótico, Catedral de Burgos, Alemanha.



6. Xilogravura

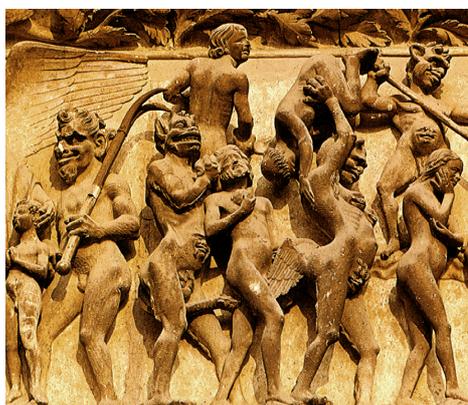


6



7

As figuras a seguir apresentam imagens de esculturas sobre paredes, compondo altos e baixos relevos, à esquerda do leitor é representado o conjunto “Demônios Condenados” (fig. 8), um detalhe do painel “Juízo Final” da Catedral de Saint-Etienne; à direita “Eva Recostada” da Catedral Românica de São Lázaro na França (fig. 9).

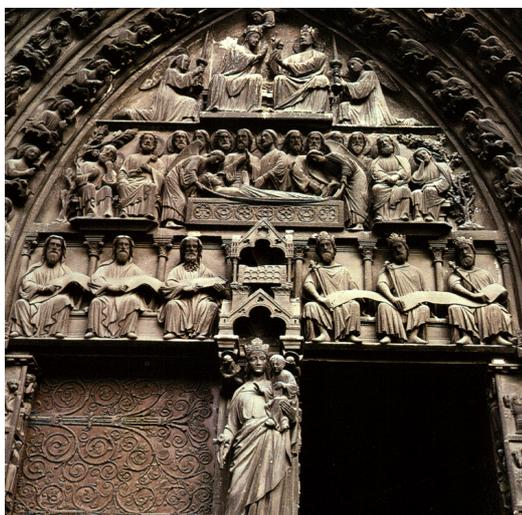


8



9

Por fim, dentre as figuras a seguir, à esquerda do leitor, há uma vista da Catedral de Notre-Dame, Paris, destacando um detalhe do Pórtico com relevos sobre a parede e uma escultura independente de Nossa Senhora com o Menino, instalada em um nicho arquitetônico (fig. 10); à direita, um detalhe da A Anunciação e a Visitação – Catedral Gótica de Reims (fig. 11), em que as esculturas também estão instaladas em seus nichos arquitetônicos.



10



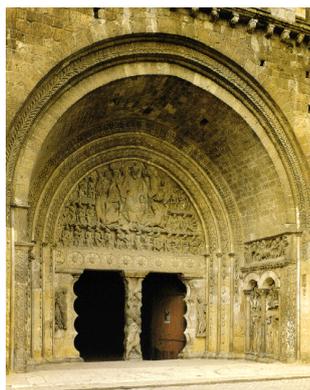
11

Os estilos arquitetônicos característicos da Idade Média foram: o Bizantino, o Românico e o Gótico.

O Estilo Bizantino é carregado de orientalismo e sua síntese é a Igreja de Santa Sofia (532-537) de Constantinopla, como ilustra a figura (12), mostrando um detalhe do capitel da coluna Bizantina de Santa Sofia.



12



13

A arquitetura Românica, devido às limitações tecnológicas construiu fortalezas, mosteiros e igrejas com paredes grossas, pé direito baixo e poucas aberturas. A característica visual do período é o arco românico ou pleno, conforme pode ser observado na figura (13), que apresenta a portada da Igreja de Saint-Pierre, na França.

A arquitetura Gótica promoveu uma revolução com o uso de tecnologia arquitetônica, com base em arcos que distribuem o peso do teto para diversos pontos da estrutura, permitindo a construção de altíssimos edifícios, com paredes finas e rendilhadas de vitrais, suas características visuais são as pontas de agulha e o arco ogival. Os arcos ogivais e a revolucionária estrutura interna são evidentes na Nave da Catedral de Bourges, França (fig.14).

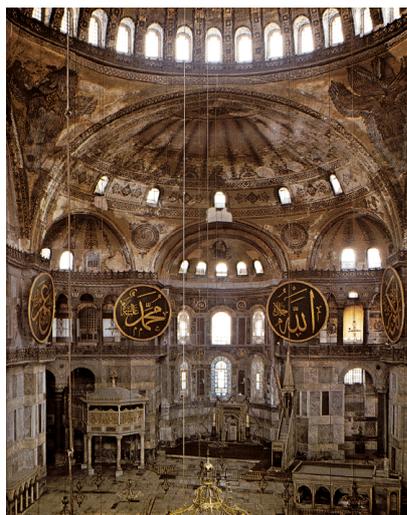


14

Nas figuras a seguir são apresentadas uma vista exterior (fig. 15) e uma vista interior (fig. 16) da Basílica de Santa Sofia em Constantinopla, marco da arquitetura bizantina, que foi construída entre os anos de 532 e 537.

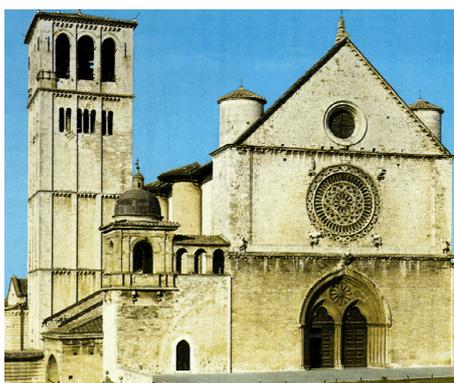


15



16

Nas figuras a seguir são apresentadas vistas exteriores, à esquerda do leitor, a Basílica de São Francisco de Assis, na Itália (fig. 17), representando a arquitetura Românica, e, à direita a Catedral de Notre-Dame em Paris (fig. 18), representando a arquitetura Gótica. Ao centro, um detalhe da rosácea da Catedral também Gótica de Reims, na França (fig 19).



17



18

19

Olga Reverbel²⁴ afirma que “na Idade Média o espaço cênico é a Igreja”. Os temas das encenações, assim como foi nas artes visuais, eram retirados das Sagradas Escrituras.

O comportamento do público era de recolhimento e fé. O Clero condenava as manifestações licenciosas do teatro greco-romano, mas concordava com o poder pedagógico das encenações cristãs, que deveriam ensinar as normas morais e informar sobre os mistérios e os milagres da fé.

O drama sagrado teve sua origem nos conventos beneditinos, os atores eram os próprios padres e clérigos. Na península Ibérica que, atualmente, é composta por Portugal e Espanha, os dramas religiosos eram denominados de *autos*. Essas encenações congregavam a população para acompanhar a vida de Cristo e dos santos, oferecendo-lhe diversão popular.

²⁴ REVERBEL, Olga. Teatro. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.23.

O dramaturgo português Gil Vicente foi um expoente na criação de autos de fé. O período medieval também abrigou companhias de saltimbancos e artistas de rua que encenavam comédias com temas profanos.

Na estrutura da encenação medieval predominavam os tipos na composição de personagens. Assim, mesmo que a personagem recebesse um nome, seu comportamento era típico de sua nacionalidade, função ou classe social: o padeiro, o alfaiate, a cigana, o padre, dentre muitos outros. A composição de personalidades individuais só acontecerá mais tarde como formulação renascentista.



A imagem medieval, tanto no teatro quanto nas artes visuais, foi reduzida, estilizada e simbólica. O canto religioso, também, apresentou essas características, reunindo vozes em uníssono e assumindo movimentos mais lentos e monótonos, que caracterizaram o *cantochão*, ou *canto gregoriano*. Essa forma musical predominou na cultura sacra medieval por pelo menos duzentos anos.

Os instrumentos musicais foram primeiramente afastados do culto religioso, porque eram associados à vida de depravações dos romanos. O órgão foi o instrumento mais rejeitado, uma vez que participava direta e constantemente dos espetáculos de gladiadores com sacrifícios de cristãos. Assim, a incorporação do órgão à música sacra medieval só ocorreu a partir do séc XIII.

As invasões islâmicas e as interações entre povos durante as Cruzadas trouxeram de volta à Europa os instrumentos e os temas mundanos para a música européia. Esta música popular foi difundida pelos saltimbancos, florescendo nas festas dos palácios e nas caravanas de príncipes e nobres, proliferando-se em letras obscenas, cantadas por cocheiros e cozinheiros, dentre outros tipos populares.

A Idade Média desenvolveu uma rica produção artística e simbólica sob o período de constituição e permanência da hegemonia dos dogmas e ritos religiosos sobre os poderes políticos e econômicos.

Os intelectuais religiosos e artesãos ligados à teocracia medieval envidaram esforços, visando contribuir na composição e unificação do pensamento teológico diante de diversas contestações. Diferentes interesses da aristocracia, das classes manufatureiras e dos comerciantes, além das invasões bárbaras e dos resquícios da cultura clássica e dos mitos pagãos que influenciaram fortemente a cultura medieval, persistindo em nutrir ideários contestadores.

O declínio da cultura teocrática medieval e um novo momento histórico humanista foram sendo engendrados desde o século XI, pelo processo de maturação do Renascimento, um movimento artístico-intelectual, que teve seu momento de plena expressão nos séculos XV e XVI.

Após o período medieval, o naturalismo, que fora banido das formas de representação, retorna à cena cultural, juntamente com o humanismo filosófico e o racionalismo lógico-matemático.

- A transição para a Modernidade

Oficialmente, a Idade Moderna é circunscrita ao período de 1453 até 1789, cujo início foi marcado pela retomada de valores clássico-humanistas. Mas, a teocracia medieval conviveu constantemente com a influência do modelo clássico greco-romano, herdando, incorporando e adaptando parte de sua produção cultural, muito embora uma outra parte renegada da cultura clássica também persistiu influenciando e questionando a hegemonia religiosa.

Praticamente extintas com o fim da Antigüidade, as cidades ressurgiram e cresceram no rastro das Cruzadas e da reabertura do comércio marítimo pelo mar Mediterrâneo. Denominadas como *burgos*, as novas cidades promoveram aos poucos a ascensão da *burguesia*, uma classe de artesãos e comerciantes livres que cultivava o *modo de vida burguês*, manifestando interesses diferenciados da aristocracia feudal, de hábitos agrários e principalmente guerreiros.

Os burgueses passaram a questionar o modo de vida da aristocracia feudal, agrária e guerreira, impondo valores que visavam o desenvolvimento das técnicas de produção e das atividades comerciais. Assim, desde o século XI, foram sendo expressos os sinais de uma transformação que terá o século XV como marco de passagem, consolidando o período denominado como Renascimento.

O foco do Renascimento ocorreu na Itália, mas seus efeitos foram sentidos e repercutidos em praticamente toda a Europa. O ideário renascentista foi expresso pela arte e pela filosofia, essa última manifestou o pensamento humanista, interagindo com a literatura, a poesia e as artes em geral. Uma mudança substancial aconteceu ainda no modo de ver e produzir conhecimento, consolidando as bases para as modernas ciências positivas.

Baseada no modo de produção manufatureiro e nas atividades comerciais, a economia do século XV promoveu a Revolução Comercial e questionou os valores da aristocracia rural, que eram politicamente sustentados pela visão teocrática.

Uma nova força econômica passou a financiar e promover o avanço dos meios de produção, buscando conhecimentos com base na observação e na experimentação do mundo material.

Doravante, as Sagradas Escrituras foram aos poucos sendo destituídas de sua condição de única fonte de conhecimento verdadeiro. O ressurgimento dos valores humanistas despertou o interesse pela estética clássica e pelos textos greco-romanos, promovendo um renascimento cultural da Antigüidade.

A hegemonia da Igreja Romana também passou a ser contestada e, posteriormente, rompida pelos movimentos reformistas: Luterano, Anglicano e Calvinista, sob denúncias de decadência de valores e manifestação de um caráter espoliador e antieconômico.

A reação da Igreja Romana teve início em 1534, com a fundação da Companhia de Jesus, que recebeu a missão de deter o avanço reformista na Europa e iniciou o processo de Contra-Reforma.

As Artes Visuais no Renascimento

A temática representada nas artes visuais não assinalam a transição do feudalismo para a modernidade, porque persistiram os temas religiosos como episódios bíblicos, imagens de santos e cenas da crucificação de Cristo, além de retratos de clérigos e nobres. Os pontos de diferenciação temática foram os retratos burgueses e as cenas mitológicas.

Mas, do ponto de vista técnico, as mudanças foram, aos poucos, mostrando-se muito profundas. As pinturas e as esculturas passam a ser autônomas com relação à arquitetura e são desenvolvidas novas técnicas, como a pintura a óleo e a gravura em metal.

A gravura em metal ampliou as possibilidades de composição de imagens volumétricas e naturalistas, como na figura (1), que traz a imagem de uma gravura em metal do século XV, realizada com a técnica de água forte²⁵ por Albrecht Dürer.



1

Os principais sinais de transformação, entretanto, aparecem na composição e no tratamento das formas representadas, assinalando constantes e consideráveis mudanças visuais e promovendo o retorno a composições com o predomínio de aspectos volumétricos e naturalistas. Nesse período, algumas obras também apresentaram um acento dramático e expressivo, caracterizando o estilo maneirista.

A pintura perde seu rigor esquemático, passando a insinuar, por debaixo das vestes dos santos, a materialidade e o naturalismo dos corpos humanos. Com o correr dos anos, os traçados planos foram substituídos por representações com volumes, pelo acréscimo de tonalidades intermediárias, tanto na pintura quanto na gravura. O espaço plano e simbólico também foi substituído pela ilusão de espaço produzida pelos estudos de perspectiva com base geométrica.

Sugerindo espacialidade na superfície plana do suporte pintado, a perspectiva sedimentou a idéia de “quadro como janela”, porque a pintura deixou de aparecer sobre a parede, sendo percebida como um recorte para o mundo externo. Em princípio, essa idéia era reforçada pela própria estrutura arquitetônica.

Depois do advento da pintura sobre a tela esticada em chassis de madeira, o acabamento com molduras passou a sugerir um batente de janela, criando limites e reforçando a idéia de que, sob a pintura, não havia a parede, mas apenas o espaço representado.

A pintura renascentista e, posteriormente, toda a representação acadêmica atestam um esforço consciente realizado para suprimir o registro dos gestos, a materialidade do suporte e dos materiais utilizados, fazendo com a imagem pintada parecesse flutuar no espaço.

²⁵ A técnica de água forte consiste em vendar uma chapa de metal com verniz e arranhar sua superfície com um instrumento pontiagudo, depois a chapa é mergulhada no ácido, para corroer o metal exposto nas ranhuras. O ato de arranhar o verniz, abrindo caminho para ação do ácido, é mais delicado do que, sob uso de força, fazer os sulcos na chapa de metal com uma ponta seca. Isso permite uma trama com múltiplas linhas sutis, que variam em número, distanciamento e espessura, produzindo na impressão áreas com diferentes tonalidades e produzindo composições impressas com ampla gama de variações tonais, que podem imitar os diversos efeitos de luz e sombra.

Nas figuras a seguir, a começar da esquerda do leitor, podemos observar as mudanças compositivas e a variação no tratamento das formas, sobre o mesmo tema religioso da Madona com o Menino, marcando a transição para a pintura renascentista. Os dois primeiros artistas, Cimabue e Giotto, são considerados proto-renascentistas e o terceiro, Rafael Sanzio, é renascentista. O detalhe da obra “Madona e Criança no Trono” de Cimabue, final do séc. XIII (fig.2), expressa o rigor hierático da arte medieval e a forte marcação das linhas, definindo formas e cores planas; o detalhe da obra “Virgem na Glória” de Giotto, início do séc. XIV (fig. 3), expressa a transição, mantendo a composição hierática e tratando as formas de modo mais volumétrico e naturalista; a obra “Madona e Criança” de Rafael, início do séc. XVI (fig.4), promove forte sentido espacial, com formas, cores e atitudes naturalistas.



2

3

4

O desenvolvimento da tinta e da técnica em pintura a óleo e as primeiras sugestões de espaço na pintura por meio de *perspectiva aérea* foram as contribuições dos irmãos Jan Van Eyck (1390-1441) e Hubert Van Eyck (1366 -1426) à estética renascentista.

O efeito de perspectiva aérea prevê a contínua gradação de tonalidades e nuances das cores pintadas, para que os elementos que deviam parecer mais próximos do observador fossem representados maiores e mais nítidos que os que deviam parecer distantes.

Além das técnicas utilizadas e das maneiras de organizar a composição, os valores burgueses e renascentistas também são expressos na obra de Jan Van Eyck, como no “Casal Arnolfini” (fig. 5), pintura produzida a óleo sobre painel em 1436. Todo valor dado à materialidade das coisas, à riqueza comercial das mercadorias e à empresa familiar é apresentado com requinte de detalhes na obra.

Há muito vinha sendo desenvolvida a perspectiva linear renascentista sobre as experiências com a câmera escura e os estudos de geometria euclidiana, todavia, sua melhor expressão nas artes visuais, com o aprimoramento lógico das relações entre claro e escuro, foi conquistada por Leonardo da Vinci (1452-1519).



5

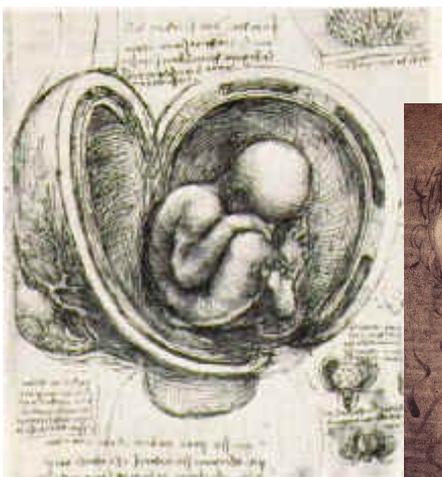
O Renascimento assinala a perfeita integração entre arte, filosofia e ciência, na busca do conhecimento de base lógico-matemática e experimental. Leonardo investiu nos princípios da

ciência moderna, compartilhados no empirismo de Galileu, na indução de Bacon e na razão de Descartes. De acordo Nicola Abbagnano²⁶:

Arte e ciência assentam ambas em dois pilares de todo o conhecimento verdadeiro da natureza: a experiência sensível e o cálculo matemático. De fato, as artes, e em primeiro lugar a pintura, que Leonardo coloca acima de todas as artes, procuram nas coisas a proporção que as faz belas e pressupõem um estudo direto que procura descobrir nas coisas aquela mesma harmonia que a ciência exprime em suas leis matemáticas.

O conhecimento era um conceito único e o homem se empenhava igualmente no campo da arte, filosofia e ciência. Muitos artistas atuavam em diversas ocupações, eram projetistas, pintores, escultores, arquitetos, inventores, construtores, biólogos e químicos, dentre outros. Leonardo atuou em todos esses campos, não apenas realizando trabalhos práticos como, também, produzindo e registrando estudos teóricos.

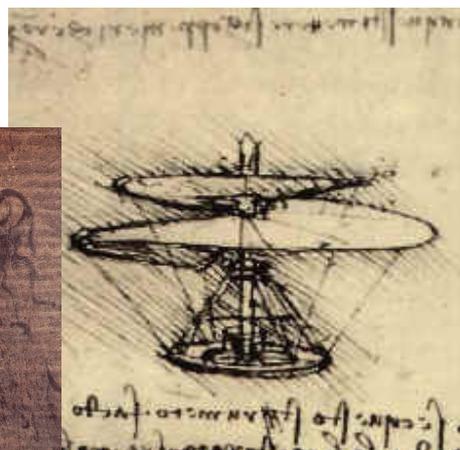
Nas figuras a seguir, a partir da esquerda do leitor, há exemplos de estudos científico (fig. 6), artístico (fig.7) e projetivo (fig. 8). Leonardo antecipou invenções da mecânica moderna como o paraquedas, dentre outras, e criou formas de expressão para a linguagem científica, sendo o primeiro a desenhar órgãos ou partes do corpo humano sob a pele, como se essa fosse parcialmente transparente.



6



7



8



Dentre os artistas do Renascimento alguns são ilustres representantes de seu tempo porque, em o seu trabalho, refletiram sobre as questões cruciais de seu momento histórico:

Albrecht Dürer (1471-1528) foi pintor e gravador, filho de um ourives húngaro, reuniu em sua obra características do estilo Gótico, que persistia no norte da Europa, com o estilo renascentista já consolidado na Itália, preocupou-se em estabelecer novas teorias para a arte, indicando a beleza como expressão do espírito. Um exemplo de forte apelo racional e influência gótica é a imagem de “Eva”, obra do século XV que, atualmente, compõe o acervo do Museu do Prado em Madri (fig. 9).



9

²⁶ ABBAGNANO, Nicola. História da Filosofia, vol VI, Lisboa, 1982, p.4.

10

Leonardo da Vinci (1452-1519) cresceu na cidade de Vinci na Itália, como filho ilegítimo de um banqueiro, atuou principalmente em Florença e Milão, além da pintura, escultura e arquitetura, interessava-se por grandes projetos científicos e invenções: máquinas de voar, armas de guerra, dentre outras. No campo teórico, levou à plenitude conceitual as idéias filosóficas do humanismo. Sua obra mais popular e intrigante é “Monalisa” ou “Gioconda”, do século XVI, que está no Museu do Louvre em Paris, França.

Rafael Sanzio (1483-1520) foi pintor e arquiteto, nascido em Urbino, Itália, trabalhou também em Perugia, Florença e Roma. Em 1508, após a morte de Bramante, até então o arquiteto oficial do Vaticano, Rafael assumiu o seu lugar. Sua pintura reuniu o desenho de Michelangelo e os volumes poéticos de Leonardo, dominando de modo exímio a perspectiva e a anatomia e consolidando um estilo próprio, que é a marca do classicismo renascentista. Sua obra “Escola de Atenas” (fig. 11) revela seus conhecimentos de composição e interesse pela Antiguidade Clássica, é um afresco do século XVI, realizado em Roma.



11

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), quando jovem, estudou a execução de afrescos e esculturas em Florença, tempo em que aprendeu tudo sobre essas técnicas. Em seguida, Lorenzo de Medici foi seu mecenas, pagando-lhe os estudos sobre Antiguidade Clássica e Filosofia Neoplatônica que, doravante, influenciaram toda sua obra. Além de pintor e arquiteto, Michelangelo foi o grande nome da escultura renascentista. Como pintor, destacou-se pela pintura de afrescos monumentais e os mais famosos ocupam todo o teto e a parte acima do altar da capela Sistina. O teto da capela foi pintado entre os anos de 1508 e 1512 e a figura (12) mostra um detalhe da pintura em que Adão recebe a vida do Criador.



12

A referência aos modelos gregos é explícita na arte de Michelangelo e a influência do helenismo foi acentuada pelo incremento de um acento expressivo, determinante do Maneirismo. Por ser muito admirado, ainda em vida, Michelangelo foi aclamado “o divino”. Como escultor, é a maior expressão do Renascimento, realizando obras como: Davi (fig. 13), Moisés (fig. 14) e Piedade (fig.15).



13

14

15

Michelangelo também realizou trabalhos como arquiteto e, dentre esses, são destacados os projetos da Praça de São Pedro em Roma (fig. 16) e de partes da Basílica. Essas obras bem caracterizam a arquitetura eclética do Renascimento, que incorporou muitas influências estilísticas anteriores. Do mesmo modo que o sistema de arcos laterais permitiu o avanço e a leveza da arquitetura gótica, um tipo especial de cúpula, como foi projetada e executada sob orientação de Michelangelo na Basílica de São Pedro, promoveu também uma revolução arquitetônica no Renascimento.



16



17



18



19

As figuras mostram o interior da cúpula (fig.17), uma vista externa aproximada (fig.18) e uma vista externa parcial (fig. 19), todas as imagens são da Basílica de São Pedro em Roma. No contexto do Renascimento é expressa uma tendência denominada maneirista, determinando o estilo Maneirista que, de algum modo, opõe-se ao classicismo, aproximando-se do helenismo expresso no ocaso da cultura grega na Antiguidade.

Aparentemente, a representação maneirista mantém a estética naturalista, contudo, por meio de redundâncias formais e detalhes retóricos, configurou um acento dramático, reafirmou a subjetividade, reforçou a expressividade e o sentimento místico-religioso nas artes visuais do século XVI.

Michelangelo foi o precursor do estilo que, primeiramente, foi considerado uma tendência de pintar à sua maneira. Na obra “Escola de Atenas” (fig. 11), Rafael indica que seguiu essa tendência, utilizando efeitos de volume, construção das manchas e posições anatômicas que são associados ao trabalho de Michelangelo no teto da Capela Sistina, muito embora apresentem uma temática diferente.

O trabalho de Rafael, portanto, é apontado como referência de qualidade ao maneirismo, mas outros os seguidores não alcançaram a expressão dos mestres. Assim, no sentido mais pejorativo, o termo maneirista passou a representar uma obra estereotipada, presa a um conjunto de rígidas convenções e redundâncias, aparecendo como decoração superficial e imitativa.

Arnold Hauser²⁷, no prefácio do seu livro sobre o Maneirismo, indica que esse período “foi sem dúvida marcado pelas convenções mais impessoais, inflexíveis e mecânicas”. Porém, o autor adverte que o Maneirismo não foi um estilo cultivado só por incompetentes, porque também foi representado por gênios da arte, em cujas obras “a originalidade sentia-se livre e movia-se desenvolta dentro dos limites dos meios de comunicação estabelecidos”.

O estilo maneirista não pode ser percebido só pelo aspecto iconográfico, ou seja, só pelo aspecto formal, porque, além de uma morfologia peculiar, a visualidade maneirista é relacionada com as inovações histórico-sociais, econômicas e tecnológicas de sua época.

A expressividade fervorosa das obras de Michelangelo pode ser percebida no modo como são compostas e tratadas as formas. Os corpos são representados com poses e expressões teatrais, como os espíritos abrigados nesses corpos vivessem sobressaltados por forças naturais e sobrenaturais, como mostra o detalhe da Capela Sistina (fig. 20).

As tendências expressivas são determinadas pela dramatização e deformação morfológica, que podem ser percebidas no quadro “A Trindade” (fig. 21), pelo alongamento das figuras que compõem essa e todas as obras de El Greco (1541-1614) ou Domenikos Theotokopoulos, pintor que nasceu na Grécia, mas se desenvolveu na Espanha e trabalhou na Itália, tendo seu nome ligado ao Maneirismo Italiano.



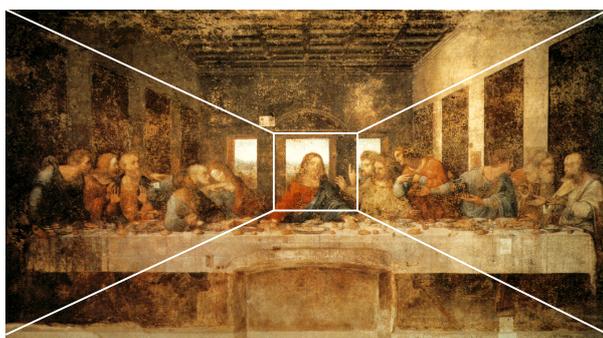
²⁷ HAUSER. Arnold. Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Além das tendências expressivas, entretanto, aparece também uma tendência alegórica nas artes maneiristas, que é expressa nas obras de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) e, como mostra a figura (22), elementos da flora, da fauna e de outras coleções de coisas ou objetos são reunidos e ordenados figurativamente na composição de retratos.



22

A dramatização das formas maneiristas não se restringiu à representação da figura humana, atuando também no modo de composição perspectiva e, ainda, na própria atmosfera dos ambientes, como pode ser percebido nas figuras (23 e 24), que apresentam duas obras com o mesmo tema que é a “Santa Ceia”, a primeira, marcada pela perspectiva central e nas linhas ortogonais do plano, indica a visão clássica e ordenada de Leonardo da Vinci e a segunda, com uso de um ponto de fuga lateral, deslocado do centro, imprime dinamismo no ambiente com uma profundidade dramática, maneirista, representada por Tintoretto (1518-1594) ou Jacopo Robusti, o mais importante pintor maneirista veneziano.



23



24

O Renascimento representou uma ampla retomada de valores greco-romanos e o Maneirismo, em especial, expressou a influência do Helenismo. As expressões de suas figuras indicam que Michelangelo foi decisivamente influenciado por obras antigas, principalmente, pela escultura “Laocoonte e seus filhos”²⁸, obra marcante do Helenismo, produzida perto do ano 50 a.C. e redescoberta em escavações feitas no ano de 1506.

Breve Lembrança sobre o Teatro e a Música Renascentistas.

O teatro greco-romano também foi recuperado na insurreição humanista do Renascimento, desviando-se do simbolismo religioso, pela busca de representação do mundo sensível. O estímulo decisivo ao teatro aconteceu em 1492, com a descoberta de um manuscrito com doze comédias de Plauto. Para Olga Reverbel²⁹, “a representação das comédias latinas constitui um motor determinante na evolução da comédia italiana, mergulhada na corrente humanística”.

O retorno ao teatro aos temas não religiosos, propiciou que os nobres adotassem encenações teatrais nas festas e celebrações de núpcias, oferecendo-lhes seus mais luxuosos

²⁸ Figura 17 do item “As Artes Gregas” deste livro.

²⁹ REVERBEL, Olga. Teatro. Porto Alegre: L&PM, 1987, p.29.

espaços e jardins. A cenografia e os figurinos foram modificados pelas técnicas renascentistas de representação visual, por meio dos novos recursos de pintura, escultura e arquitetura.

No início do século XVI, houve um desvio do enfoque literário, reforçando o drama e a ação cênica. Os temas clássicos passaram a ser apresentados em latim e em língua pátria. A primeira metade do século marca a popularização do teatro, que passou a ocorrer também nas casas. Houve um interesse específico pelo aperfeiçoamento das técnicas de interpretação e, na segunda metade do século XVI, surgiram os teatros fixos com cenários específicos da época, que reforçaram o naturalismo.

O teatro moderno foi fundado na “*Commedia Dell’Arte*” ou comédia italiana, cuja representação valorizou a ação sobre a narração, desenvolvendo um repertório de gestos expressivos. Aos poucos foram desaparecendo textos dramático-literários, abrindo espaço para improvisações e valorização da ação do ator comediante. A ação do ator sobressaía no conjunto da ação teatral.

A partir do século XVII, a comédia italiana marcou um momento de glória para a história do teatro. Os personagens da comédia eram fixos o que variava eram as situações e os argumentos. As personagens eram: *Pantaleão*, um velho avarento e mulherengo; o *Doutor*, um médico ou advogado grosseiro e pretensioso; o *Arlequim*, ágil, gracioso e alcoviteiro; o *Capitão*, um militar fanfarrão e falastrão; *Pierrot*, um jovem ingênuo e belo, desesperançado com o amor, e *Colombina*, uma moça bela, graciosa e enamorada.

Reunindo primeiramente diversas vozes em seus exercícios e posteriormente relacionando múltiplas melodias instrumentais autônomas, sob as regras do contraponto, a música polifônica foi uma marca do Renascimento.

O canto foi muito apreciado no período, principalmente, como música de capela, em que várias vozes cantavam melodias autônomas, mas integradas em uma mesma composição, sem o acompanhamento de instrumentos.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), destacou-se dentre muitos artistas, realizando uma arte magnífica, devido à sua afinada sensibilidade para reconhecer e desenvolver as possibilidades das vozes. Em torno de seu trabalho, reuniram-se diversos compositores a capela.

Veneza foi um expressivo centro artístico, cultivando um estilo próprio nas artes em geral e, em meio ao século XVI, os músicos flamengos definiram o estilo musical veneziano que, como alguns exemplos do maneirismo visual, teve um caráter mais decorativo e colorido.

A morfologia musical rompeu com a formulação uníssona do canto gregoriano. Pois, de modo semelhante ao que ocorreu nas artes visuais, com a introdução da perspectiva geométrico-linear, a polifonia também promoveu a ampliação espacial da expressão sonora. Além disso, de modo coerente com os valores da época e semelhante ao que ocorreu com as artes teatrais, a música também se liberou do círculo exclusivo da Igreja, desenvolvendo outras vertentes eruditas e populares.

- O Percurso Moderno.

O percurso moderno transpôs diversos percalços, contestações, contradições e acomodações, de acordo com as ações e reações empreendidas por diversos atores sociais. Mas em seu devir, a modernidade foi confirmando e estabelecendo seus valores baseados no humanismo e, conseqüentemente, na confiança na razão, nas ciências e na tecnologia.

Parte desses valores foram herdados do classicismo grego, muito embora a totalidade dessa visão, que valoriza a experiência juntamente com o racionalismo, foi primeiramente expressa no Renascimento, confirmando o valor da razão e indicando a matemática e a experimentação como os instrumentos do conhecimento moderno.

A primeira reação aos valores modernos foi a Contra-Reforma, comandada pela Companhia de Jesus, e sua expressão artístico-cultural foi o Barroco, um movimento que, a partir da segunda metade do século XVI, desenvolveu-se em toda a Europa e ocupou suas colônias, vigorando durante todo o século XVIII no Brasil.

O período das grandes navegações, caracterizando a Revolução Comercial e o início do moderno Mercantilismo, promoveu o descobrimento do Brasil, no ano de 1500, marco zero do século XVI, compondo o momento histórico em que, ainda colônia portuguesa, o País começa a se relacionar com o conhecimento ocidental.

A ordem jesuítica, criada um pouco depois do descobrimento, no ano de 1534, adotou como estratégia, para enfrentar os avanços do humanismo e do protestantismo, o investimento de esforços na formação dos filhos da nova sociedade burguesa emergente, para reconduzi-los ao caminho da fé. Nesse processo de reação, os jesuítas e sua Contra-Reforma participaram de seu tempo, sendo também influenciados por todos os valores do momento histórico em que estavam inseridos.

As influências do ideário e dos sentimentos humanistas, portanto, interagem no contexto da Contra-Reforma e do movimento Barroco, interferindo em suas expressões culturais e instaurando na atitude fervorosa da arte barroca um conflito que passa a defini-la como uma arte conflituosa entre a fé e a razão.

Por outro lado, a influência da Contra-Reforma na cultura da burguesia emergente e, até então, revolucionária é justificada porque boa parte de seus representantes já encontrara o sucesso e a riqueza naquele mundo em transição. Esses novos ricos que, anteriormente, defendiam uma educação voltada para o trabalho e para a técnica, passam a se espelhar no modo de vida aristocrático e a requerer os refinamentos e benefícios da ilustração literária, muito digna para os que superaram as urgências da sobrevivência física e do progresso material imediato.

O primeiro momento da modernidade, portanto, foi um tempo de acomodações, em que a Igreja teve que se reajustar para encontrar seu lugar na nova sociedade e, para tanto, além das pressões violentas sob a marca da Inquisição, passou também a atender as demandas de ilustração da alta burguesia, que já assumira os ares aristocratas.

Uma associação bem sucedida, reunindo a Igreja e outros poderes sociais, ocorreu nos empreendimentos das “grandes navegações”, que fizeram parte das estratégias econômicas e políticas do Mercantilismo. A Igreja forneceu sua bandeira de conversão dos povos ao cristianismo para ser empunhada pela burguesia mercantilista e, assim, justificar ideologicamente a expansão comercial. No contexto dessas articulações, o movimento Barroco, juntamente com o avanço missionário, foi expandido para o Novo Mundo, desenvolvendo-se nas Américas e no Brasil.

O período final do movimento Barroco na Europa produziu, em sua continuidade, uma outra tendência estilística correlata, que foi denominada Rococó. Essa tendência de origem francesa foi associada ao reinado de Luis XV e identificada com as artes decorativas. O estilo Rococó recebeu esse nome, pejorativamente, em 1830, tempos depois de ser percebido e identificado.

O Neoclássico foi outro movimento de origem francesa que, a partir de 1750, expressou valores clássicos e racionais, opondo-se ao trágico Barroco e ao decorativo Rococó para retornar às formas clássicas greco-romanas.

Ao contrário do Barroco, cujo vínculo principal foi com a Igreja, o Neoclássico atuou no fortalecimento do Estado, assemelhando-se por essa peculiaridade ao classicismo romano. As artes neoclássicas foram expressão dos interesses de estado seja nas questões políticas, científicas ou comerciais, no contexto do Mercantilismo mais avançado na exploração racional e produtiva das colônias.

As artes nos séculos XVII, XVIII e XIX apresentaram tendências estilísticas que se alternaram entre o modelo clássico, racional e naturalista, e o modelo romântico, mais passional e expressivo. Essas tendências variaram entre um momento e outro, sem romper com a canônica acadêmica, ou seja, com os princípios de representação formulados nas artes renascentistas e maneiristas.

Esses três séculos caracterizam o período de afirmação do Academismo ou academismo, que constituiu a tradição acadêmica, sobre os princípios de idealização naturalista, razão, proporção e beleza, ou sobre as bases do idealismo romântico-expressivo, sentimento, distorção e movimento.

Nesse espaço de tempo foi desenvolvido, primeiramente, o movimento Barroco, que reforçou a expressividade anunciada nas cores e formas maneiristas; o século XIX já apresentou consolidado o movimento Neoclássico, que retomou os valores clássicos, também, mostrou o início do movimento Romântico, que utilizou formas expressivas para compor mitos passionais sobre o naturalismo e o nacionalismo. O final do século XIX apresentou, ainda, o Realismo, um estilo de origem francesa, que rejeitou os idealismos racionais ou passionais, para desenvolver uma estética realista, que pode ser atualmente compreendida em estreita relação com a fotografia jornalística, não necessariamente pela aparência, mas, especialmente pela motivação. Apesar das diferentes nomenclaturas, há uma certa dificuldade em determinar os limites desses movimentos nas obras desse período, uma vez que cada uma a seu modo, todas são estruturadas dentro da estética acadêmica e participam de modo semelhante da cultura de seu tempo.

Arte Barroca.

O movimento que oficialmente acontece entre os anos de 1600 e 1780, foi o Barroco caracterizado pelo sentido trágico, pelas grandes dimensões, pela opulência das formas e pela redundância da ornamentação. Esse caráter grandioso e eloquente revela sua vocação propagandista, que tanto serviu a Igreja em sua atuação de Contra-Reforma quanto, em alguns casos, ao absolutismo monárquico.

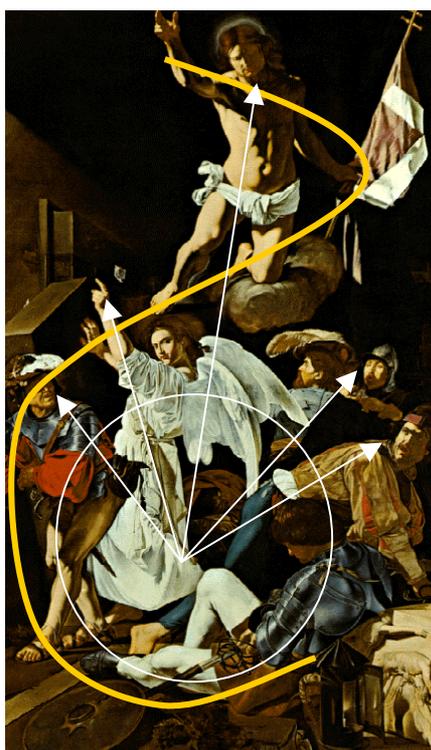
Ao estudar o Barroco Mineiro no Brasil Colônia, Joel Neves³⁰ esclarece que, em Minas Gerais, essa arte foi desenvolvida pelas ordens leigas, depois da expulsão das ordens religiosas da região, tornando-se, em um dado momento, a expressão maior do absolutismo português na Colônia.

A estética barroca é original de Roma e toma por base as formas renascentistas, principalmente, quando essas assumiram sua expressão maneirista. Mas, em seguida, o Barroco se espalhou pela Europa, formulando tendências diversas de acordo com as peculiaridades locais de cada região, expressando-se, ainda, em formas mais contidas nos países protestantes.

O estilo barroco promoveu uma integração grandiosa entre as artes. As pinturas e esculturas se beneficiaram das características arquitetônicas e, ao mesmo tempo, recriaram essas características por meio de composições ilusionistas que ampliaram as sensações espaciais, produzindo efeitos de turbilhão visual, como na figura (1), que mostra o teto da Igreja de São Francisco, na cidade de Ouro Preto em Minas Gerais, Brasil, pintado por Mestre Ataíde, no século XVIII.



1



2

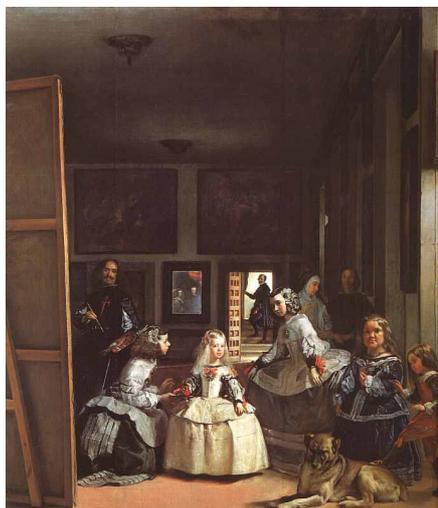
As formas barrocas não são organizadas por simetria axial, ou seja, dispensam o equilíbrio visual de acordo com os eixos ortogonais do plano, vertical e horizontal, como nos quadros renascentistas. As composições barrocas são radiais, com formas abertas e desagregadas entre si, que parecem circular em torno de um centro que explodiu.

O uso de diversas diagonais que se entrecruzam indefinidamente sugerem movimentos de expansão, que ainda podem ocorrer em sentidos contrários, definindo estruturas internas com a forma da letra S. A figura (2) mostra a obra “Resurreição” de Caravaggio ou Michelangelo Merisi (1573-1610), pintura realizada no início do século XVII. Toda a cena se desenvolve a partir do ponto em que, supostamente, estaria o Cristo antes de se elevar ao espaço.

Excetuando-se a figura que representa um guarda dormindo, as outras pessoas representadas fogem em direções variadas. Há um ponto de força na parte baixa de onde partem todas as setas, como se fossem raios de uma mesma circunferência. Além disso, outros pontos demarcam a estrutura em forma de S, cuja volta inferior poderia progredir, seguindo o perímetro da circunferência, para definir uma espiral.

³⁰ NEVES, Joel. **Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.

Na mesma figura (2) os corpos em poses distorcidas e expressivas emergem do fundo, sem uma clara definição de parte de seus contornos. As personagens estão entrelaçadas umas as outras, sendo expressas por fortes contrastes entre áreas claras e escuras. Esses fatores determinam a atmosfera dramática, voluptuosa e exagerada, que é complementada pelos excessos expressivos no tratamento dos tecidos que, de modo geral, são comuns nas obras barrocas.



4



3

A figura (3) mostra a obra “Ronda Noturna” de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), pintor holandês, que é considerado um gênio universal. Rembrandt foi influenciado por Caravaggio, mas sua obra não segue o naturalismo do primeiro e os fortíssimos contrastes entre as partes claras e escuras são amenizados por um tratamento esfumado. Há teatralidade e artificialismos, principalmente, na representação da luz que ilumina as figuras centrais.



5

A figura (4) apresenta a obra “As Meninas” de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), pintor espanhol que serviu na corte de Filipe IV. O artista inclui sua própria imagem na obra pintada, juntamente com as imagens da Infanta Margarida e das damas de companhia e, em princípio, esconde os modelos que estariam pousando para o retrato, mostrando-nos apenas as costas da tela.

Essa peculiaridade, dentre outras na obra de Velázquez, suscitou muitas reflexões e estimulou a produção de textos³¹ sobre esse quadro em particular e, também, sobre toda a obra do artista.

A composição e o tratamento de seus quadros são muito realistas, distanciando-o de Rembrandt, apesar de haver alguma semelhança na atmosfera esfumada e na luminosidade concentrada no primeiro plano, como demonstra a obra aqui apresentada.

A figura (5) apresenta a obra “A Toallete de Vênus” de François Boucher (1703-1770). Um artista que foi também consagrado pelo valor decorativo de suas obras,

³¹ FOUCAULT, Michel. *Las Meninas*, in: **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

influenciando de modo determinante o estilo Luis XV. É o melhor exemplo da academia francesa no período Rococó. A imagem de Vênus sendo tratada e embelezada, tanto pelo tema como pela composição, expressa as características hedonistas e eróticas do estilo. As figuras são compostas com a leveza, a elegância e o colorido de um *biscuit*³².

O movimento Barroco foi trazido ao Brasil pelos Jesuítas, ainda no período colonial. Atualmente, a produção nacional dessa arte é considerada a primeira formulação estética internacional, com características tipicamente brasileiras. Suas origens derivam de reproduções dos estilos portugueses, contudo, o Barroco expressou-se aqui com características próprias, de inspiração popular, insurgindo como arte autóctone³³.

O estilo Maneirista Português marcou inicialmente as construções coloniais, com uma simplicidade natural determinada pelo uso de materiais pobres. O desenvolvimento econômico da Colônia, entretanto, promoveu a substituição dessas primitivas construções maneiristas pela arquitetura barroca, seguindo o modelo europeu.

O Barroco teve início na Bahia, na época, a capital do Brasil, e ocorreu também em outras regiões do Nordeste enriquecido pela cana de açúcar. Mais tarde, o Estilo desceu até ao Rio de Janeiro, transferindo-se juntamente com a capital. Esse trajeto acompanhou o fluxo de riquezas produzidas pelo ouro, interiorizando-se por São Paulo e seguindo as rotas das Bandeiras. O Barroco se fixou em Minas Gerais e continuou seguindo atrás do ouro de aluvião, atravessando parte da região Centro-Oeste e se instalou em Cuiabá. O ciclo do ouro em Mato Grosso foi de curta duração, ficando as atividades mineradoras concentradas basicamente em Minas Gerais.

Em Minas Gerais, o trabalho de mineração rompeu com a rígida separação entre o senhor e o escravo, criando uma situação diferente da que ocorria na estrutura do engenho de cana de açúcar no nordeste brasileiro. A aproximação entre brancos e negros e a ausência de uma forte divisão dos espaços de trabalho promoveram uma miscigenação de grande proporção, gerando, também, muitos mulatos livres.

Por não ter sua origem reconhecida, essa população se constituía como uma leva de marginalizados. Uma parcela da sociedade que foi conduzida a assumir o trabalho artesanal ou artístico, desprezado pelo preconceito da fidalguia portuguesa, com relação ao trabalho manual.

Quando o poder monárquico proibiu a permanência das ordens religiosas em Minas Gerais, as irmandades de leigos assumiram suas incumbências, tomando para si a religião e, com ela, a arte e a cultura. Essas atividades incorporaram características populares e nacionalistas e suas formas se diferenciaram da estética européia pela incorporação das cores e de elementos típicos da cena tropical.

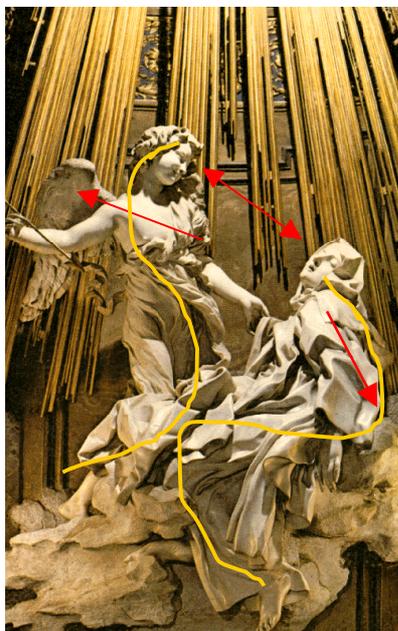
De acordo com Joel Neves³⁴ o processo de consolidação do Barroco em Minas Gerais tem início como expressão da Igreja Romana, depois da expulsão das ordens religiosas da região, passa a expressar o absolutismo monárquico português e, quando apresenta um estilo próprio com características populares, evidencia a individualidade do artista e a liberdade de expressão conquistada pela comunidade que o produziu, consolidando-se como expressão autóctone e figurando com propriedade no panorama da cultura ocidental.

³² A palavra quer dizer, literalmente, biscoito ou “queimado duas vezes”. Todavia, no caso, a palavra *biscuit*, em francês, faz referência ao surgimento na época de estatuetas de porcelana, muito finas e delicadas, compondo cenas ou personagens decorativos.

³³ BARBOSA, Ana Mae. **Arte e Educação no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

³⁴ NEVES, Joel. **Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.

De modo geral, a escultura barroca apresenta as mesmas características formais já indicadas para a pintura. São figuras contorcidas e dramáticas buscam o espaço externo em diversas direções, ao invés de procurarem o equilíbrio interno. Mesmo o contraste entre claro e escuro é acentuado pelo acúmulo de sinuosidades, dobras, pregas, reentrâncias e protuberâncias, que reforçam o jogo entre as luzes e as sombras.



6

A figura (6) mostra a obra do Barroco Italiano “Êxtase de Santa Teresa” de Gian Lorenzo Bernini, Roma, séc. XVII, que exibe todas as características formais descritas anteriormente. A Santa e o Anjo estão interligados pela direção de seus olhares, mas os corpos de ambos indicam direções contrárias. As figuras são contorcidas e os tecidos excessivos em quantidade e dinamismos.

Nas figuras a seguir são apresentadas imagens que exemplificam a produção nacional: a imagem de “Nossa Senhora das Dores” (fig. 7), séc. XVIII, esculpida por Aleijadinho ou Antônio Francisco Lisboa, o artista mais representativo do Barroco Brasileiro; a imagem de “Nossa Senhora dos Prazeres” (fig. 8), séc. XVII, esculpida por Frei Agostinho de Jesus, que apresenta figuras com traços caboclos, e um “Anjo” (fig. 9) de Mestre Valentim, séc. XVIII.



7



8



9

A arquitetura reuniu todas as artes barrocas compondo um cenário esplendoroso para sua teatralidade. O orientalismo que permeou todo o Barroco é expresso de modo mais contundente na arquitetura, ostentando cúpulas, volutas e arabescos, que estruturam os movimentos externos. O requinte externo é, todavia, muito modesto diante da suntuosidade da arquitetura e da decoração interna.

As figuras a seguir mostram fachadas arquitetônicas do período barroco, a primeira é a “Igreja de São Luca e Santa Martina” (fig. 10) em Roma, Itália, projetada no século XVIII por Pietro da Cortona, e a segunda é a “Igreja de São Francisco de Assis” (fig. 11 e fig. 12) em Ouro Preto, Brasil, também, projetada no século XVIII por Aleijadinho e inaugurada em 1767 em Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

Essa Igreja é considerada a obra-prima do período rococó no Brasil, reunindo trabalhos de dois grandes artistas mineiros: Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que cuidou da arquitetura, escultura, talha e ornamentação, e Manuel da Costa Ataíde, o mestre Ataíde, que cuidou das pinturas dos tetos (fig.1 e fig.11) e da decoração pintada e douramentos (fig.11).



10



11



12

O Teatro foi um campo privilegiado de desenvolvimento do Barroco, justificando toda a estética do movimento, que era essencialmente teatral, ressaltando suas características irracionais e macabras. O predomínio da sensibilidade e da intuição sobre a razão ressaltou os recursos lúdicos, ilusionistas, mágicos e cerimoniais. Na Europa, destacaram-se na França as comédias de Corneille, como a intitulada “Ilusão Cômica” de 1636; na Espanha, Lope de Vega e Pedro Calderón de La Barca abrilhantaram a dramaturgia do século XVII, período áureo do teatro espanhol, pela quantidade e qualidade de peças escritas, reunindo um grande legado para toda a história artístico-cultural da humanidade; na Inglaterra, o Teatro Elizabetano também produziu um marco para a dramaturgia universal, a partir do final do século XVI, com a obra de William Shakespeare.

A partir de 1600, a Música Barroca determina duas correntes: a primeira é da música implicada na arte dramática, que a conduzirá à ópera; a segunda é da música instrumental, que elevará a música como arte autônoma. Na Europa, Itália, França, Inglaterra e Alemanha produzirão música barroca com características próprias.

A música italiana foi apaixonada e luxuriante, tendo sido produzida por Corelli, Scarlatti, Vivaldi e Albinoni; a música francesa foi pomposa, teatral e distante, como a produzida por Lully, Rameau e Coperin; a música inglesa foi poética e deslumbrante com Purcell e Handel; na Alemanha foi enfática, grave e sensual com Pachelbel e Bach. De acordo com Júlio Feliz³⁵, é nítida a relação entre a visualidade e a musicalidade no movimento Barroco, porque se justificam pelas mesmas razões e seguem os mesmos princípios. “Em resumo, a intensidade de expressão aliada à turbulência da decoração constitui a música barroca”.

A Lição de Música, Fragonard, séc. XVIII.



Arte Neoclássica

O movimento filosófico denominado “Iluminismo” se opôs ao absolutismo, defendeu o liberalismo e sustentou o neoclassicismo como movimento artístico emergente na França e na Inglaterra, no final do século XVIII. Em seguida, o movimento se espalhou pela Europa e

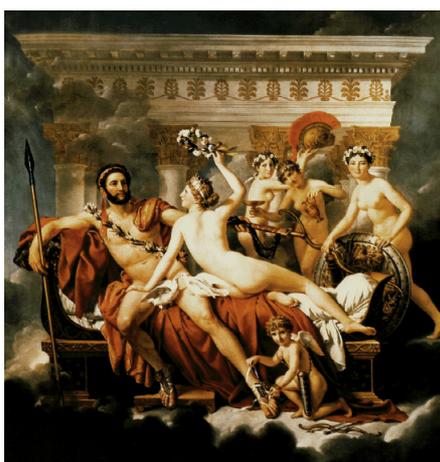
³⁵ FELIZ, Júlio. A música Barroca, Clássica e Romântica, in: SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO. Referencial Curricular para o Ensino Médio de Mato Grosso do Sul, 2004, pp. 182-9.

chegou ao Brasil juntamente com a Missão Francesa, que veio a convite de D. João VI, na época príncipe regente de Portugal, refugiado com a família real no Brasil.

Os ideais iluministas eram o subjetivismo, o liberalismo, o ateísmo e a democracia. Os artistas neoclássicos foram encarregados de expressar esses valores, limitaram-se, entretanto, a reviver os cânones clássicos, inspirados pela descoberta arqueológica da antiga cidade de Pompéia, em 1748.

As formas dos templos gregos nutriram a arquitetura e os temas mitológicos, heróicos e históricos inspiraram as alegorias escultóricas e as pinturas documentais. As cenas expressavam o tom solene das representações teatrais, transformando as pessoas representadas em estátuas, fixando-as em uma certa posição. Esse efeito foi obtido pela demarcação das linhas e determinação dos desenhos, que foram preenchidos por cores puras e realistas, expressas de acordo com uma iluminação clara e neutra.

Nas figuras a seguir, há uma obra com tema mitológico, “Marte é desarmado por Vênus”, pintada por Jacques-Louis David (1748-1825), artista referencial do neoclassicismo francês, que definiu os parâmetros estéticos do estilo no século XVIII.; há uma outra obra com temática histórica, “Napoleão no Trono Imperial”, pintada por Jean-Auguste Dominique Ingres (1770-1867), artista que foi discípulo de David e o principal representante do neoclassicismo no século XIX.



13

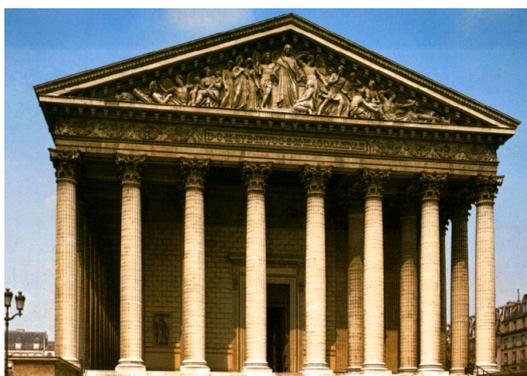


14

Na escultura, os temas heróicos, míticos e filosóficos, do início do movimento, foram sendo substituídos pelas estátuas eqüestres e bustos de Napoleão Bonaparte, quando esse se tornou imperador de França, relacionando diretamente a arte neoclássica ao Estado napoleônico. As formas seguiram as referências clássicas, mas foram acrescidas com alguma expressividade, principalmente, na expressão dos rostos. Dentre os materiais utilizados, bronze, mármore e terracota, o mármore branco foi predominante no período. A figura (15) mostra “Vênus saindo do banho”, séc. XIX, de Antônio Canova, artista italiano que passou a servir exclusivamente a família de Bonaparte.

Como foi observado anteriormente, o projeto geral para arquitetura do período neoclássico recuperou os templos gregos, como mostra a imagem da fachada da “Igreja de Madeleine” (fig. 16) em Paris, França, também, a fachada do “Museu do Prado” (fig. 17), Madri, Espanha.





17



18

O reinado de Luiz XV é o palco do teatro clássico francês, equilibrado por normas e regras da criação poética e dramática. Racine responde pela tragédia, mas o pai da comédia clássica é Molière ou Jean-Baptiste Poquelin, autor de “A Escola de Mulheres” (1659) e “Tartufo” (1662). Molière também foi o diretor e o primeiro ator de sua companhia que percorreu a França durante doze anos. Em Paris, foi protegido do Rei, gozando de grande sucesso. O Iluminismo também influenciou o teatro francês, inglês e alemão, impondo o domínio da razão sobre a sensibilidade, provocando a “morte dos deuses” e a ascensão plena do humanismo. O teatro burguês sob os ideais iluministas foi principalmente representado por Marivaux. Além disso, Diderot e Voltaire escreveram para o teatro e o pensamento burguês assumiu a cena, que também foi influenciada por Rousseau. No teatro iluminista, os figurinos foram despojados dos excessos barrocos. A arquitetura teatral se organizou em torno de um palco em forma de concha, cercado por fileiras de assentos em semi-círculo.

Após 1750, a música barroca foi ultrapassada pelas tendências decorativas, mas, Watteau e Mozart superaram suas futilidades com uma arte clássica e disciplinada, apesar das influências do estilo Rococó. A música clássica foi dominada pela forma, uma vez que os compositores buscavam a perfeição formal, a abstração completa, conquistada na sonata clássica e na sinfonia. Seus representantes mais significativos foram: Haydn, Mozart e Beethoven.

Arte Romântica.

O Romantismo foi um movimento sentimental e pós-revolucionário que, por volta de 1800, emergiu primeiramente na filosofia e na literatura francesas e, posteriormente, foi também expresso pelas artes. Assim, a temática artística foi determinada pela literatura e pela poesia, provocando um retorno aos romances e lendas medievais, com um gosto acentuado pela morte apaixonada ou heróica. O exotismo e o orientalismo também foram muito valorizados. No campo político, valorizou-se dramaticamente o militarismo, o heroísmo e o nacionalismo.



19

Não há muito para ser assinalado na arquitetura e na escultura românticas, que parecem pouco originais. No final do século XIX, o escultor que se destacou foi Auguste Rodin (1840-1917), cuja obra muito peculiar não aceita classificação, porque se mostra em transição entre o Academismo e o modernismo. Sua imagem do “Pensador” (fig. 19) é um ícone da arte e um modelo cultural do ato de pensar.

A pintura foi o ponto de força do Romantismo, pela expressividade, pelo movimento e pela cor, que configuraram a cena além dos limites do desenho. A pintura de paisagem foi o tema principal de muitas obras, deixando de figurar como fundo das encenações pictóricas, para se tornar uma personagem da cena e, às vezes, a única personagem, como nas pinturas do inglês Willian Turner (1775-1851). O Romantismo francês e também o espanhol produziram obras com grande força cromática e narrativa, sobre temas dramáticos, grotescos e aterrorizantes.

Nas figuras a seguir, da esquerda para direita do leitor, há a imagem romântica da Revolução Francesa, “A Liberdade guiando o Povo” (fig. 20), uma alegoria pintada por Eugène Delacroix (1798 -1863), o mais importante pintor do Romantismo francês; no centro, a obra de Turner “O Temerário rebocado para o dique seco” (fig. 21, detalhe).



20



21

No teatro francês, os conceitos revolucionários após a queda da Bastilha foram expressos com a retomada das obras de Goethe e Schiller por uma nova geração de autores como Victor Hugo , Alexandre Dumas, Alfred de Vigny e Alfred Musset. A máxima romântica foi negar outras regras que não fossem as do sentimento e da paixão. Os românticos ingleses foram poetas como Lorde Byron e Percy Shelley. A Alemanha inspirou toda a Europa no período pré-romântico. O romantismo alemão reuniu intelectuais como Heine, considerado o maior poeta alemão depois de Goethe, e também o draturgo Georg Büchner. A Revolução Francesa foi tema do Romantismo em toda a Europa. Shelley escreveu “A Necessidade do Ateísmo”, peça teatral sobre os ideais revolucionários franceses e Büchner escreveu a peça “A Morte de Danton”.

No campo da música, a Revolução Francesa também provocou transformações, principalmente, na condição social dos músicos, que perderam o mecenato dos nobres, passando a atuar como profissionais liberais. Por outro lado, o romantismo promoveu os grandes artistas e, dentre esses os músicos, em seres iluminados que passaram a ser reconhecidos como heróis nacionais. Destacaram-se os compositores como Weber, Schubert, Schumann, Mendelssohn e Wagner, mas também os músicos virtuosos como Chopin, Liszt e Paganini. O nacionalismo romântico promoveu ainda a recuperação e valorização de músicas folclóricas. A criação musical é um impulso, uma confiança, traduzindo emoções em estado bruto e exigindo formas livres e renovadas para sua expressão. Isso favorece a improvisação e exige uma nova nomenclatura para as obras, que passam a receber categorias mais expressivas, como: noturno, balada, rapsódia ou poema sinfônico. O piano assume grande

evidência por seu estilo mais que intimista, confessional. A ópera é aprimorada no romantismo italiano e dessa emerge a obra de Carlos Gomes.

O Realismo.

O Neoclassicismo expressou o pensamento iluminista na versão mais racionalista de Voltaire (1694-1778) e Isaac Newton (1642-1727) e o Romantismo parece ter sido influenciado por Jean Jacques Rousseau (1712-1778), filósofo que representou a face mais passional do Iluminismo. Por sua vez, o Realismo pareceu influenciado pelo pensamento social de Karl Marx (1818-1883).



22

A tendência ao Realismo se manifestou primeiramente na França, nas pinturas de Gustave Courbet (1819-1877), que batizou sua obra de “realista” em uma exposição alternativa de 48 obras, realizada em 1846, após ter dois de seus trabalhos recusados no Salão de Paris, por conta de seus temas que foram considerados prosaicos.

Em princípio, os temas pintados por Courbet foram retratos e paisagens como representações pouco idealizadas para a época. Mais tarde, temas banais com pessoas comuns trabalhando apareceram como denúncias e protestos sociais, devido ao realismo despojado e muito criterioso nos detalhes, como mostra a imagem da obra “Mulheres peneirando trigo” (fig. 22, detalhe).



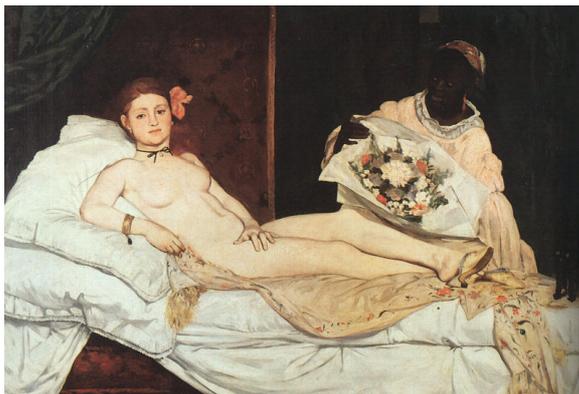
24



23

Outros artistas também expressaram um olhar realista, como Jean-François Millet (1814-1875) que, juntamente com Courbet, foi um dos representantes do realismo europeu, apesar de parte de seu trabalho expressar uma dose idealização e sentimentalismo que compromete o sentido de denúncia, com cálida sedução pictórica. A figura (23) mostra a obra “Coletoras de Restolhos”. Dentre os que cultivam o caráter socialista do Realismo, há os que consideram Millet o construtor de uma visão romântica e anti-socialista do trabalhador rural, indicando como parte da questão a sua origem abastada como filho de latifundiário.

Atualmente, há artistas que são estudados no contexto do Impressionismo, mas alguns desses também, representaram temas cotidianos com trabalhadores e outros tipos sociais. Edgar Degas (1834-1917) compôs diversas pinturas retratando cenas cotidianas como a da “Lavadeira” (fig. 24). Edouard Manet (1832-1883) se inspirou em artistas anteriores, especialmente em Goya, recuperando composições consagradas e atualizando-as com personagens da sociedade de seu tempo, como foi o caso da obra “Olympia” (fig. 25), que



25

causou grande polêmica por retratar a conhecida cortesã. Esse olhar mundano, despido de idealismos, vigorou e renovou a estética moderna, compondo uma marca social na arte em transição entre os séculos XIX e XX.

O século XIX foi pródigo no incremento de métodos de reprodução de imagens, aprimorando os métodos existentes e apresentando outros novos, como a litografia ou gravura sobre pedra, utilizando-se do princípio de repulsão entre a água e a gordura de tintas.

A gravura em metal também foi aprimorada pela técnica de “água tinta”, utilizando breu para compor pontos na chapa de metal, obtendo efeitos sutis de meio-tom e lavados, como em uma aquarela.

Os desenhos conquistaram maior autonomia, surgindo diretamente nas gravuras ao invés de se esconder sob as pinturas. As gravuras, além de reproduzir originais artísticos, também, serviram para a criação de trabalhos autônomos, sem imitar outras técnicas de representação. As linguagens típicas de meios impressos, como as ilustrações, charges e caricaturas foram produzidas às centenas e reproduzidas aos milhares.

Nas figuras a seguir são apresentados dois exemplos, o primeiro é uma gravura de Goya, cujo título é “Com razão ou sem ela” (fig. 26), e o outro é um desenho de Daumier, “A partida do trem” (fig. 27). Honoré Daumier (1808-1879), pintor, ilustrador, caricaturista e litógrafo especializado. As litografias foram produzidas a partir de 1820 e, atualmente, são conhecidas mais de 4.000 litografias de sua autoria, compondo uma crítica contundente de sua época.

Francisco José de Goya y Lucientes (1746 -1828), pintor e artista gráfico espanhol, foi retratista da corte espanhola e, posteriormente, produziu obras sombrias e pessimistas, pinturas e extensas séries de gravuras, expressando sua inquietação política e denunciando os horrores da guerra e a estupidez humana.



26



27

Em 1795, Schiller escreveu o “Tratado sobre Poesia Ingênua e Sentimental”, no qual distinguiu o realismo do idealismo e, depois disso, o cotidiano do homem na sociedade passou a ser indicado como objeto de um teatro socialmente útil, um teatro realista que, na França, teve representantes ilustres como Eugène Scribe e Alexandre Dumas Filho, que escreveu “O Filho Natural”, uma obra cujo título já revela seu caráter realista. Primeiramente destacaram-

se, na Inglaterra, Dickens, Carlyle e Thackeray; na Rússia, Tostoi, Doitoevski e Turgueniev; na Alemanha, Büchner, Grabbe. Posteriormente, o inglês Oscar Wilde, o russo Gogol e o norueguês Ibsen, também, destacaram-se no estilo realista. O realismo exigiu e promoveu mudanças radicais nas formas de interpretação, cenário, iluminação e música. A fala e a gestualidade perderam qualquer afetação e os cenários foram despojados dos efeitos decorativos. O naturalismo de Meininger influenciou, no início do século XX, Stanislavsk em Moscou e Antoine em Paris.

O Academismo no Brasil.

Como foi dito anteriormente, a fase mais avançada do Mercantilismo indicou a necessidade de uma exploração mais racional e produtiva das potencialidades coloniais, devido aos sinais de esgotamento das reservas naturais mais acessíveis que permitiam a extração imediata de ouro, pedras preciosas ou madeiras raras.

As expedições científicas enviadas ao Brasil denotaram esses interesses exploratórios, buscando levantar e aprimorar conhecimentos de geografia e cartografia, realizando pesquisas sobre os minerais, a fauna e a flora deste mundo ainda pouco conhecido.

Na Europa, são fundadas nesse momento as associações geográficas internacionais, seus membros cultivavam o hábito requintado de colecionar exemplos etnológicos e etnográficos, compondo os “gabinetes de curiosidade”, miniaturas dos museus de história natural. Assim, participavam do ideal dos enciclopedistas, no século XVII, e se integravam aos propósitos do Iluminismo, movimento filosófico que valorizou o conhecimento racional-científico, e também procurou organizar todo o conhecimento natural e social descoberto e produzido pelo homem moderno.

O Brasil se destacou na rota das curiosidades, como um dos pontos de interesse mundial, fazendo com que recebêssemos artistas que eram contratados para registrar as coisas e os costumes brasileiros. Além dos artistas que aqui se estabeleceram, outros participaram das expedições exploratórias, realizando registros e compondo um amplo acervo artístico-etnográfico da realidade natural e social. Assim, as primeiras obras acadêmicas brasileiras foram produzidas por artistas europeus viajantes.

Os trabalhos artísticos precursores dessa tendência são de Frans Post, como “Cachoeira de Paulo Afonso”, um trabalho em óleo sobre madeira de 1649 (fig. 28) e de Albert Eckhout, como “Abacaxi e Mamão” e “Mameluca”, um trabalho em óleo sobre tela de 1641 (fig. 29 e 30), todos três produzidos no Brasil. Esses artistas holandeses vieram ao país acompanhando o Conde Maurício de Nassau, que governou Pernambuco durante o período de 1637 a 1644, parte do tempo de ocupação holandesa no nordeste brasileiro.

Além disso, as expedições exploratórias foram freqüentes no Brasil, desde o final do século XVII até o começo do século XIX. Uma grande expedição portuguesa veio à colônia entre 1783 e 1792. Enviada por D. Maria I, a expedição foi denominada: “Viagem filosófica às capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá”. O empreendimento foi liderado por Alexandre Rodrigues Ferreira e contou com a participação dos desenhistas: Joaquim José Codima e José Joaquim Freire.

Mato Grosso recebeu outra importante expedição científica no século XIX, a qual percorreu o Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso, Amazonas e Pará, tendo sido organizada pelo Cônsul Geral da Rússia Ivanovitch Langsdorff, membro da Academia de Ciências de São Petisburgo. Participaram da Expedição o pintor alemão Johan Rugendas, que

pintou, entre outras obras, “Índio flechando uma onça” (fig. 31), Adrien Taunay, filho de Antoine Taunay, que foi um participante da Missão Francesa no Brasil, e Hercule Florence³⁶.



28



29



30



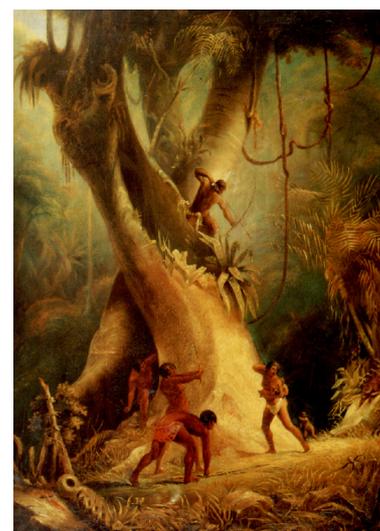
32

No início do século XIX, a Missão Francesa introduziu o ensino das artes acadêmicas no Brasil, por meio do trabalho de um grupo de artistas comandados por Joachim Lebreton, ex-secretário do Instituto das Artes de França. Dentre os artistas do grupo, destacaram-se: Nicolas Antoine Taunay, August Marie Taunay e Jean-Batiste Debret, esse último é o mais conhecido e produziu um significativo acervo de imagens sobre os usos e costumes coloniais ao atuar como pintor oficial da corte portuguesa no Brasil, a figura (32) mostra uma aquarela de 1822.

O convite feito por D. João VI para que os membros da Missão viessem ao Brasil foi reforçado pela perseguição na Europa aos artistas bonapartistas, depois do fim do Império Napoleônico. Uma vez no Brasil, a Missão fundou a “Academia Real de Ciências, Artes e Ofícios” que, posteriormente, foi denominada “Escola Nacional de Belas Artes”, oferecendo formação de nível superior aos candidatos a artistas acadêmicos.

O Príncipe Regente de Portugal D. João VI inaugurou a Escola de Ciências Artes e Ofícios, cujo decreto de fundação expressou a importância da relação entre arte e ciência para o registro de dados e formulação de projetos:

O progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, de que resulta a subsistência, comodidade e civilização dos povos (...) precisa de grandes socorros da estética para aproveitar os produtos, cujo



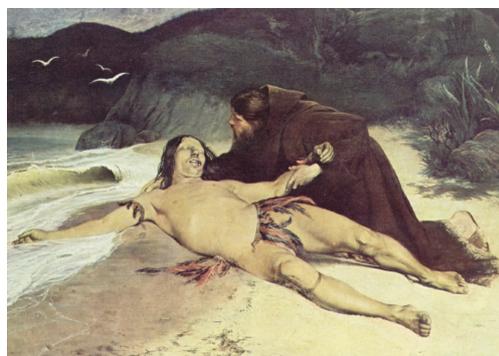
31

³⁶ MOURA, Carlos. *A Expedição Langsdorff em Mato Grosso*. Cuiabá, UFMT. 1984.

valor e preciosidade podem vir a formar do Brasil o mais rico e opulento dos reinos conhecidos.³⁷



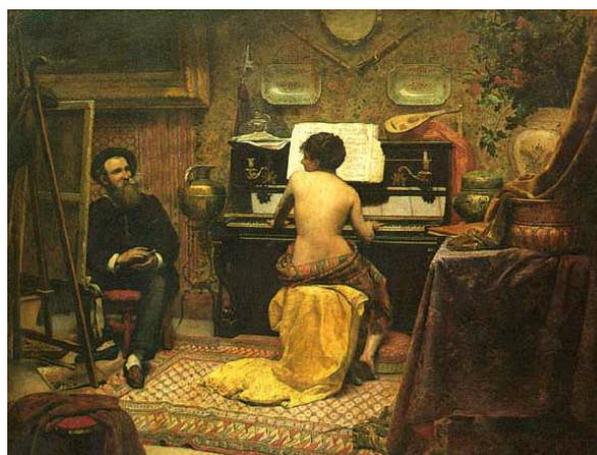
33



34

Ao longo de seu processo, o Academismo artístico brasileiro apresentou tendências que se alternaram: a Neoclássica, centrada no ensino do desenho, de inspiração positivista, representada pela obra de Nicolas Antoine Taunay, “Moisés salvo das águas” (fig. 33), e a Romântica, centrada no ensino das artes, de inspiração liberal e naturalista, pelo tema e pela composição, a obra de Rodolfo Amoedo, “O último Tamoio”, de 1883 (fig. 34), é representante dessa tendência. Expressões mais raras e contrárias às duas tendências predominantes foram apresentadas pelo Realismo, que renegou, ao mesmo tempo, o racionalismo neoclássico e o lirismo do romântico, em troca de representações menos idealistas e mais fieis aos sentidos.

O Realismo foi incorporado somente na segunda metade do século XIX, inaugurando essa estética descritiva e fenomenológica, sob influência da fotografia, mesmo assim assumiu uma forma típica de expressão na obra de José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899)³⁸. A sua obra “Descanso do Modelo”, de 1882 (fig. 35), desvia-se da canônica acadêmica pelo tratamento dado à pintura, pela composição que revela a pintura como representação e pela intimidade expressa na pose relaxada da modelo.



35

³⁷ BARBOSA, Ana Mae. **Arte e Educação no Brasil**, São Paulo, Perspectiva, 1978, p.21.

³⁸ BAEZ, Elizabeth (et. alli.). **Academismo**. RJ, FUNART, 1986 (Projeto Arte Brasileira), p.9.

O contexto brasileiro ainda constituído por uma sociedade culturalmente pouco complexa, incorporou apenas formalmente a ilustração européia sem desenvolver um processo estético autônomo, ressaltando-se as expressões individuais. Além disso, o Academismo brasileiro desconsiderou e descaracterizou a produção barroca, que manifestava uma vertente de arte popular.

O Academismo nacional usou a política de formação do artista "pompier"³⁹, que era premiado com viagens de estudos ao estrangeiro para concluir sua formação artística nas academias oficiais de Paris ou Roma. O sonho dos artistas desse período era viajar para Europa, Manuel de Araújo Porto-alegre (1806-1879), aluno e amigo de Debret e protegido de D. Pedro I (fig. 36), depois da abdicação do Imperador e com a partida do amigo para a França, foi junto com Debret para Europa, complementar às próprias expensas sua formação. Os artistas pompier reproduziram com eficiência a linguagem acadêmica universal, com uso de temas e cores locais, mas sem formular uma expressão de gênero tipicamente nacional⁴⁰.



36

A despeito disso, o século XIX foi um momento de realização cultural impulsionado pela participação direta da família real. A arte acadêmica brasileira, fundada por D. João VI, foi também impulsionada pela ação do próprio Imperador Pedro II (fig. 37), "a alma de toda a atividade artística"⁴¹, retratado por Pedro Américo (1843-1905). Essa ebulição cultural garantiu o esplendor das artes nacionais marcado pela produção de Manuel de Araújo Porto-alegre; Vítor Meireles, cuja obra "Batalha Naval do Riachuelo" aparece na figura (38); Pedro Américo (fig. 37); Antônio Parreiras; Oscar Pereira da Silva, e Almeida Junior (fig. 35).



37



38

Além do Academismo, o final do século XIX, na Europa, ainda irá apresentar as bases do Modernismo que, posteriormente, foi caracterizado pelas vanguardas artísticas do início do século XX. Como será apresentado a seguir, a preocupação científica com os efeitos cromáticos na natureza e com o uso das cores na indústria, deslocou na pintura o foco social

³⁹ Denominação da pintura oficial francesa no séc. XIX. No Brasil, o termo foi usado para designar os artistas que estudaram no exterior.

⁴⁰ BAEZ, Elizabeth (et. alli.). **Academismo**. RJ, FUNART, 1986 (Projeto Arte Brasileira), p.9.

⁴¹ MONTERADO Lucas de. **História da Arte**. 2.ed., RJ, Livros Técnicos e Científicos, 1978, p. 300.

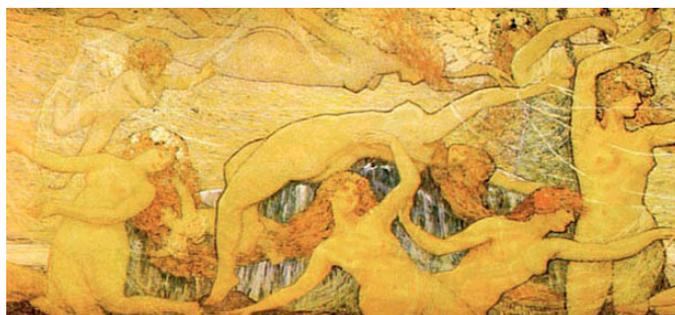
de conteúdo realista para um enfoque formalista voltado a desenvolver processos de representação da cor natural, definindo o movimento denominado Impressionismo.

O Impressionismo foi marcante no processo de transição do período acadêmico para o momento modernista, assim como as tendências decorativas da *Art nouveau* e outras mais funcionalistas nas artes aplicadas, que compuseram em seu desenvolvimento o atual conceito de *design*.

No Brasil, na passagem do século XIX para o século XX, sugestões impressionistas e modernista apareceram em obras de alguns artistas, os trabalhos impressionistas foram desenvolvidos tardiamente fora da França e, depois da primeira década do século XX, também foram realizados no Brasil, de modo mais significativo na obra de Eliseu D'Ángelo Visconti (1866-1944). As figuras a seguir mostram trabalhos de Visconti, um impressionista, “Carrinho de criança”, pintado em tinta óleo sobre tela, 1916 (fig. 39), e um detalhe art nouveau do Friso no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pintado perto de 1908 (fig. 40).



39



40

Teatro e música no Brasil colonial e imperial

Além das encenações ritualísticas dos indígenas, o teatro em estilo europeu foi introduzido no Brasil pelos Jesuítas, que o praticavam com objetivos didático-religiosos. O Padre José de Anchieta criou autos para esses fins e, até o final século XVIII, predominou essa prática na cena nacional.

Numa perspectiva mais profissional, foi encenada em 13 de março de 1838, a peça “Antônio José ou O Poeta e a Inquisição”, de Gonçalves Magalhães, com a atuação de João Caetano. Em 4 de outubro de 1883, Martins Pena estreou sua peça “Juiz de Paz na Roça”. Pena e Caetano representaram a resistência do teatro nacional ao predomínio de peças e artistas estrangeiros no Brasil.

O século XIX apresentou os seguintes dramaturgos brasileiros: Gonçalves Dias, com destaque para a peça “Leonor de Mendonça”; Joaquim Manoel de Macedo, com a peça “O Macaco da Vizinha Moreninha”, adaptada de seu romance “O Novo Otelo”. Além disso, Machado de Assis, sem o mesmo êxito de sua literatura, escreveu as peças: “Lição de Botânica”, “Quase Ministro”, “Deuses de Casaca”, “Não Consultes o Médico” e “O Caminho da Porta”.

Uma outra geração teve início com França Júnior, um seguidor de Martins Pena, embora com uma obra mais realista; Arthur de Azevedo dominou a cena até 1908, com suas famosas comédias em que se destacam: “A Capital Federal” e “Mambembe”.

A música brasileira erudita pode ter sua história contada a partir da obra de Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que foi Mestre de Capela, atuando na Capela Catedral e na Capela Real do Palácio, sendo admirado por D. João VI e, também, professor de D. Pedro I. Dentre suas composições estão: “Missa de 8 de Dezembro”; “Missa de Réquiem”; “Missa de Defuntos”; “A Ópera Zemira”; “Matinas de Natal” e um “Teo-Deum”, que é um canto de ação de graças.

D. Pedro I (1798-1834) também foi músico de vários instrumentos e compositor, além do Padre José Maurício, Sigismundo Neukomm, músico austríaco acompanhante da Princesa Leopoldina, e Marcos Portugal, considerado o maior músico português da época, também, foram seus professores. Suas composições foram: “Um Credo”, “Uma Missa”; “Um Teo-Deum”; “A Sinfonia da Independência”; “Hino da Carta Constitucional”; “Uma Abertura de Ópera”, executada por Rossini, e o “Hino da Independência do Brasil”.

Antônio Carlos Gomes (1836-1896) foi o primeiro músico brasileiro reconhecido no exterior, esteve na Europa e viveu em Milão, por meio de uma bolsa de estudos. doada pelo Imperador Pedro II, manteve um estilo fiel ao italiano, mas desenvolveu em sua obra uma temática brasileira. Sua grande ópera foi “O Guarani”, além de obras como: “Salvador Rosa”; “Fosca”; “Maria Tudor”; “O Escravo”; “O Condor” e “Colombo”.

Brasílio Itiberê da Cunha (1848-1913) foi diplomata e músico, desenvolvendo pela primeira vez uma obra erudita inspirada no folclore brasileiro. Sua música intitulada de “A Sertaneja” marcou o início do Nacionalismo no Brasil, utilizando o tema folclórico “Balaio, meu bem, balaio”.

Alexandre Levy (1864-1892) foi o professor do nacionalismo musical brasileiro, estudou em São Paulo e Paris, atuou como pianista, regente e crítico musical e compôs: “Tango Brasileiro” e “Suíte Brasileira”.

Alberto Nepomuceno (1864-1920) estudou em Roma, Alemanha, França e, também, foi professor de órgão no Brasil e Diretor do Instituto Nacional de Música, destacando-se como um emérito representante do Nacionalismo que compôs: “Abul; Sinfonia em Sol Menor”; “Uiara”, e “Suíte Brasileira”.

Ernesto Nazaré (1863-1934), grande nome da música brasileira, compôs suas obras mesclando elementos populares e eruditos. Os títulos das composições são populares, embora suas composições sejam elaboradas com erudição. Dentre suas duzentas músicas, destacaram-se: “Cruz Perico!”, “Podia ser pior!”, “Rebuliço”, “Suculento”, “Desengonçada”, “Sarambeque”, “Pipoca”, “Fonte do Suspiro”, “Apanhei-te Cavaquinho”, “Cavaquinho por que choras?”.

Depois dos cantos indígenas, a típica música brasileira teve origem no início da colonização com a adaptação local de músicas populares da Península Ibérica e, em seguida, com os “bataques”, como foram chamados os ritmos negros.

O Lundu, com ritmo agitado e melodia simples, e a Modinha, com ritmo dolente, foram os primeiros gêneros musicais brasileiros. O Lundu foi criado nas ruas, uma música genuinamente negra. A Modinha conquistou espaço e se desenvolveu nos salões das gentes brancas, muito embora contando com a contribuição de músicos negros e mulatos.

O Chorinho, o Samba, o Baião, as marchinhas e outros gêneros musicais ritmados e irreverentes são decorrentes do Lundu. A Seresta, o Samba-Canção e outros gêneros de traço lírico e sentimental descendem da Modinha.

No século XIX, o Lundu e a Modinha se libertaram dos moldes eruditos e foram retomados por músicos populares. Dentre esses, está Xisto Bahia (1841-1894), autor do famoso lundu “Isto é Bom”, e também Catulo da Paixão Cearense (1886-1946), autor da modinha “Luar do Sertão”.

O traço popular foi demarcado pela substituição dos pianos por violões, cavaquinhos, bandolins e percussão, elementos característicos da formação instrumental da música brasileira, configurando o estilo denominado como “Choro”, que mais define um modo de tocar do que um gênero musical.

Nas últimas décadas do século XIX, as músicas de salão, como a polca, a quadrilha e o tango, foram abraçadas pela atuação do maestro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), da maestrina Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e do pioneiro Ernesto Nazareth (1887-1944), iniciador da escola do piano brasileiro. O Maxixe foi inventado em 1870 por músicos de choro, imitando o ritmo de danças populares e deflagrando uma moda que chegou até à Europa.

. O Modernismo

O lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” expressou as promessas revolucionárias que motivaram o engajamento do povo na luta da burguesia contra a aristocracia francesa. Depois da “queda da Bastilha”, entretanto, essas promessas não se concretizaram, acarretando ainda novos problemas.

Em meio às crises políticas na Europa pós-revolucionária e às demandas de mão de obra decorrentes da Revolução Industrial em curso, homens, mulheres e crianças, que migraram do campo para as cidades, foram obrigados a trabalhar até dezesseis horas por dia em condições desumanas. Essa triste realidade e as questões políticas decorrentes provocaram o surgimento de novas propostas revolucionárias e reformistas, visando renegar e substituir ou recompor os ideais burgueses.

A vertente revolucionária contou com as proposições teóricas, de bases históricas e econômico-sociológicas, de Friedrich Engels (1820-1895) e Karl Marx (1818-1883) que vislumbraram uma nova revolução, mas, desta vez, do proletariado, ou seja, do conjunto dos trabalhadores.

O anarquismo foi outro movimento engajado na negação do estado burguês e paralelamente ao socialismo e ao comunismo também influenciou de maneira relevante o devir histórico do final do século XIX e da primeira metade do século XX.

Os ideais proletários repercutiram nas artes do Realismo. No contexto político europeu, a Revolução Russa de 1917 fundou as bases reais de oposição ao capitalismo. Posteriormente, durante a “corrida armamentista” e a “guerra fria”, a oposição entre socialismo e capitalismo dividiu o mundo em duas esferas de influências políticas e econômicas contraditórias, cujos centros foram Moscou e Washington.

O campo filosófico foi ocupado pelo Marxismo, pelo Positivismo de Augusto Comte (1798-1857), pelo Liberalismo político-econômico e pelo Pragmatismo. As bases reformistas do pensamento burguês foram estruturadas sobre o Positivismo, o Liberalismo e o Pragmatismo. A ordem política e a confiança na ciência foram expressas no lema positivista

“ordem e progresso”, descrito até os dias de hoje na bandeira brasileira; o Liberalismo defendeu a criatividade, a livre iniciativa econômica, a liberdade de expressão política; o Pragmatismo e o Funcionalismo valorizaram sobremaneira os objetivos práticos e funcionais.

O sucesso do ideário reformista burguês foi fundado na promessa de que, em pouco tempo, o progresso científico-tecnológico promoveria para todos os cidadãos o pleno estado de bem estar social.

Nesse momento, as artes abandonaram a temática realista, interessando-se pelas pesquisas de formas decorativas e de novos materiais, que definiram o estilo “Art Nouveau”. A pintura impressionista ainda apresentou temas prosaicos, cotidianos, mas com interesse específico na representação da luz. O tema ou o motivo pintado passou a ser irrelevante, renunciando o formalismo característico da estética modernista.

As esperanças e promessas de progresso tecnológico e econômico na proximidade de um novo século estimularam a população européia que, a despeito das dificuldades, mergulhou no clima da “Belle Époque”. Paris foi o centro do mundo, vivendo nessa época a sua “Idade de Ouro”.

A arquitetura inaugurou um novo ecletismo, utilizando estruturas e guarnições de ferro fundido, cujo marco foi a Torre Eiffel (fig. 1). As grades, janelas e portões apresentaram formas orgânicas estilizadas, sugerindo ramos elegantes e entrecruzados. Esse estilo decorativo foi herdeiro do movimento “Arts and Crafts”⁴², destacando-se nas artes aplicadas como Arte Nova, “Art Nouveau” ou “Modern Style”.

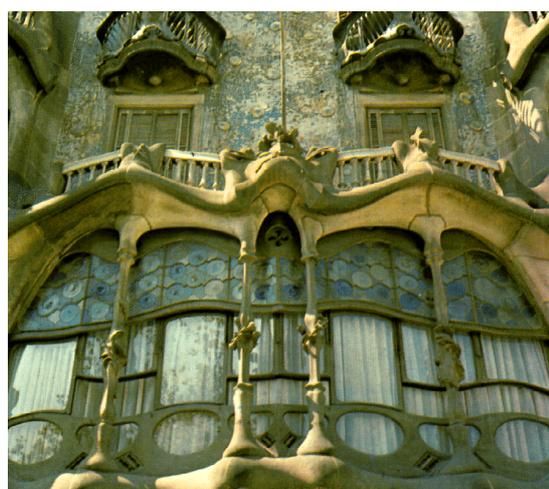
O nome Arte Nova foi devido a uma loja em Paris que, a partir de 1895, vendeu objetos inovadores e originais. Na Alemanha, o estilo foi chamado de “Jugendstil” e, na Itália, de “Stile Liberty”. Os estilos artísticos sempre influenciaram as artes aplicadas e decorativas, mas uma diferença marcou a passagem para o século XX, porque a nova arte configurou, em um só tempo, o útil, o decorativo e o artístico.



1



2



3

⁴² ARTS AND CRAFTS foi um movimento que, a partir de 1882, buscou uma formulação moderna para o *design* industrial revivendo as artes decorativas. O movimento foi presente na França, Inglaterra e Estados Unidos, sendo ainda influente na Áustria e Alemanha.



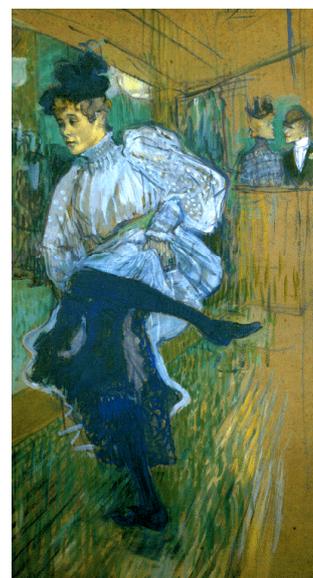
A Arte Nova marcou a arquitetura da bela época com um estilo leve e elegante, como mostra o interior da Casa de Victor Horta (fig. 2), também, também é considerada no contexto Arte Nova, a obra peculiar e rebuscada de Antônio Gaudi, aqui representada no detalhe de fachada da Casa Batlló (fig. 3). Na pintura, Gustav Klimt expressa também elementos do estilo, conforme mostra o detalhe do quadro “Higiéia” (fig. 4); a Arte Nova é ainda apresentada no papel pintado com motivos florais por, Willian Morris (fig. 5), e no relógio de René Galique (fig. 6). Toulouse-Lautrec fez desenhos pintados de cenas e dançarinas dos cabarés parisienses, immortalizando o “Molin Rouge” e “Jane Avril”, como mostram as obras “Divan Japonês” e “Jane Avril dançando” (fig. 7 e fig. 8). A partir da Arte Nova o design gráfico também se estabeleceu como arte independente. Parte dos desenhos de Lautrec foram produzidos como cartazes, anúncios de propaganda.



5



7



8



6

Na pintura, o Impressionismo foi um produto artístico luminoso, que repercutiu a curiosidade e os interesses de um mundo que percebia a ciência e a tecnologia como fatores de progresso e bem estar.

O Impressionismo foi herdeiro da pintura de paisagem, que levava os artistas para fora dos ateliês, e herdou também o foco temático do Realismo, que apontara para as cenas cotidianas, as quais foram representadas pelo Impressionismo sem idealização e tão pouco visão política, porque essas cenas e seus elementos foram percebidos como anteparos da luz. Assim, a arte investiu na observação naturalista, como é apreciada pelas ciências positivas, relegando os conteúdos crítico-sociais do Realismo e também as idealizações românticas.

Sob novos parâmetros, a pintura retomou o problema da representação naturalista, buscando desenvolver processos eficazes para a representação da luz e das cores naturais.

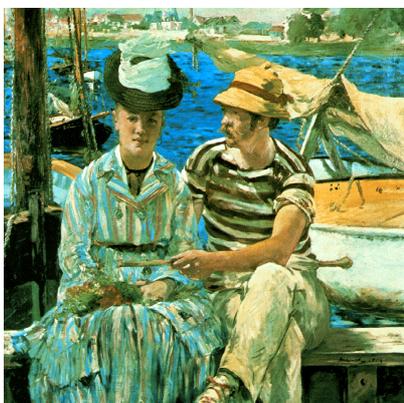
No Impressionismo e nos movimentos subseqüentes, as artes plásticas assumiram uma estética predominantemente formalista. Via de regra, a temática ou o conteúdo figurado serviu apenas de suporte para experimentações plástico-compositoras. O formalismo predominou sobre a tematização e o conteúdo só foi priorizado em momentos específicos da história do modernismo, mesmo assim, essa priorização foi vista como um retorno à ordem acadêmica.

A experiência impressionista levou a pintura a um impasse entre a prioridade da representação naturalista da forma ou da cor, frustrando o ideal naturalista de conquista da perfeita representação de todos os valores do mundo natural. Para representar a luz natural em toda sua intensidade, os impressionistas fragmentaram as pinceladas, perdendo a continuidade de textura, o que garantia a perfeita dissimulação dos gestos e das tintas. A contínua representação das texturas do modelo escondia a existência do suporte, apresentando a imagem como formada e existente no próprio espaço real. A fragmentação das pinceladas denunciou a presença da tinta e, conseqüentemente, dos gestos e do suporte, além de impor a desmaterialização das formas que se esvaeceram sob os efeitos de representação da luz irradiante.

O termo “Impressionismo” surgiu em 1874 depois da primeira exposição coletiva de Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917) e Paul Cézanne (1839-1906), quando foi apresentada a tela de Monet, intitulada “Impressão, Sol Levante” (fig. 9). Ao criticar a exposição, o jornalista Louis Leroy intitulou a mostra sarcasticamente como “exposição dos impressionistas”.



9

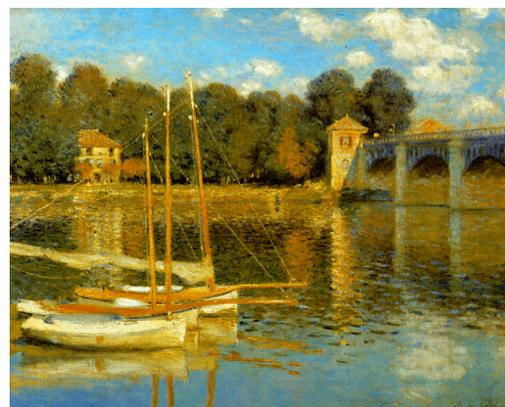


10

A fotografia foi o contraponto da pintura nesse momento, revelando formas diferentes de composição visual, como os chamados cortes fotográficos, que foram logo incorporados pela pintura. O desenvolvimento da técnica, contudo, consolida a fotografia como o meio mais apropriado para o registro da realidade cotidiana, obrigando os pintores a assumirem novas atribuições como as pesquisas sobre a luz e a cor que, no momento, eram requeridas por diversos setores da cultura e da economia.

Os impressionistas tiveram constante diálogo com a fotografia, a física e a química, muitas de suas reuniões ocorreram no estúdio do fotógrafo Gaspard Felix Tournachon, mais conhecido como Felix Nadar (1820-1910), e suas idéias foram incrementadas pelas pesquisas sobre as cores complementares do químico francês Michel Eugène Chevreul (1789-1889).

Imagens, luzes e cores são os principais elementos intangíveis que motivaram e orientaram o uso das tintas e dos gestos na pintura sobre as telas impressionistas.

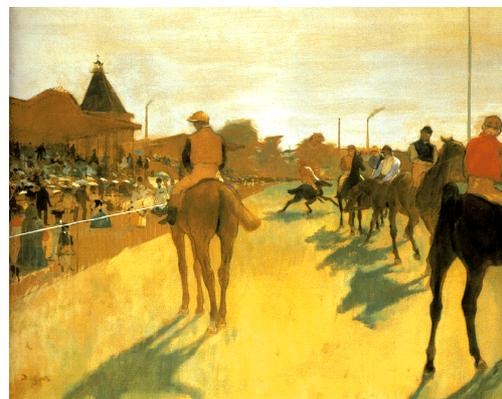


11

Isso pode ser percebido na obra “Argentuil” de Édouard Manet (fig. 10), na “Ponte de Argentuil” de Claude Monet (fig. 11), em “Le Moulin de la Galette” de August Renoir (fig. 12) ou na obra “Cavalos de corrida diante da tribuna” de Edgar Degas (fig. 13).



12



13



14

O movimento Neo-Impressionismo deu continuidade de maneira sistemática às pesquisas dos impressionistas, como indica a obra “Banho em Asnières” de Georges Seurat (fig. 14), a pincelada já fragmentada no Impressionismo foi reduzida ainda mais com o uso de pontos, determinando a técnica do pontilhismo Néo-impressionista. Entretanto, a reação estética ao movimento impressionista emergiu em seu próprio universo cultural, por meio das obras de Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Cézanne e Paul Gauguim (1848-1903), que são aqui representadas pelas imagens das obras “Vista de Arles com lírios” de Van Gogh (fig. 15), “Paisagem” de Paul Cézanne (fig. 16) e “O ouro de seus corpos” de Paul Gauguim (fig. 17).



15



16



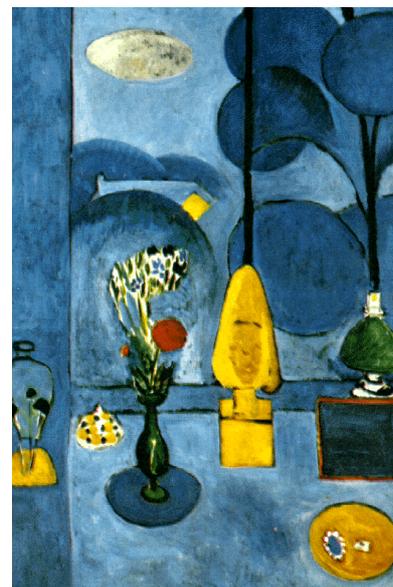
17

A utilização expressiva ou simbólica das cores, a estilização expressiva ou geométrica das formas e o uso de linhas de delimitação foram procedimentos que demarcaram formalmente a reação estética ao Impressionismo. Influenciados pela estética oriental, artistas como Toulouse-Lautrec, Van Gogh e Gauguim desenvolveram pinturas em que as linhas delimitavam áreas de cores mais planas.

Essa tendência mais expressiva e simbólica marcou a estilística do Fauvismo, movimento comandado por Henri Matisse (1869-1954), que teve Gauguin como precursor. O movimento, que perdurou entre 1903 e 1907, foi assim nomeado pejorativamente, após uma exposição em 1905, porque “fauve” quer dizer “fera”.

A denominação teve, portanto, o sentido de indicar as pinturas como obras de bárbaros, de feras. “A Janela Azul” (fig. 18) de Matisse serve de exemplo dessa maneira de pintar em que as cores assumem uma função mais simbólica que naturalistas e a composição apresenta características gráficas e planas, suscitando lembranças de representações egípcias e medievais.

O investimento na expressividade foi uma tendência recorrente em muitos momentos da história da arte, assim, o Expressionismo foi o herdeiro modernista dessa tendência, usando formas e cores para revelar fortes estados emocionais. Muitos artistas modernistas atuaram com as estéticas fauvista e expressionista, integrando-as entre si e também com recursos cubistas.



18

O Fauvismo e o Expressionismo inauguraram as vanguardas modernistas revelando nomes como Henri Matisse, André Derain (1880-1954), os expressionistas Edvard Munch (1863-1944), James Ensor (1860-1949) e Marc Chagal (1887-1985). Em 1909, surgiu o Abstracionismo com Wassily Kandinsky (1866-1944) e, um ano depois, Georges Braque (1882-1963), Pablo Picasso (1881-1973), Marcel Duchamp (1887-1968) e Piet Mondrian (1872-1944) criaram o Cubismo.

O manifesto Surrealista de André Breton data de 1924 e encontrou adeptos em Joan Miró (1893-1983), Salvador Dalí (1904-1989), Giorgio de Chirico (1888-1978) e René Magritte (1898-1967), ao mesmo tempo o Futurismo se desenvolveu na Itália. No Brasil, Cândido Portinari (1903-1962) fez uma síntese moderna, reunindo em sua obra elementos expressionistas, simbolistas e cubistas.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) mostrou primeiramente a face trágica do século XX, em torno da guerra, houve crises econômicas, revoltas políticas, movimentos de resistência e progresso tecnológico. As críticas à modernidade capitalista e às instituições burguesas foram retomadas, provocando as manifestações expressionistas e também o movimento Dadaísta (1915-1922) que, além de envolver a maioria dos artistas modernistas, apresentou Marcel Duchamp como o seu artista mais irreverente.

O cinema e a fotografia inspiraram e fomentaram o uso de seus diversos recursos na produção artística, inserindo também expressões da dança e do teatro nas artes visuais. A arte superou os suportes tradicionais, ocupando e recompondo espaços que, posteriormente, foram denominados como “instalações”, algumas vestimentas foram confeccionadas, houve a apropriação de objetos industriais e a construção de objetos e de máquinas inúteis, fazendo desaparecer, desse modo, as claras distinções, até então existentes, entre as diversas linguagens artísticas.

As manifestações artísticas primitivas e ingênuas passaram a influenciar na renovação estética das vanguardas do início do século XX, inserindo no ambiente da cultura erudita as expressões artísticas das crianças, dos loucos, dos povos primitivos e, também, dos artistas ingênuos e autodidatas.

O que era tido como antiarte pelos padrões acadêmicos foi reconsiderado naquele universo cultural. A arte primitiva africana inspirou a estética cubista conforme sugere as relações percebidas na figura (19), que mostra uma cabeça pintada cubista e uma cabeça esculpida africana. As artes medieval e antiga motivaram as estilizações modernistas de acordo com a figura (20), que mostra uma cabeça pintada antiga e uma cabeça pintada expressionista. A arte popular e folclórica inspirou o Fauvismo, como indica a semelhança entre a imagem pintada da arte popular e a imagem pintada da arte fauvista (fig. 21).



19



20



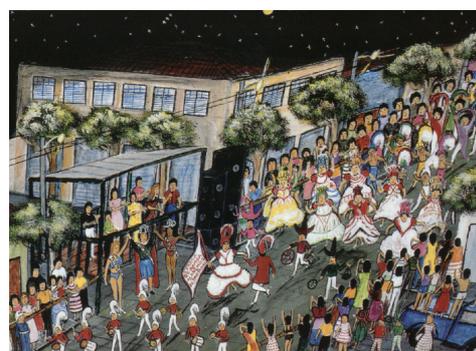
21

A arte oriental, bem como a africana, a gótica e a pré-clássica, foram revistas pelo modernismo, ainda no século XIX, a Europa foi invadida pelas gravuras orientais, determinando uma influência denominada de "japonismo". Desde os tempos do Romantismo, os artistas europeus se interessavam em visitar países distantes, importar gravuras chinesas e japonesas e conhecer coleções ou frequentar museus de arte primitiva.

Muitos artistas populares, autodidatas, foram encontrados e reconhecidos naquele momento. Alguns desses foram denominados "ingênuos", porque almejavam o domínio das técnicas acadêmicas enquanto produziam uma pintura inocente, com valores simbolistas. O primeiro dentre esses artistas que teve sua obra reconhecida na França foi Henri Rousseau (1844-1910), um exemplo de seu trabalho é a obra "Le Revê" (fig. 22). Depois disso momento, as expressões populares conquistaram e garantiram, até os dias de hoje, o seu lugar no panorama mundial das belas artes. Isaac Saraiva, por exemplo, é um artista popular atuante em Mato Grosso do Sul, sendo aqui representado por sua obra "Carnaval em Aquidauana" (fig. 23).



22



23

Primitivista foi o nome de um movimento artístico que atuou na Rússia, entre 1905 e 1920, combinando influências da arte popular, do Cubismo e do Futurismo. Os primitivistas se diferenciaram dos artistas populares e ingênuos, porque buscavam expressar deliberadamente em suas obras características formais primitivas ou pré-acadêmicas. A artista

brasileira Djanira da Mota e Silva (1914-1979) foi reconhecida como herdeira desta tendência que se expressou em sua obra “Três Orixas” (fig. 24), pintada a óleo sobre tela em 1966.



24

O conhecimento foi muito ampliado com a incorporação de diversas possibilidades perceptivas e representativas, contrariando a idéia clássica da existência de uma razão única e primeira que justificaria todas as coisas.

As idéias de uma causa primeira para todos os fatos e de uma única verdade, que deveriam ser perseguidas pelo conhecimento, fragmentou-se em diversas representações ou soluções, pontuais ou circunstâncias, reforçando as razões do pragmatismo e do funcionalismo ascendente e afirmando o útil como o verdadeiro.

Em seus estudos impressionistas no período de 1892 e 1893, Claude Monet executou uma série de pinturas da Catedral de Roen em diversos momentos do dia, assim, obteve cinquenta imagens diferentes do edifício. Diante dos resultados, o artista afirmou que tudo se transforma até mesmo a pedra, não havendo constância diante de nossos olhos. Além disso, a catedral percebida apenas como suporte da luz, perdeu sua totalidade que incluía a significação religiosa. Houve, portanto, uma ruptura na unidade clássica que reunia em si forma e conteúdo.

A forma como suporte e campo de expressão da luz, passou a ser, em seguida, percebida também como espaço de projeção e manifestação de idéias e sentimentos. O modelo passou a ser apenas o ponto de partida para a expressividade pictórica ou plástica, perdendo seu lugar central como a razão primeira da obra de arte. Isso também ocorreu com outras coisas e com o mundo em geral, que passou a ser percebido como campo de projeção de uma realidade cada vez mais humana e menos natural.

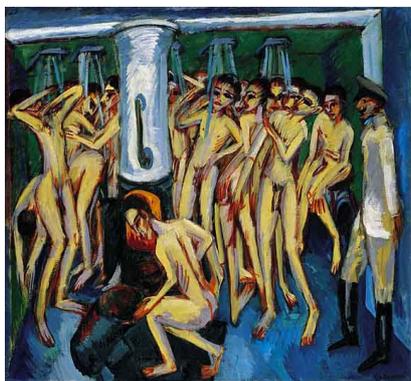
O Expressionismo foi o primeiro movimento de vanguarda do século XX a deformar a realidade visual para compor uma expressão mais subjetiva, distanciando-se do modelo natural e expressando a emotividade pretendida pelo artista.



25

No sentido de retorcer, em alemão, o termo expressionismo foi cunhado pelo galerista Georg Levin em 1912. Com esse nome foram designados os grupos Die Brücke (A Ponte) e Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul), a figura (25) mostra uma capa do almanaque do grupo, que foi produzida por Kandinsky.

Os pintores Emil Nolde, Ernst Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff e Max Pechstein compuseram “A Ponte”, e Wassily Kandinsky, Franz Marc e August Macke, além dos austríacos, Oskar Kokoschka e Egon Schiele, e o francês Georges Rouault, para citar apenas alguns, representaram “O Cavaleiro Azul”. A seguir uma obra de Kirchner, “Artilheiros” (fig. 26) de 1915 e outra de Kandinsky, “Improvisação” (fig. 27), de 1912.



26

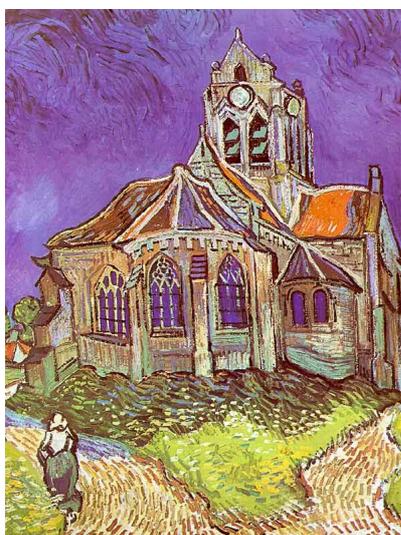


27

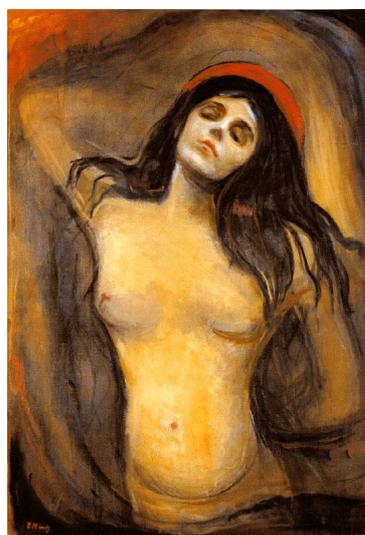
Esses artistas formularam representações da realidade totalmente pessoais e, às vezes, muito agressivas, mediante uma intensa deformação e abstração das formas, com ênfase nas linhas de contornos. Suas descobertas estilísticas foram decisivas para os movimentos plásticos, tanto os abstratos quanto os figurativos, que surgiram mais adiante no século XX.

Ao longo da história, desde o período helenista na Grécia Antiga ou mesmo antes disso, muitos artistas antecederam e indicaram os traços expressionistas na arte. Mas, Vincent Van Gogh e Edvard Munch foram antecessores recentes que influenciaram diretamente o movimento Expressionista, porque apresentaram em suas obras aspectos de deformação da realidade, expressividade da cor e abstração de formas, passando a compor novos princípios para arte expressionista e pós-expressionista e estabelecendo uma tendência expressiva recorrente em diversos momentos da arte modernista e pós-modernista.

A distorção expressiva é evidente na obra, “A Igreja de Auvers” (fig. 28), pintada por Van Gogh, em 1890, e também nas pinturas de Munch, que foi autor de obras como “O Grito” e também “Madona” (fig. 29).



28

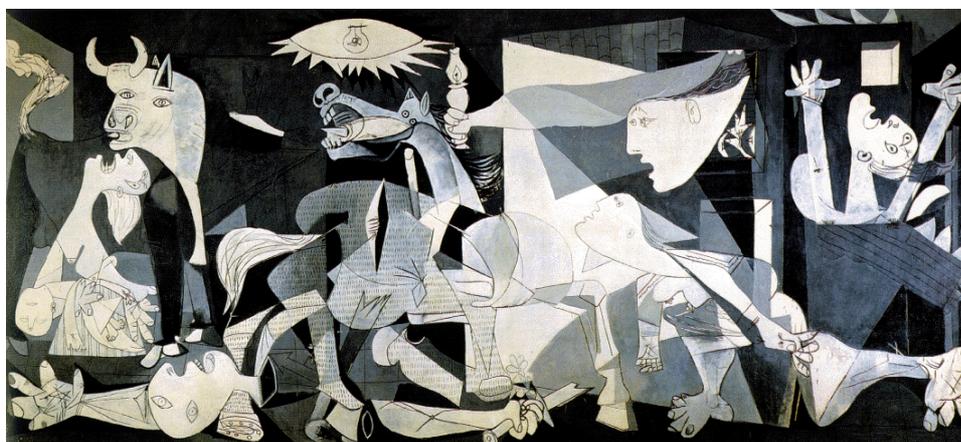


29

O Cubismo foi um dos primeiros movimentos artísticos que compuseram as vanguardas históricas do século XX, tendo surgido na França entre os anos de 1908 e 1910.

As motivações do Impressionismo foram formais, buscando representar a luz sobre os corpos. As motivações do Expressionismo foram emocionais e reveladas pela distorção das formas naturais. Os artistas cubistas consideraram a possibilidade de reduzir todas as coisas em representações explicitamente ordenadas por formas geométricas. Um conjunto de procedimentos formais semelhantes aos procedimentos impressionistas. Por serem formais, esses procedimentos cubistas permitiram interações simbólicas com o Fauvismo, afetivas com o Expressionismo e até oníricas como o Surrealismo, como é perceptível na arte de Pablo Picasso.

A obra “Guernica” (fig. 30), de Pablo Picasso, reúne e apresenta características cubistas, simbolistas e expressionistas, compondo uma alegoria antibélica, motivada pelo horror aos acontecimentos da guerra civil espanhola. No dia 25 de abril de 1937, especialmente uma esquadrilha nazista da Luftwaffe despejou 45 toneladas de bombas sobre a cidade espanhola de Guernica, matando a população civil.



30

Os artistas cubistas estabeleceram uma nova ordem para os meios artísticos de representação, substituindo a canônica acadêmico-naturalista por composições mais simbólicas e racionalistas, que revelaram o caráter intelectual e material da arte. Desde a arte de Cézanne, que foi o precursor do movimento cubista, o fazer artístico já havia sido plenamente revelado e de maneira independente do tema representado. O fazer artístico passou a ostentar valores próprios não sendo mais apenas valorizado como um processo invisível de representação das cenas naturais.

Nas representações acadêmicas, o projeto compositor da obra indicado pelo desenho inicial e, também, o suporte, a tinta, as marcas dos instrumentos e dos gestos do artista foram habilmente dissimulados para expressar apenas as texturas do modelo ou da paisagem representada.

Devido à necessidade de fragmentação das pinceladas de tinta na representação da luz natural, a pintura impressionista revelou a ação dos pincéis e dos gestos, bem como a materialidade da tinta. Isso ficou mais evidente nas obras pós-impressionistas e expressionistas, porque a materialidade da tinta, a ação dos instrumentos e dos gestos, e a função das linhas foram elementos explícitos da representação expressiva.

Além de exprimir tudo isso, o Cubismo passou a explicitar, também, o projeto lógico-geométrico da ação compositora, indicando a arte como atividade cognitiva e rejeitando definitivamente a concepção ingênua e empirista da arte como pura imitação do real.

Depois disso, consolidou-se as possibilidades interativas entre expressões cubistas, fauvistas e expressionistas, porque a estilização das formas naturais podia ser geométrica ou expressiva ou, ainda, geométrico-expressionista como é o caso de grande parte da obra de Picasso na Europa e também de Portinari no Brasil.

Primeiramente, o Cubismo foi representado por Pablo Picasso e Georges Braque, embora uma obra de Picasso, “As Senhoritas de Avignon” (fig. 31) seja considerada a obra inaugural desse estilo. O nome Cubismo foi decorrente de denominações com que os críticos da época expressaram seu espanto. Diante do que lhes era apresentado, mencionavam as expressões “cubos” ou “representações cúbicas”.



No primeiro momento, a pintura cubista reduziu toda a cena a uma composição com formas geométricas. Nessa tentativa de síntese geométrica, valorizaram os volumes em detrimento dos detalhes, por exemplo, as casas foram representadas como cubos recobertos por pirâmides de base quadrangular sem detalhes de portas ou janelas, retomando as indicações de perspectiva e luz e sombra, mas de maneira inteiramente diferente do academismo, sem uma direção definida para os pontos de fuga ou focos de luz.

Posteriormente, as figuras se mostraram mais planas e as esferas, cones e cubos, foram substituídos por círculos, triângulos e quadrados. As cores adotadas tenderam ao arranjo monocromático e as figuras foram quase que inteiramente integradas ao fundo. A dimensão temporal foi acrescentada nas composições planas, por meio de diversas representações justapostas e superpostas de diferentes faces de um mesmo objeto.

Por fim, texturas e colagens de materiais, como folhas de jornal ou lâminas de madeira foram inseridas nas obras cubistas e o colorido voltou a ser intensificado nas obras mistas desse período final.

As obras a seguir mostram dois momentos da arte de Georges Braque, a primeira é “O Dia” (fig. 32), uma síntese volumétrica de natureza morta, e a outra é “A Mesa do Músico” (fig. 33), cujas formas são mais planas e monocromáticas sem estar claramente distintas do fundo.



32



33



34

A escultura cubista demarca o início dos processos de construção de relevos a partir da aglutinação de elementos autônomos, em oposição aos processos de desbastamento de blocos únicos de pedra ou de modelagem de substâncias plásticas como a argila.

As obras cubistas foram construídas com colagens bidimensionais e tridimensionais, incluindo a reunião de objetos prontos, determinando para as artes os termos “assemblage” que, em francês, quer dizer reunião ou conjunto, e “objet trouvé”, uma expressão que indica o objeto achado ou encontrado. Nas obras foram reunidos todos os tipos de materiais como madeira, metal, papelão, cordas e outros.

O uso desses materiais pode ser percebido na escultura apresentada ao lado de Picasso (fig. 34) e, também, na obra “A Guitarra” (fig. 35), que foi feita pelo mesmo artista.

Assim como na pintura, as formas das esculturas são predominantemente geométricas, planas e superpostas, com pouca profundidade e volume. A influência das formas da arte africana é evidente também nas esculturas cubistas.

O Futurismo foi um movimento tipicamente italiano, mas que mobilizou diversos artistas europeus, dentre os que transitavam pelas vanguardas modernistas do início do século XX. O primeiro dos manifestos futuristas foi publicado pelo jornal “Le Figaro” de Paris em 1909.

Os futuristas buscaram representar o dinamismo dos tempos modernos, integrando-se às vertentes formalistas, porque as formas de representação do movimento eram mais importantes do que o conteúdo representado, um cavalo, um cachorro ou um corpo humano, muito embora os textos futuristas fizessem apologia aos meios tecnológicos, como as fábricas, os automóveis e as armas de fogo.



35

Houve um grande esforço para produzir representações do movimento das coisas no plano e no espaço, de modo diferente do que fora feito até então. As repetições das formas, as degradações tonais e cromáticas foram recursos utilizados para esse fim, uma vez que a determinação de ritmos visuais promove a sugestão de movimento na figura representada.

Um corpo em movimento é percebido de modo distorcido, perdendo sua configuração original, porque sua forma é decomposta em fragmentos, que variam no tempo e no espaço, assinalando as mudanças nas posições internas do próprio corpo que se move e, também, nas suas posições externas, que indicam o seu deslocamento no espaço. Isso foi muito bem representado na tela, “Nú descendo as escadas” (fig. 36), de Marcel Duchamp (1887-1968), obra que foi realizada pelo artista em sua fase futurista.

Além da sensação imediata de movimento, as obras futuristas também promoveram um sentido simbólico sobre a vertiginosa dinâmica da modernidade industrial. Isso que é só pressentido nas pinturas foi claramente expresso nas obras literárias e nos textos sobre o Futurismo.

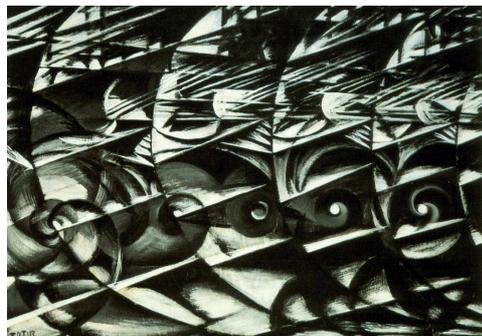


36



37

O artista Umberto Boccioni (1882-1916) realizou esculturas futuristas como a obra “Formas únicas de continuidade no espaço” (fig. 37), mas as melhores expressões visuais futuristas foram no campo da pintura, como demonstra a arte de Giacomo Balla (1871-1958), aqui representada pelas obras: “Velocidade abstrata, o carro passou” (fig. 38), e “As mãos do Violinista” (fig. 39), e o “Dinamismo de um cão na coleira” (fig.40).



38



39



40

O Dadaísmo foi mais um movimento do começo do século XX, surgindo em 1916 para expressar a descrença nas instituições sociais, que foram seriamente abaladas pelos estragos morais e materiais da Primeira Guerra Mundial.

O primeiro alvo dos artistas dadaístas foi a própria arte institucionalizada. O Dadaísmo se apresentou como um movimento antiartístico, inaugurando uma estética caótica, niilista, despida de quaisquer idealismos. O próprio termo, “dada”, quer dizer absolutamente nada, soando como algo irônico, pretensioso e infantil.

O principal centro de irradiação do movimento foi o Café Voltaire, fundado na cidade de Zurique pelo poeta Hugo Ball, que reuniu artistas como Hans Arp, Marcel Janco e o poeta romeno Tristan Tzara. O movimento dadaísta foi rapidamente conhecido por toda a Europa, devido à divulgação de diversos manifestos e, também, por conta de suas atuações provocativas e extravagantes. Esses procedimentos atraíram artistas como Francis Picabia e Marcel Duchamp, que se tornou a alma do movimento.



41

O Dadaísmo transpôs os limites entre as diversas linguagens artísticas, compondo obras que não se restringiram às linguagens convencionais ou aos campos específicos da arte. Esse modo de produção partia de processos antiprodutivos, irracionais, niilistas e até subversivos, revirando as linguagens artísticas, questionando e subvertendo o próprio conceito de arte.

Depois do Dadaísmo é plenamente justificado o pensamento do filósofo da arte italiano, Dino Formaggio (1914), que assevera como arte tudo aquilo que os homens chamam de arte, porque os dadaístas consideraram artisticamente válidas quaisquer expressões humanas, voluntárias ou não, que sejam apontadas como arte. Uma postura determinante para diversas manifestações posteriores, desde o Surrealismo até as correntes mais contemporâneas.

Os desenhos, as pinturas, as colagens e as esculturas dadaístas destruíram todas as relações de coerência formal ou temática construídas até então. Os títulos das obras não se relacionam com as imagens apresentadas, aumentando o despropósito dessa arte. Além disso,

objetos cotidianos e produtos da cultura de massa foram diretamente incorporados ao universo artístico, abrindo caminho para a Pop-Art que surgiu mais tarde na Europa e se desenvolveu nos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960. Obras como a pintura “O Psiquiatra” (fig. 41) de Kurt Schwitters, reunindo diversos objetos sob as tintas, ou a colagem “Tatim em sua casa” (fig. 42) de Raul Hausmann, são exemplos da arte dadaísta.

Não há motivos, inclusive, para se distinguir as obras de acordo com as linguagens artísticas convencionais como pintura, escultura e outras. A escultura dadaísta suprimiu o ato escultórico e até mesmo o construtivo, por meio do conceito de “ready made”, com o sentido de algo que já está pronto, que já foi feito, superando até mesmo a idéia do “objet trouvé” dos cubistas.

No Cubismo, os objetos prontos eram percebidos como elementos compositores das obras, sendo integrados em composições ou construções, “assemblages”. O “ready made” dadaísta propôs o próprio objeto industrial como obra de arte. Foram propostos por Duchamp a “Roda de Bicicleta”, o “Suporte de Garrafas” e “Em antecipação ao braço partido”, que é uma pá de neve. O mais notável ainda hoje é o escandaloso urinol batizado por Duchamp como “A Fonte” (fig. 43) que, em 1917, foi enviado para ser exposto na Sociedade dos Artistas Independentes de Nova Iorque, uma instituição concebida sob inspiração do Salão dos Independentes de Paris.

O próprio Duchamp era um dos diretores daquela Sociedade, todavia, a obra foi assinada com um pseudônimo “R. Mutt” e, apesar de ter sido paga a taxa para exposição, a obra não saiu no catálogo e não foi exposta. Mas, em seguida, foram publicados fotografias e artigos sobre a peça que, posteriormente, inseriram-na como obra na história da arte. Como os outros objetos escolhidos ou produzidos por Duchamp, a peça original foi perdida, sendo que as obras expostas atualmente são réplicas, perderam-se os objetos, mas o conceito foi preservado e conservado.

A transposição da idéia de artes plásticas para o conceito mais ampliado de artes visuais, também, foi consolidada na produção dadaísta, que incorporou as linguagens fotográficas e cinematográficas no contexto das belas artes, como era até então reconhecidas as artes eruditas.

Isso ocorreu seguindo o experimentalismo característico do movimento dadaísta e resultou em imagens fixas ou dinâmicas, mas sempre abstratas e absurdas. No cinema, destacou-se o diretor Hans Richter (1888-1976) e o grande nome da fotografia experimental foi Man Ray (1890-1976), que também atuou como artista plástico e diretor de filmes, embora seja mais reconhecido como fotógrafo. Man Ray conquistou diversos seguidores com seus métodos fotográficos alternativos como a técnica do “radiograma” ou “rayografia”, que dispõe o filme fotográfico sob a ação direta da luz sem a intervenção da câmera fotográfica.

A exemplo do que fizera anteriormente, acrescentando bigodes em uma gravura da obra “Mona Lisa” de Da Vinci, Duchamp, também, utilizou-se da fotografia com o mesmo intento na obra “Choqq” (fig. 44). Man Ray realizou auto-retratos (fig. 45) e também diversos retratos de personalidades da cena artística modernista, um dos mais intrigantes é o retrato de Rose Selavy (fig. 46), personagem criada por Duchamp que, com esse pseudônimo, produziu parte de sua obra.



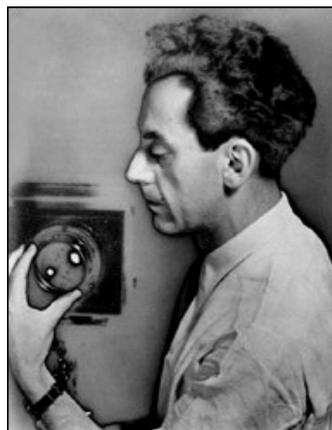
42



43



44



45



46

Muitas das idéias dos dadaístas ganharam sentido nas teses sobre o irracional e o inconsciente do Surrealismo, cujo primeiro manifesto assinado por André Breton foi divulgado no ano de 1924. Muitas obras dadaístas foram incorporadas como surrealistas, que também apregoava a transgressão de valores conservadores e a vacuidade da arte acadêmica no âmbito da cultura modernista.

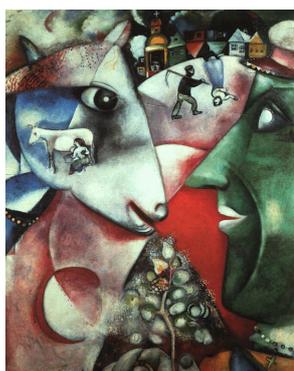
O Surrealismo adotou uma postura mais comprometida e otimista diante das potencialidades subjetivas do ser humano, valorizando os sentimentos e intuições como fonte de renovação artística e social. Para tanto, propôs uma arte introspectiva, atenta à expressão das livres associações e dos sonhos, de acordo com o que vinha sendo apontado pela psicanálise freudiana.

Os métodos empregados em princípio levaram em conta o automatismo psíquico, ou seja, os atos expressivos realizados em momentos de total ausência de controle mental, como os desenhos que realizamos aleatoriamente, enquanto falamos ao telefone. O objetivo era produzir imagens abstratas ou simbólico-figurativas que revelassem expressões do subconsciente.

Juntamente com a produção dadaísta, as pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico (1888-1978) foram precursoras diretas e, também, participaram do movimento surrealista, devido aos aspectos insólitos de sua arte, como mostra a obra “Canção de Amor” (fig. 47), uma pintura com tinta a óleo sobre tela, realizada em 1914.



47



48

Marc Chagal (1887-1985) foi outro artista que participou de diversas tendências modernista, mas sua arte não se identificou devidamente com nenhuma das vanguardas anteriores ao Surrealismo. Atualmente, suas obras são aceitas como surrealistas, representando a vertente onírica ou simbólica.

A obra “Eu e a aldeia” (fig. 48) é uma pintura com tinta a óleo sobre tela, realizada em 1911, na fase pré-surrealista, e a obra “Crisântemos” (fig. 49), outra pintura com tinta a óleo sobre tela, é de 1926, contemporânea ao Surrealismo.

No contexto do movimento surrealista, alguns artistas como Joan Miró (1893-1983) e Hans Arp (1887-1966) realizaram obras mais abstratas, de acordo com o que Breton denominou de automatismo rítmico. Outros artistas, como Salvador Dalí (1904-1989), René Magritte (1898-1967) e Max Ernst (1891-1976), desenvolveram uma arte mais figurativa e fortemente simbólica.

Em suas pinturas, esses artistas não procuraram representar a realidade de modo subjetivo, como fora proposto pelos expressionistas. Ao contrário disso, buscavam dar objetividade visual aos aspectos subjetivos e inconscientes. Assim, Miró realizou composições abstratas, com formas brincantes, como na obra “Carnaval de Arlequim” (fig. 50), enquanto Dalí, Magritte e Ernst realizaram composições figurativas, ao mesmo tempo naturalistas e absurdas. São representações oníricas, sobrecarregadas de simbolismos, como na obra de Dalí, “Leda Atômica” (fig. 51); na obra de Magritte “A Filosofia do Quarto” (fig. 52) ou na obra de Ernst, “O Elefante Celebes” (fig. 53).



49



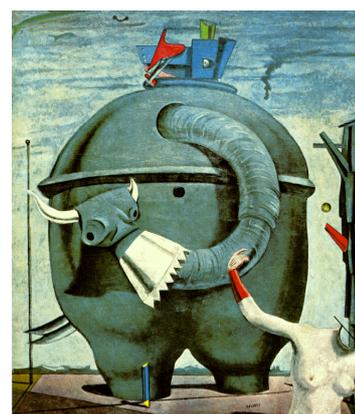
50



51



52



53

No bojo da expansão cultural do Modernismo, o movimento surrealista, também, expandiu-se por diversas partes do mundo. As influências do Surrealismo na América Latina foram intensificadas na terceira etapa do movimento quando seus líderes se engajaram ao ideário socialista. Artistas muralistas mexicanos como David Siqueiros (1898-1974) e sua obra “O Diabo na Igreja” (fig. 54) ou Diego Rivera (1886-1957), com a obra “O homem controlador do universo” (fig. 55); a artista também mexicana Frida Kahlo (1907-1954) e sua obra “As duas Fridas” (fig. 56), e o artista cubano Wilfredo Lam (1902-1982) com obras como a litografia “Bom dia senhor Max Ernst” (fig. 57),



54



55



56



57

No Brasil, as obras da fase antropofágica de Tarsila do Amaral (1886-1973) apresentaram uma leitura tropical do Surrealismo, faz parte dessa fase a obra “O Ovo” ou “Urutu” (fig. 58) e “Abaporu” (fig. 59), ambas de 1928, também, a obra “Antropofagia” (fig. 60) de 1929.



58



59



60



61

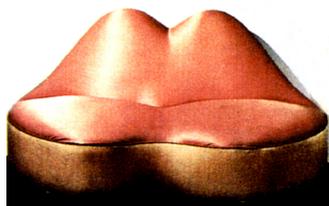
uito embora, no contexto do movimento surrealista, tenham sido feitas esculturas com materiais e técnicas convencionais, como exemplifica a obra “Carmen” (fig. 61), primeiramente uma modelagem em argila e posteriormente fundição em metal. As obras tridimensionais mais intrigantes, assim como acontecera no Dadaísmo, foram composições com objetos cotidianos, pouco relacionados entre si. Essas assemblages reuniam os objetos de maneira singular ou atípica, gerando alegorias insólitas e muito significativas, que expressam realidades mais subjetivas, explorando os limites entre a ironia e a perversão.

As obras dadaístas e surrealistas sem misturaram por suas semelhanças e alguns artistas dadaístas foram imediatamente reconhecidos também como surrealistas. Mais tarde, as semelhanças continuaram a ocorrer com as obras da Pop Art e alguns artistas do Pop foram reconhecidos como neodadaístas.

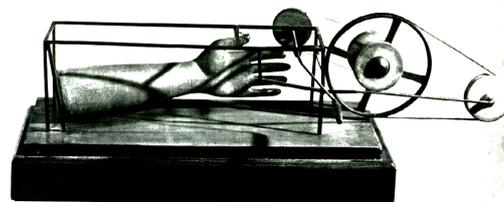
Um exemplo insólito e intrigante de assemblage é a obra “Telefone-lagosta” (fig. 62), de Dalí, outra obra interessante do mesmo autor, embora com características mais escultóricas é o “Sofá Lábios de Mae West” (fig. 63). Há ainda máquinas estranhas que desde o começo do dadaísmo povoam os desenhos, pinturas, colagens e esculturas desses artistas, como a obra “Mão Presa” (fig. 64) de Alberto Giacometti (1901-1960).



62



63



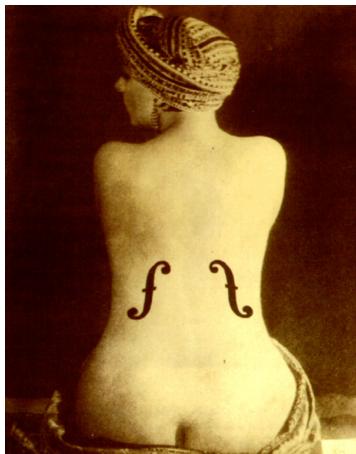
64



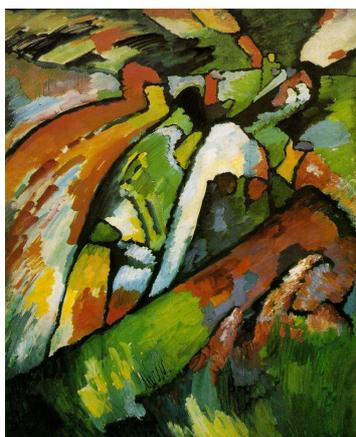
65



66



67



68

O cinema e a fotografia surrealistas seguiram as bases formais estabelecidas pelo dadaísmo e as prescrições teóricas já desenvolvidas e expressas nas artes plásticas. A tônica foi também as imagens absurdas e altamente simbólicas produzidas por diretores como o espanhol Luis Buñuel (1900-1983), diretor de “O Cão Andaluz” (fig. 65), filme em que contou a colaboração de Salvador Dalí, e Jean Cocteau (1889-1963), mestre em reconstruir a linguagem simbólica dos sonhos, utilizando fotomontagens, como nos filmes “Sangue de um Poeta” (fig. 66) e “A Bela e a Fera”. O fotógrafo mais envolvido com o surrealismo também foi o norte-americano Man Ray, um exemplo de sua arte surrealista é a obra “O Violino de Ingres” (fig. 67).

Um conceito abrangente e definitivo sobre o que seja arte abstrata é algo em construção, porque muita teoria ainda é produzida a esse respeito. Entretanto, uma noção operativa considera que a arte abstrata se caracteriza ~~por~~ recusa em representar figuras, tornando-se assim oposta à arte figurativa. Nesse caso, as figuras em questão são representações de imagens reais ou mentais que pretendam configurar elementos potencialmente concretos, como instrumentos ou animais. As únicas figuras bem aceitas na arte abstrata são aquelas tipicamente ideais, como o ponto; a linha; a mancha, como campo de cor, e as formas geométricas.

Na prática da pintura, por exemplo, a arte abstrata buscou, primeiramente, destacar os valores do próprio ato de pintar, ressaltando as qualidades cromáticas e plásticas da tinta sobre o suporte, demarcando e definindo texturas, áreas cromáticas e ritmos visuais. Assim, constituiu sua estética pictórica, como registro da ação dos instrumentos e dos movimentos do braço, da mão e, em certas situações, de todo o corpo do artista.

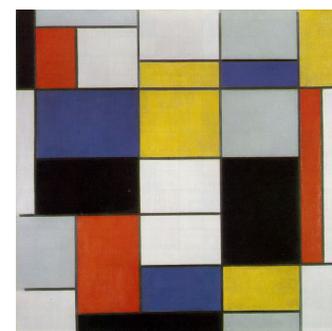
Além disso, a pintura abstrata também registrou as concepções cromáticas do artista e, mais particularmente no momento do abstracionismo geométrico, registrou também as relações matemáticas estabelecidas na composição das formas que dimensionam o campo visual.

A partir das correntes pictóricas surgidas em reação ao Impressionismo, houve um nítido e contínuo distanciamento da pintura de sua antiga missão acadêmica de representar o mundo natural. Mesmo assim, as primeiras pinturas genuinamente abstratas foram realizadas pelo pintor russo Wassily Kandinsky, a partir do ano de 1910, com obras realizadas naquele ano como “Improvisação 7” (fig. 68). Logo após o início dessas experiências, o artista escreveu o célebre livro “O Espiritual na

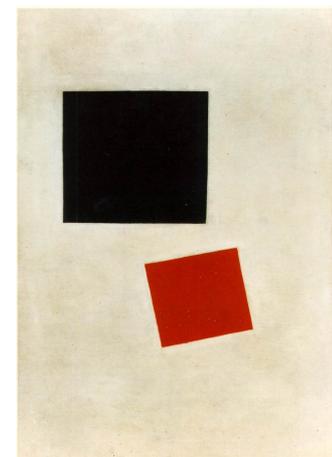
Arte”, discorrendo sobre as relações abstratas ou ideais entre formas e cores.

As estéticas modernistas e, dentre essas, a abstracionista foram cultivadas pela Bauhaus, uma escola de artes, ofícios e arquitetura, inaugurada no ano de 1919, em Weimar; de 1925 a 1932, a Escola funcionou em Dessau e, finalmente, em Berlim, no ano de 1933, quando foi fechada pelos nazistas. Lá atuaram professores ilustres como Wassily Kandinsky, Theo van Doesburg (1883-1931) e Paul Klee (1879-1940).

A arte abstrata se subdividiu em tendências, que se multiplicam ainda na atualidade, todavia, há uma corrente básica informal e expressiva, o abstracionismo expressionista, e outra formal e geométrica, o abstracionismo geométrico. Conforme o que foi escrito anteriormente, o próprio Kandinsky participou do movimento expressionista. Por outro lado, a partir de 1916, inaugurando um estilo que denominou de Neoplasticismo, Piet Mondrian (1872-1944) desenvolveu o abstracionismo geométrico, levando às últimas conseqüências a racionalidade geométrica iniciada pelo movimento cubista, como mostra sua obra de 1920, “Composição com preto, vermelho, cinza, amarelo e azul” (fig. 69). Paralelamente ao Neoplasticismo, Kasimir Malevitch (1878-1935) criou em 1915 o Suprematismo russo, apresentando-se também como um pioneiro nas formulações do abstracionismo geométrico, como mostra sua obra “Quadrado preto e quadrado vermelho” (fig. 70).



69

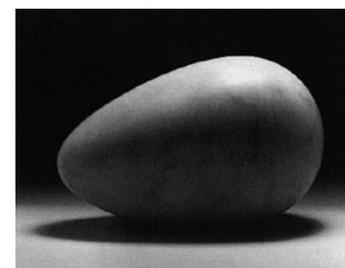


70

As artes formalistas foram continuamente reprimidas na Rússia, após a Revolução Comunista de 1917. Mais tarde, diversos artistas modernistas europeus foram para os Estados Unidos, por causa das inseguranças da Segunda Guerra Mundial. Tanto o Nazismo quanto o Fascismo perseguiram as artes e os artistas modernistas. Em decorrência desses fatos, o centro de irradiação artística foi deslocado da Europa para a América. Os jovens artistas americanos, sob influência dos refugiados europeus fundaram a associação “American Abstracts Artists”, que antecipou a vanguarda abstrato-expressionista americana.

A escultura abstrata assumiu características semelhantes as que foram expressas pela pintura, utilizando formas orgânicas ou geométricas para compor figuras diferenciadas dos moldes naturalistas. Além disso, as obras tridimensionais abstratas incorporaram as experimentações cubistas e dadaístas, apresentando construções, assemblages, objetos e instalações, com materiais muito diferentes daqueles utilizados nas esculturas tradicionais.

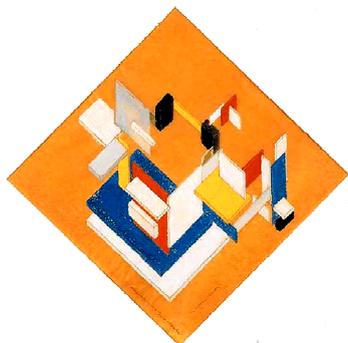
Considerado o fundador da escultura abstrata, Constantin Brancusi (1876-1957), como também Henry Moore (1898-1986) e outros, foi adepto da “estética do bloco de pedra” e produziram uma arte escultórica abstrata, embora tecnicamente ortodoxa, como mostra a obra “O começo do mundo” (fig. 71) de 1916. Porém, apesar dessa continuidade das técnicas artísticas convencionais, depois da primeira década do século XX, os limites entre as artes, como a pintura e a escultura, foram praticamente eliminados.



71

Os artistas não foram mais indicados como escultores ou pintores, porque desenvolveram suas poéticas tanto no plano como no espaço. Isso ocorreu, principalmente, no abstracionismo geométrico, em que estruturas lineares e coloridas foram compostas igualmente no plano e no espaço. Em alguns casos, inclusive, a proposta estética era

determinada mais pela ocupação, ordenamento e dimensionamento do campo visual do que pela construção de um objeto a ser circundado pelo espaço. Portanto, nesses casos, o termo instalação se tornou mais pertinente e coerente do que as denominações como escultura ou objeto.



72

A obra de Theo van Doesburg, “Construção das cores na 4ª dimensão do espaço tempo” (fig. 72), de 1924, que esteve exposta no Brasil na XXIV Bienal de São Paulo, é um bom exemplo das possibilidades ocupação do plano e do espaço que, no Brasil, foram exploradas tanto nas vertentes concretistas quanto nas neoconcretistas. Doesburg, que compôs com Mondrian o movimento Neoplasticismo e a revista *De Stijl*, foi professor da Bauhaus e atuou como designer e arquiteto, a obra aqui apresentada pode ser vista como o projeto de uma instalação espacial. A obra de Georges Vantongeloo (fig. 73) outro artista do grupo *De Stijl*, mostra uma estruturação neoplástica no espaço.

A arquitetura modernista foi influenciada pelas diversas vanguardas artísticas, principalmente, nas suas tendências mais geométricas e racionalistas, desenvolvendo estilos que primaram pela funcionalidade e pelo ascetismo estético, que condenaram o uso de elementos decorativos.

Isso definiu uma arquitetura racional, de formas geométricas puras, que valorizou o espaço e a funcionalidade. Estabeleceu-se também uma nova concepção arquitetônica fazendo interagir o espaço interno com o espaço externo e rompendo com o isolamento do interior. A obra arquitetônica invadiu o espaço externo que também invadiu os limites arquitetônicos, parte desse efeito foi obtida com a utilização de grandes superfícies de vidro.



73

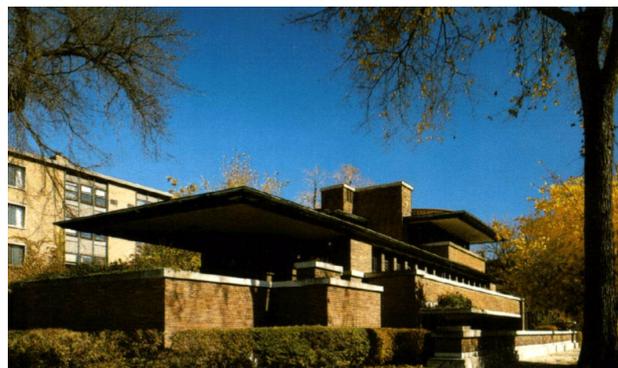
A concepção arquitetônica racionalista foi destacada nas atividades da escola alemã Bauhaus. Na Holanda, o grupo *De Stijl* também propôs a simplificação racional e funcional das formas arquitetônicas. Por sua vez, a arquitetura russa foi influenciada pela estética construtivista e pela visão político-proletária em busca de uma arquitetura inteligente, econômica e popular. O pensador do funcionalismo europeu foi o arquiteto francês Charles Edouard Jeanneret (1887-1965), conhecido como Le Corbusier. A mesma tendência se desenvolveu na América, sob influência dos arquitetos europeus funcionalistas, todavia, a grande expressão da arquitetura modernista foi o arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, (1867-1959), que mesclou a forma orgânica da arte nova com o racionalismo geométrico.

A interação entre o dentro e fora do espaço arquitetônico, contradizendo a construção tradicional que separava o espaço interno do externo, pode ser verificada na “Casa Robie” (fig. 74) de Frank Lloyd Wright, em que, como lâminas, as lages são lançadas sobre o espaço ao mesmo tempo em que acolhe parte desse sob os limites da construção. A arquitetura moderna brasileira apresentou ao mundo Oscar Niemeyer, arquiteto de Brasília, como ilustra a imagem do “Palácio da Justiça” (fig. 75), cujo talento é reconhecido e requisitado internacionalmente.

O modernismo brasileiro começou como resultado da influência européia sobre os artistas brasileiros. Uma vez que esses completavam seus estudos no estrangeiro e passaram a conviver com os movimentos de transição ao Modernismo e com as vanguardas artísticas do início do século XX.

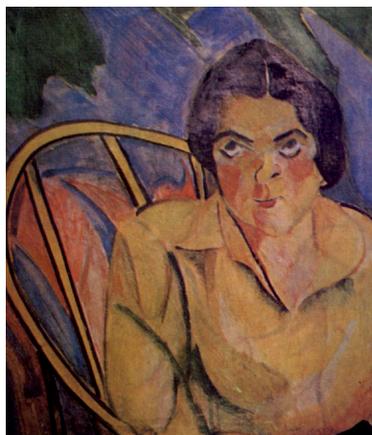


74



75

Anita Mafalti (1896-1964) foi a artista brasileira que, em 1914, realizou a primeira exposição modernista neste País, apresentando obras como a intitulada “A Boba” (fig. 76). Muito embora o marco inicial do Modernismo brasileiro tenha sido a Semana de Arte Moderna, que ocorreu no teatro Municipal de São Paulo, entre os dias 11 e 16 de fevereiro de 1922. Foi a partir dessa Semana que começaram a ser mais sistematicamente difundidos no Brasil os ideais vanguardistas, primeiramente em São Paulo e paulatinamente em todo o país.



76

O momento político-econômico de 1922 foi bastante conturbado pela proximidade da grande depressão de 1929 nos Estados Unidos e da Revolução de 1930 no Brasil. Na mesma época da Semana, foi fundado o também o Partido Comunista Brasileiro. Além disso, a economia cafeeira precisava ser revigorada com novas oportunidades negociais, indicando para isso a via industrial.

Nesse cenário de transformações político-econômicas, ocorreu a partir de 1922 uma lenta e gradual, mas verdadeira, revolução no pensamento nacional, principalmente, nos meios artísticos e literários. Os grandes intelectuais do modernismo foram Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954). O principal mote do pensamento moderno foi a valorização de todos os aspectos de nossa cultura, propiciando inclusive algumas posições excessivamente nacionalistas.

A primeira geração modernista foi composta, entre outros, pelas artistas Anita Malfatti, que posteriormente ficou mais ao largo do movimento, e Tarsila do Amaral, que não participou da Semana, mas, integrou-se ao movimento logo em seguida.

A participação masculina reuniu artistas como: Lasar Segal (1891-1957), artista da Lituânia que, depois de ser perseguido na Europa, veio se instalar definitivamente no Brasil em 1923, um exemplo de sua obra é “Bananal” (fig. 77), de 1927; Victor Brecheret (1894-1955), escultor modernista paulistano, no conjunto de sua arte internacionalmente reconhecida, destaca-se o “Monumento às Bandeiras”, obra erguida a partir de 1936 no

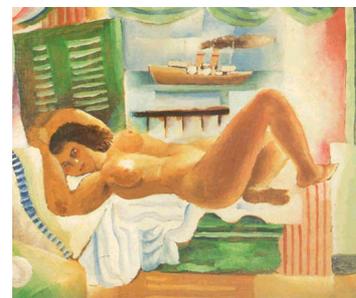


77

parque do Ibirapuera em São Paulo; Di Cavalcante (1897-1976), cujo primeiro nome é Emiliano, artista carioca cuja arte foi dedicada às cenas e tipos nacionais, ressaltando as figuras sensuais e simbólicas das mulatas, uma de suas pinturas é “Mulher e Paisagem” (fig. 78), de 1931; Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), artista pernambucano, que desenvolveu um estilo muito pessoal, compondo formas geometricamente estilizadas e quase monocromáticas, como na obra “Maternidade” (fig. 79); Ismael Nery (1900-1934), nasceu em Belém do Pará e estudou na Escola Nacional de

Belas Artes, contudo, mostrou-se rebelde com relação à canônica acadêmica, compondo uma obra moderna e universal sem apelos nacionalistas, e Cícero Dias (1908-2003), artista pernambucano autodidata que se destacou no ambiente artístico carioca nos anos de 1920 por produzir uma obra diferente dos padrões acadêmicos.

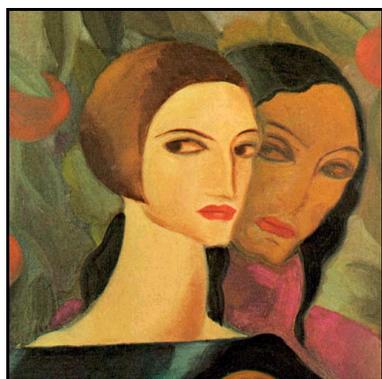
A primeira etapa do Modernismo foi marcada em São Paulo por dois movimentos subseqüentes. O “Movimento Pau-Brasil”, de 1924, e o “Movimento Antropofágico”, de 1928, ambos buscaram descobrir e representar os elementos típicos da cultura nacional, primeiramente, partindo de aspectos externos como a luminosidade natural, as cores e coisas populares, até expressar a alma brasileira. Os aspectos internos, subjetivos, foram de interesse mais específico da Antropofagia.



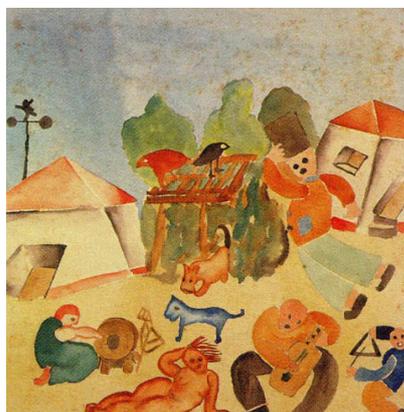
78



80



81



82

Tarsila do Amaral é a artista síntese dessa época, porque participou dos dois movimentos. A fase “Pau-Brasil” pode ser representada pela obra “São Paulo” (fig. 80) de 1924. A fase “Antropofágica” é ilustrada pelas obras: “O Ovo” (fig. 58); “Abaporu” (fig. 59) e “Antropofagia” (fig. 60), produzidas nos anos de 1928 e 1929.

Nessa mesma época, na cidade do Rio de Janeiro, Ismael Nery, sentindo-se mais poeta e filósofo que artista, compôs uma arte inédita e vigorosa, como na obra “Duas amigas” (fig. 81), de 1925, e Cícero Dias, com sua expressividade e ingenuidade fauvistas, marcaram a expressão modernista carioca, como na pintura a gouache “Mulher e Soldado” (fig. 82), de 1928.



79

A partir dos anos de 1930, a arte nacional é marcada pela temática socialista. Uma decorrência das questões políticas que permearam o período e das ligações dos artistas com o Partido Comunista e com o Movimento Comunista Internacional, Mais uma vez, a obra de Tarsila expressa esse novo interesse, que pode ser reconhecido na obra “Operários” (fig. 83).

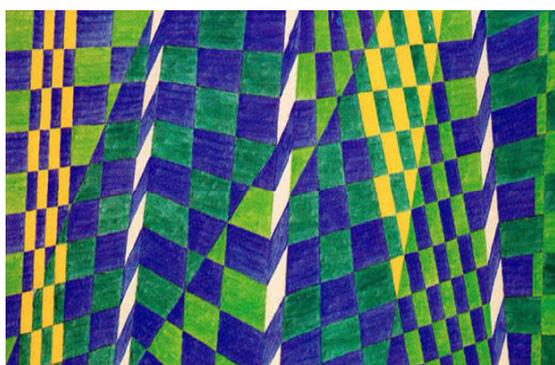
Dentre os integrantes da segunda geração de modernistas, de 1930 a 1945, destacou-se Cândido Portinari (1903-1962), alcançando renome internacional e realizando obras monumentais no exterior, como o painel *Paz e Guerra* na sede da ONU em Nova Iorque. O caráter social de sua obra é consolidado na série *Os Retirantes*, que se encontra preservada no acervo do MASP (Museu de Arte de São Paulo). Um exemplo da série é a obra “Retirantes” (fig. 84) de 1944.



83



84



85

Essa mesma geração destacou Alfredo Volpi (1898-1988), membro do Grupo Santa Helena, composto por pintores operários. Volpi demonstrou ter atingido sua maturidade artística na década de 1950, com a série *Bandeirinhas*, pintadas a partir da estilização da cena junina até chegar à abstração total do tema, conforme ilustra a obra “Composição” (fig. 85), de 1976. Nesse sentido, Volpe se apresenta como precursor dos movimentos Concretista e Neoconcretista, que integraram as artes nacionais ao abstracionismo geométrico e contribuíram de maneira específica com a vanguarda artística internacional.

O nome forte da moderna arquitetura brasileira é Oscar Niemeyer, que também conquistou renome internacional, constando dentre os grandes arquitetos da cultura universal. Além de inúmeras obras, sua arte pode ser apreciada no conjunto arquitetônico governamental de Brasília (fig. 74)

Na música, o Modernismo brasileiro teve sua expressão maior em Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que participou da Semana de Arte Moderna e, em seguida, viajou pelo Brasil, pesquisando e recolhendo temas populares, que foram lapidados e integrados em suas obras eruditas com grande habilidade. O trabalho de Villa-Lobos na música pode ser associado ao pensamento de Mário de Andrade, organizando o movimento “Pau-Brasil”, e aos procedimentos e à obra de Tarsila do Amaral no contexto do mesmo Movimento.

A dramaturgia não participou diretamente da Semana de 1922, não obstante, Oswald de Andrade criou três peças teatrais: “O Homem e o Cavalo”, “A Morta” e “O Rei da Vela”, que não foram encenadas na época de sua criação. Mas, foram posteriormente encenadas, destacando-se pela ausência de convencionalismos, pelo arrojo, e riqueza imaginativa. Nelson Rodrigues (1912-1980) foi quem se destacou dentre os autores da moderna dramaturgia brasileira.

- O Teatro e a Música na Primeira Metade do Século XX.

O teatro acompanhou e contribuiu com as vanguardas modernistas, a começar pelo expressionismo alemão que, a partir de 1919, rejeitou o naturalismo e o realismo teatral, principalmente, na cenografia. Com a ascensão do Nazismo nos anos 1920, ocorreu a criação do “Teatro Épico” como uma abordagem militante e antinaturalista que, posteriormente, foi o berço de Brecht na dramaturgia. Brecht buscou produzir o que ele chamou de “efeito de

distanciamento” para que o público se concentrasse e compreendesse o contexto político em que se desenvolve a ação.

O Dadaísmo e o Surrealismo podem ser percebidos nas raízes do “Teatro do Absurdo”, termo que foi criado em 1961 por Martin Esslin, mas que abriga manifestações anteriores como o trabalho de Antonin Artaud, na França, que levou o teatro para fora dos espaços convencionais, realizando-o nas fábricas e nas ruas, juntamente com a própria vida. Uma outra vertente do Absurdo foi desenvolvida na Itália por Luigi Pirandello. A essência dessa poética foi a percepção da própria realidade como algo absurdo, o mesmo sentido que permeou a filosofia de Albert Camus, nos anos de 1940 e, também, ocupou o pensamento de Jean-Paul Sartre.

Outros nomes importantes na cena européia foram Eugène Ionesco, romeno naturalizado francês, e o irlandês Samuel Beckett, ambos abandonaram a seqüência narrativa para dramatizar temas sombrios de solidão e a morte, Contudo, exploram as possibilidades cômicas, de modo absurdo e anárquico, em obras como: “A Cantora Careca” de Ionesco,, datada de 1948, e “Esperando Godot” de Beckett, datada de 1952.

A Inglaterra, ainda um pouco antes da Segunda Guerra Mundial, apresentou as comédias de Noel Coward e as peças em versos de T. S. Eliot. Após a Segunda Guerra, surgiu o importante movimento teatral de autores considerados “Jovens Rebeldes”.

O Brasil se destacou na dramaturgia contemporânea com a obra de Nelson Rodrigues (1912-1980), que estreou em 1942 com a peça “A Mulher sem Pecado”, alcançando posteriormente grande sucesso e marcando a modernidade brasileira com a peça “Vestido de Noiva”, de 1943.

O típico teatro norte-americano é produzido depois de 1945, na seqüência da obra expressionista de Eugene O’Neill que, de modo pioneiro, iniciou-se ainda na década de 1920. Tennessee Williams que escreveu a peça “Um Bonde Chamado Desejo”, de 1947, e Arthur Miller, que escreveu as peças “A Morte de um Caixeiro Viajante”, de 1949 e “Gata em Teto de Zinco Quente”, de 1955, foram os mais aclamados representantes do moderno teatro americano. Edward Albee, que escreveu a peça “Quem tem Medo de Virgínia Woolf?” Sam Shepard, e David Mamet são também referências dos trinta anos de domínio do teatro americano de depois da Segunda Guerra.

De acordo com Júlio Feliz⁴³, o devir musical do século XX europeu foi abruptamente interrompido durante a Primeira Guerra. Os compositores, como Schoenberg, Strawinsky e Bartok, perderam contato entre si e, apesar de continuarem a produzir isoladamente, suas obras circularam de modo restrito, apenas no âmbito local.

Depois de 1918, com o final da Guerra, houve uma intensa produção e difusão musical. O centro de influência e irradiação da música passa a ser a França, seguindo a dinâmica das artes em geral. A Alemanha, destituída da posição que ocupara antes da Guerra, mergulhou no expressionismo e Kurt Weill foi o músico emblemático desse período.

O Jazz se estabeleceu como a linguagem mundial da música popular urbana, encantando os europeus com as inflexões sensuais dos metais, influenciados pela musicalidade dos negros. As personalidades que marcaram o jazz foram Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Fletcher Henderson, Earl Hines e Sidney Bechet. A rítmica do Jazz foi incorporada na música de erudita, mais especificamente, na obra de Debussy.

⁴³ FELIZ, Júlio. A Música depois da Primeira Guerra Mundial, in: SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO. Referencial Curricular para o Ensino Médio de Mato Grosso do Sul: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, 2004, pp.238-41.

Depois da Segunda Grande Guerra, as músicas concretas e eletrônicas transformaram os conceitos musicais, ampliando o acervo musical com elementos que, até então, seriam considerados ruídos. Em 1950, Pierre Schaeffer e Pierre Henry mostraram suas experiências em Paris, ampliando as possibilidades técnicas da produção musical, com a utilização de gravadores e fitas magnéticas. Sons das mais diversas fontes puderam ser registrados, transformados, editados e reproduzidos. Os meios eletrônicos anteciparam experiências que se tornaram comuns na mídia digital. Os franceses Milhaud, Messiaen e Boulez,; os poloneses Patkovski e Penderecki, e os japoneses Mayuzumi e Mujoshi, também, são representantes da música concreta.

A música eletrônica foi original de Colônia, Alemanha e contemporânea à música concreta parisiense. Ambas suprimiram a figura do intérprete, investindo na exploração de possibilidades sonoras. As fontes para a música eletrônica foram os geradores elétricos e outros produtores de ruídos eletrônicos. Mas, com esse material sonoro, os músicos compuseram obras rigorosas quanto à organização musical. O alemão Karlheins Stockausen se destacou na música eletrônica, fabricando sons específicos para suas composições.

A música eletrônico-digital é a vertente contemporânea que reuniu a música concreta e a música eletrônica, com infinitas possibilidades de produção e edição sonora. As linguagens e recursos da computação musical são continuamente explorados e inventados para a composição, edição e produção dos mais diversos gêneros de música, incluindo os mais tradicionais. A tradição e a modernidade se encontraram por meio dos recursos de última geração, caracterizando a tendência estética muito atual denominada de “pós-moderna”.

- **Modernismo no Teatro e na Música Popular Brasileira**

Na década de 1930, o surgimento do grupo teatral “Os Comediantes” demarcou o início do moderno teatro brasileiro. Em 1938, Pascoal Carlos Magno começou a trabalhar outro grupo, o “Teatro do Estudante do Brasil”, valorizando o trabalho de direção e contando com a presença no Brasil seguindo os passos de Os Comediantes. Em sua atuação, o Grupo valorizou a ação do diretor e contou com a participação e influência de Ziembinski, ator e diretor polonês.

Em 1948, São Paulo apresentou ao Brasil o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) com diretores como Adolfo Celi que, juntamente com teóricos italianos, montaram peças com um repertório erudito e importado, servindo como escola para a formação do profissional brasileiro de teatro. Destacaram-se atores importantes como: Paulo Autran; Cacilda Becker; Sérgio Cardoso; Tônia Carrero; Jardel Filho e Fernanda Montenegro. O diretor Antunes Filho foi o primeiro formado pelo TBC.

A escola teatral tipicamente brasileira foi o “Teatro de Arena”, inaugurado em 1958, com a peça “Eles não Usam Black-tie” de Gianfrancesco Guarnieri. Na mesma linha trabalhou o “Teatro Popular de Arte” de Sandro Apolônio e Maria Della Costa. A dramaturgia nacional conquistou o reconhecimento internacional com a peça “Gimba: Presidente dos Valentes”, também, de Guarnieri, autor de grande sucesso que compôs uma arte de cunho social. Oduvaldo Vianna Filho também se destacou na dramaturgia nacional do mesmo período.

O grupo “Teatro Oficina” foi produto da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, com o apoio do Centro Acadêmico XI de Agosto, desenvolveu uma dramaturgia existencialista e nacionalista. O brasileiro José Celso Martinez Correa e os europeus Albert

Camus e Jean-Paul Sartre foram autores encenados pelo Grupo, que contou com a colaboração de importantes intelectuais e, também, com a participação de Augusto Boal.

Em dezembro de 1964, no mesmo ano do Golpe Militar, foi formado o “Grupo Opinião”, no Rio de Janeiro, estreando em parceria com o Grupo Arena de São Paulo. Desse primeiro encontro, surgiu a parceria entre Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pinchin Plá, João das Neves, Tereza Aragão e Armando Costa. Os espetáculos do Grupo Opinião foram musicais com textos críticos e de resistência democrática. O diretor já consagrado era Augusto Boal e os intérpretes dos espetáculos João do Vale e Zé Kéti eram os ícones do Grupo.

Além dos valores estéticos intrínsecos, os grupos e companhias teatrais se engajaram e atuaram na resistência democrática contra a ditadura. Os grupos Arena, Oficina e Opinião montaram espetáculos continuamente, até o Ato Institucional de número 5 (AI5) que, sistematicamente, silenciou as atividades teatrais, provocando o ocaso do moderno teatro revolucionário brasileiro. O fim dos grupos teatrais de grande expressão inaugurou uma época de ações teatrais independentes, experimentais e comerciais.

Depois da primeira década do século XX, a indústria fonográfica nacional ensaiou os seus primeiros passos. Em 1917, foi lançado em disco o samba “Pelo telefone” de Donga e Mauro de Almeida, caracterizando um tipo de música urbana brasileira ligada à indústria fonográfica. Sinhô, Pixinguinha e João de Barro foram os compositores que se destacaram nesse momento.

Os anos de 1930 e 1940 marcaram a Época de Ouro do rádio, com seus ídolos cantores e programas de auditório, que consolidaram a indústria cultural e a cultura de massa no Brasil. As músicas foram o principal produto dessa época, consagrando compositores como: Noel Rosa, Ataulfo Alves, Herivelto Martins, Cartola e Nelson Cavaquinho. Ari Barroso viu seu samba exaltação “Aquarela do Brasil” ser transformado em hino comercial brasileiro, sendo cantado até em produção do cinema americano. As músicas de carnaval atingiram seu maior esplendor com Lamartine Babo e João de Barro. A vertente regionalista da música brasileira no período foi marcada pelo frevo, expressão carnavalesca nordestina, e também pela arte do baiano Dorival Caymmi e pelo baião de Luiz Gonzaga.

A “Bossa Nova” do final dos anos de 1950 foi marcada pelo intimismo e pelos arranjos de jazz sobre uma base doada pelo samba-canção. Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes foram seus primeiros compositores, seguidos por Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Carlos Lira e Jorge Bem. A voz e o violão de João Gilberto divulgaram esse gênero popular, que se mostrou o mais internacional da música brasileira. Dentre as cantoras do movimento, destacaram-se Nara Leão e Elis Regina.

A “Jovem Guarda” foi o movimento musical dos anos 1960, que se apresentou muito apropriado para a televisão, que se consolidava no País como instrumento privilegiado da indústria cultural. A dupla de compositores Roberto Carlos e Erasmo Carlos liderou um amplo grupo de artistas que animou os programas de auditório da televisão, participou e produziu filmes e discos, consolidando um modo de vida jovem, leve e descomprometido, em torno do consumo de massa.

Nos anos 1960 também surgiram os festivais de música, primeiro da “Televisão Excelsior” e depois da “Rede Record” de São Paulo, que revelaram uma safra de artistas e compositores, inclusive o legendário grupo “Os Mutantes”. Foi um tempo de músicas contestatórias, de fundo social e humanista, que se opuseram e resistiram ao avanço do autoritarismo político. Os compositores mais identificados com essa linha autoral são: Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda.

Uma outra vertente musical mais anarquista foi o “Tropicalismo”, de inspiração Hippie e popular, que incorporou elementos latinos e produziu uma leitura crítica dos valores nacionais. O Tropicalismo representou uma abertura para todas as vanguardas artísticas, incorporando também os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam. Os ícones do tropicalismo são: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia. Essa vertente abriu caminho para a segunda geração tropicalista que foi denominada de Novos Baianos. Os experimentalismos musicais tropicalistas e pós-tropicalistas, também, consolidaram músicos como Tomzé, Jardes Macalé, Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti.

Nos anos de 1970, houve a diáspora dos músicos brasileiros, que foram mandados para fora do país ou se exilaram voluntariamente. Vários artistas, dentre revolucionários e anarquistas, deixaram o país, dentre esses, estavam Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. O espaço da Música Popular Brasileira nessa década foi ocupado por Milton Nascimento, Fernando Brant, Alceu Valença e muitos outros. Nessa década, acontece também o fenômeno dos bailes funk no Rio de Janeiro, abrindo espaço para o desenvolvimento da música negra internacional no Brasil, popularizada na obra e na voz de Tony Tornado, Tim Maia e Sandra Sá. O rock de Raul Seixas também atingiu o apogeu nesse momento, em que se estabelece a primeira geração do rock nacional. A inovação foi o grupo “Secos e Molhados”.

A década de 1980 marcou o momento de consolidação da anistia política. Na música, imperou o “Pop-Rock Nacional”, consagrando grupos como “Os Paralamas do Sucesso”, “Barão Vermelho”, “Titãs”, “Capital Inicial” e “Legião Urbana”, dentre outros. Além disso, consolidou a arte de Rita Lee e outros precursores do gênero. A linha mais pesada foi marcada por bandas como Ratos de Porão e pelo sucesso internacional da banda de hardcore Sepultura. Esse também foi o tempo da “Lambada”, antecedendo a “Axé Music”.

Os anos de 1990 foram marcados pelo “Pagode”, pela música “Sertaneja” e pela continuidade da “Axé Music”. Além disso, surgiu outra geração de grupos e bandas que produziram ritmos híbridos, reunindo elementos regionais e latinos às estruturas já internacionais do Jazz, do Blues, do Reggae e, principalmente, do Rock, dentre esses, “Pato Fu”, “Skank”, “Raimundos”, “O Rappa”, “Jota Quest”, “Planet Ramp” e “Cidade Negra”. Aparece o movimento “Mangue Beat” liderado por Chico Science e “Nação Zumbi”. O Rap e o Hip-Hop adentram setores da classe média alta, conquistando representantes como Gabriel, O Pensador, além de promover grupos das periferias como “Racionais MCs” de São Paulo, “Faces do Subúrbio” de Pernambuco e “Planet Hemp” do Rio de Janeiro. A juventude brasileira passou, também, a cultivar a figura do “DJ”, que anima festas ao ar livre ou em casas noturnas, compondo músicas com “remixagens” de temas já existentes. Esse universo musical da década de 1990 se estende ainda nos primeiros anos deste novo Milênio.

- A Crise da Modernidade

O desenvolvimento tecnológico foi notável no século XX, a Revolução Industrial, a liberação econômica e comercial pressionaram a produção de conhecimentos em busca de soluções e lucro. Apesar dos horrores da Primeira Grande Guerra e das crises niilistas, houve progresso econômico, social e humano em dose suficiente para alimentar esperanças e estimular a continuidade da aventura modernista até a Segunda Guerra Mundial.

A bomba atômica lançada sobre o Japão, em 1945, entretanto, marcou de modo trágico o desgaste da utopia científico-tecnológica, denunciando a crise da civilização industrial. A passagem para a década de 1950 assinalou a passagem para o que hoje é considerado por alguns teóricos como pós-modernidade.

O termo “pós-moderno”, ou “pós-modernismo” indica um conceito perfeitamente aceitável e acessível no campo estético, assinalando o ecletismo e os hibridismos expressos nas linguagens artísticas da atualidade. No entanto, é visto como um conceito bastante polêmico, quando aplicado ao campo político-econômico, porque esse campo se mostra organizado pelo capitalismo tardio e, portanto, ainda expressa as bases capitalistas determinantes da modernidade.

“Contemporâneo” é outro termo que impõe igualmente algumas reflexões porque, de modo geral, alguma coisa é contemporânea a outra quando acontece ou existe ao mesmo tempo que essa outra. Assim, o que existe ou acontece durante a nossa própria existência nos é contemporâneo. Por outro lado, é consenso entre os livros de história que a Idade Contemporânea teve início em 1789, ano da Revolução Francesa. Nesse caso, toda a arte que aconteceu depois dessa data deveria ser tratada como arte contemporânea. Entretanto, neste texto, a arte considerada contemporânea e pós-modernista é a que foi produzida depois da segunda metade da década de 1940, coincidindo com o fim da Segunda Guerra Mundial e com o surgimento de expressões artísticas características de uma cultura pós-industrial.

O primeiro movimento artístico contemporâneo ou pós-modernista foi a Pop Art ou Arte Pop, resumo da expressão “popular art”, usada pela primeira vez em 1958, apesar dessa arte ter sido apresentada em Londres no ano de 1955, por membros do Grupo Independente do *Institute Contemporary Arts* (ICA). O interesse do Movimento foi a cultura urbana popular. O Pop floresceu na Europa e principalmente na América durante os anos 1960, como um estilo de arte maior, tendo em conta certas idéias com raízes no Dadaísmo.

Seus principais representantes foram Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997) que, enquanto faziam a apologia ao caos consumista, elevando as imagens da mídia de massa ao status de arte, romperam o hermetismo elitista do modernismo. Além disso, percorreram o caminho inverso da lógica comercial, incorporando na arte os ícones da cultura de mercado que, rapidamente, já deglutira e incorporara os elementos da arte moderna.

Nos dias atuais, algumas pessoas ainda questionam se pinturas como as de Kandinsky ou de Miró são obras de arte, porque, ao observá-las, não conseguem uma confirmação de qualidade nos moldes acadêmicos, seja por habilidade técnica ou semelhança com modelos naturais. As mesmas pessoas, entretanto, apreciam uma peça de vestuário ou uma cortina com motivos abstratos, coloridos e lúdicos, evidenciando que elementos estéticos modernistas foram rapidamente incorporados pela cultura de mercado. Mais rapidamente, inclusive, do que pela cultura artística, campo em que sua validação é questionada.

As bases racionalistas e funcionalistas da estética modernista estabeleceram uma canônica própria, compondo um novo classicismo, que o pós-modernismo procurou desmontar, reeditando e editando conceitos como:

- Antiarte, cujas obras, ao mesmo tempo em que manifestam um caráter artístico, desafiam todos os preceitos sobre a natureza da arte. O Dadaísmo foi o primeiro movimento antiarte.
- Contra-cultura, que caracteriza um movimento social fortemente libertário, com enorme apelo junto à juventude e às camadas médias urbanas, com uma prática e um ideário que desafiam frontalmente os valores centrais da cultura ocidental. As manifestações de maio de 1968, por exemplo, execraram valores morais e institucionais e promoveram ações contra-cultura.

- Sociedade alternativa, uma utopia alimentada e praticada por movimentos culturais de ação social, como os Híppies nos anos 60.

A Pop-Art não manteve nenhum compromisso formal com esses conceitos, mas desmontou os idealismos modernos, com uma arte banal, destacando os ritos cotidianos de consumo e os mitos da indústria cultural. Mesmo sem pretender, esses artistas revelaram a vacuidade e a hegemonia da cultura de massa sobre a cultura popular e a erudita.

O próprio termo “Pop” que, atualmente, é sinônimo de cultura popular de massa, foi tomado primeiramente como uma onomatopéia, o som de algo que estoura, como pipoca ou “popcorn” em inglês. Além disso, as onomatopéias desenhadas nas histórias em quadrinhos, para representar os sons, juntamente com outros elementos gráficos, como linhas, retículas e balões, foram objetos de grande interesse na arte de Lichtenstein, como mostra a sua obra “Whaam!” (fig. 1), cujo próprio título é uma onomatopéia.



1

Outro sintoma de distanciamento do racionalismo e aproximação do popular foi o interesse dos artistas pop pela figura que reaparecera no estilo denominado de “Novo Realismo Americano”, expressando-se, principalmente, na arte de Edward Hopper (1882-1967), aqui representada pela obra “Gás” (fig.2), de 1940.

Andy Warhol produziu séries de retratos de celebridades do cinema e de astros do Rock, acrescentando variações cromáticas sobre fotografias e serigrafias e, assim, ressaltou nessas imagens seu conteúdo pop, tornando visível sua aura mítica, como os antigos artistas faziam ao pintar as aureolas ao redor das cabeças dos santos. Isso acontece no retrato “Marilyn Moroe” (fig. 3), de 1962, obra pintada com tinta acrílica sobre serigrafia.



2



3

As assemblages foram amplamente utilizadas pelos artistas pop, seja com colagens no plano, utilizando diversos materiais e estampas, seja com combinações de materiais diversos para realizar construções tridimensionais. A obra de Robert Rauschenberg (1925) “Corpo Amarelo” (fig. 4), de 1968 e a obra de Jasper Johns (1930) “Tiro ao Alvo com 4 rostos” (fig. 5), de 1955, são, respectivamente, assemblage com colagens planas e pintura e assemblage com objetos e elementos tridimensionais e pintura.



4



5



6

Além das assemblages, foram feitas e ainda são realizadas esculturas com grandes dimensões, representando objetos de uso cotidiano, como tomadas, pás de jardim e colheres. Esses mesmo objetos foram representados com materiais moles, as “soft-esculturas”, como é o caso da obra de Claes Oldenburg (1929), “Telefone Público” (fig. 6), de 1963, que foi feita em vinil e recheada com espuma. O ready made também fez parte do pop. Além de representar, colar e imprimir as embalagens de sopa enlatada, dentre outras, Andy Warhol também indicou as próprias embalagens como obra de arte, como foi o caso da “Caixa de Ketchup Heinz” (fig. 7).



7

Os anos 1960 foram marcados pelos “happenings”, performances ou atuações artísticas com grandes doses de expressividade e impulsividade, promovendo situações absurdas ou aparentemente absurdas.

Na música, muitas apresentações de Jimi Hendrix (1942-1960) terminaram em happenings, em que parte dos instrumentos e equipamentos era destruída. Em uma das apresentações, o artista derramou fluído de isqueiro sobre a guitarra ligada e ateou fogo, além da cena atípica foram produzidos e ampliados os ruídos produzidos pela ação do fogo sobre o instrumento.



8

Aconteceram e ainda acontecem “instalações performáticas” ou happenings realizados dentro de ambientes previamente construídos ou preparados. Foram produzidos, também, conjuntos de esculturas para compor os “environments” ou ambientes que, atualmente, seriam denominados como “instalações”. O conjunto com mesa, cadeira e aparador (fig. 9), de Allen Jones (1937), foi construído para compor um environment. Os happenings e os environments da Pop Art foram obras realizadas sem considerar



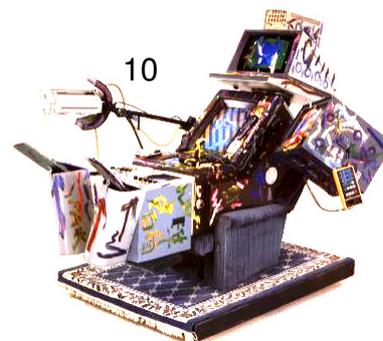
9

a duração no tempo, Todavia, grande parte das obras permaneceu.

O alemão Joseph Beuys (1921-1986), artista contemporâneo da Pop Art, foi o maior representante da arte da atuação e sua obra também permaneceu. Na década de 1960, Beuys apresentou trabalhos utilizando garrafas de Coca-Cola e outros produtos da indústria cultural, muito embora com um sentido mais dramático e conseqüente do que o lúdico e o irônico das obras tipicamente pop. As instalações de Beuys foram guardadas em galerias e museus e, atualmente, compõem o acervo artístico mundial, como as pinturas renascentistas ou impressionistas. Suas performances, como a obra intitulada “Como explicar quadros a uma lebre morta” (fig. 9), de 1965, também, foi registrada em fotografias e filmagens.

De modo geral, a Pop Art mostrou o lado mais alegre, irreverente e irônico do pós-modernismo, retirando a grandiloqüência da arte que persistiu na primeira metade do século XX, no rastro das manifestações dadaístas que anteciparam essa descrença na “grande arte”. Por outro lado, o Movimento reuniu todas as experiências antiacadêmicas do modernismo que estruturaram as linguagens artísticas contemporâneas: as pinturas perderam seu tom solene, misturando-se nas assemblages, objetos, instalações, performances. Tudo isso, foi ainda envolvido pelo ecletismo tecnológico que combinou fotografia, colagem, gravura, cinema, televisão, áudio e vídeo.

As tecnologias eletrônico-digitais foram muito úteis para a arte na medida em que guardam em si diversas possibilidades de linguagem e interatividade. A vídeo-arte e a arte digital ampliaram a perspectiva da Pop Art, porque transformaram a mídia da indústria cultural em mídia artística, apropriando-se artisticamente não só dos signos pop, mas também dos meios de produção e divulgação desses signos.



O coreano Nam June Paik (1932), iniciou a vídeo-arte, interferindo com ímãs na conformação das telas dos televisores. Paik também foi um precursor no uso artístico da câmera de vídeo. Só sua presença em público com uma câmera filmadora já assumia um caráter performático, porque constituía uma ação bastante incomum na década de 1960. Paik participou do “Grupo Fluxus”, que desenvolveu uma arte “neodadaísta”, sua obra consiste em um conjunto vídeo-esculturas, como a obra “Batata de Sofá” (fig. 10) e vídeo-instalações, como a obra “Relógio de televisores” (fig. 11), de 1989, que é bem racionalista. Mas, em outras ocasiões, Paik compôs televisores em lugares inusitados, dentro de aquários, entre plantas, sobre um piano e também sobre uma cama.

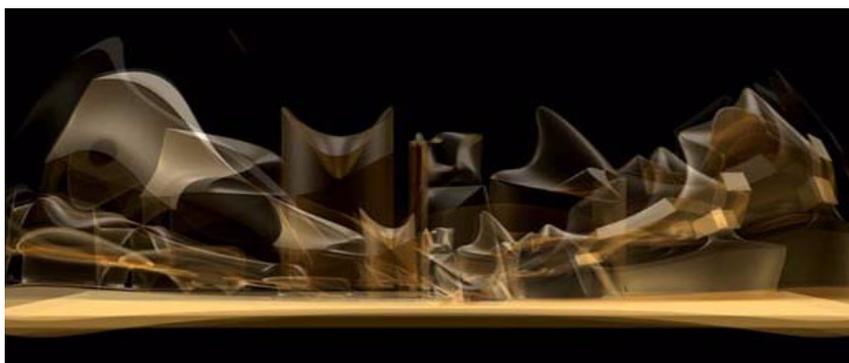


11

Há diversas modalidades de vídeo-instalação, sejam em circuito fechado, com telas múltiplas ou instalações multimídia. Mas, além de realizar experiências de alteração de imagens, compor assemblages e instalações, os artistas como Paik, também, registraram e editaram imagens gravadas para apresentá-las em uma determinada seqüência nas telas de

projeção ou nas telas dos televisores. O produto apresentado nessa mídia também é chamado de vídeo ou videotape. Diante disso, é necessário criar uma distinção entre “a vídeo-arte”, que é o conjunto de manifestações artísticas com o uso de televisores e suas imagens, e “o vídeo-arte” que é o produto do registro da câmera depois de editado e pronto para ser exibido.

A arte eletrônica foi ampliada pela tecnologia digital dos computadores que, além de armazenar, transformar e editar imagens e sons captados no ambiente exterior, também, permite ao artista a criação de imagens e sons sintéticos e, ainda, possibilita uma intensa difusão e interatividade, seja por contato direto, presencial, ou em rede planetária por meio da Internet, que estabeleceu a Rede Mundial de Computadores. Um exemplo de imagens obtidas por computação gráfica é a obra “Sem título” (fig. 12) do artista israelita Amichai Shavit (1935).



12

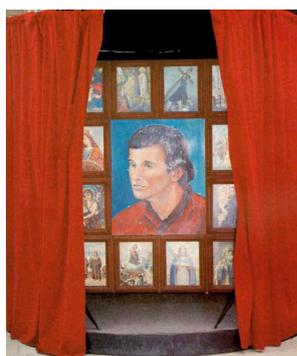
No Brasil, a Pop Art influenciou e incorporou diversos artistas, embora os pioneiros sejam Rubens Gerchman (1942), Nelson Leirner (1932), Carlos Vergara (1941) e Cláudio Tozzi (1944). Houve uma contextualização do pop ao momento brasileiro dos anos de 1960, algumas obras, como a de Antônio Dias (1944), “Nota sobre a morte imprevista” (fig.13), de 1965, são interpretadas como que direcionadas contra a ditadura vigente na época. Outro exemplo de contextualização, é a obra de Cláudio Tozzi “O Bandido da Luz Vermelha” (fig. 14), de 1967, cujo título e o texto referem-se a esse personagem brasileiro, enquanto que a imagem segue fielmente a linguagem gráfica dos quadrinhos internacionais. No mesmo ano, Nelson Leiner apresentou a instalação “Altar de Roberto Carlos” (fig. 15). O pop continuou influenciando os artistas, como indica a obra “Nomes” (fig. 16), de 1989, que é a instalação de Jac Leiner feita com sacolas plásticas de estabelecimentos comerciais.



13



14



15



16

O abstracionismo retornou com força depois da Segunda Guerra Mundial. A geometria e o racionalismo serviram para escapar da dolorosa realidade destruída, enquanto, o forte expressionismo puramente gestual da “action Painting” ou “pintura de ação” expressou descrença e descaso, juntamente com a revolta e a dor do pós-guerra.

O “Hiper-realismo” foi outra tendência americana, que também surgiu nos anos 1960, embora tenha sido largamente divulgada na década de 1970. É uma arte que se situa entre o Pop e o formalismo por motivos muito interessantes. A aproximação com a Pop Art decorreu do fato das pinturas serem representações aumentadas e muito acuradas de imagens fotográficas, assemelhando-se às imagens dos anúncios publicitários. Por outro lado, o formalismo foi indicado pelos artistas que declaravam desconsiderar o motivo pintado ou esculpido, realizando um exercício de acuidade visual na composição de formas e cores.

Na pintura as imagens eram realizadas a partir da projeção de uma imagem fotográfica sobre a tela. Alguns dos artistas que se destacaram com esse tipo de arte foram os americanos Chuck Close (1940); Robert Cottingham (1935); John de Andrea (1941) e Don Eddy (1944), uma de suas obras é “VW und Pontiac” (fig. 17), de 1971.



17

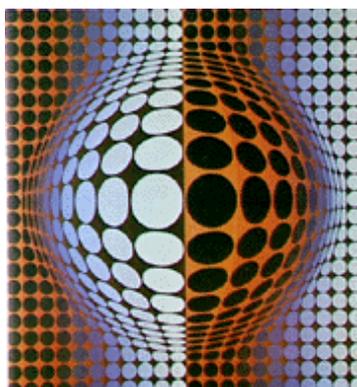
Isso encerrou uma etapa da arte figurativa urbana que, nos Estados Unidos e no Brasil, foi determinada pela influência do Novo Realismo, da Pop Arte e do Hiper-realismo.

Os anos 1950 e 1960, também, foram pródigos na arte não figurativa, desenvolvendo o Abstracionismo Geométrico racionalista e o Informalismo ou Expressionismo Abstrato.

No Brasil, o abstracionismo racionalista encontrou o solo fértil do “Concretismo” e, em seguida do “Neoconcretismo”. O Concretismo prenunciado na obra de Volpi realizou sua primeira exposição, com o título “I Exposição Nacional de Arte Concreta”, em 1956 que se realizou primeiro em São Paulo e, no ano seguinte, no Rio de Janeiro.

Apoiado por teóricos e instituições de arte, o Concretismo se expandiu pelo País nas décadas de 1950 e 1960. Em decorrência das divergências entre artistas paulistas e cariocas, em 1959, surgiu o Neoconcretismo, como um movimento que renegava em seu manifesto os excessos de cientificismo e racionalismo.

Os principais representantes do Neoconcretismo foram Lígia Clark (1920-1988), Lígia Pape (1929-2004) e Hélio Oiticica (1937-1980). Na década de 1960, a cena artística internacional foi dominada pela tendência chamada “Abstracionismo Informal”, reunindo diversas expressões não figurativas e destituídas do rigor geométrico, inclusive as mais expressionistas como a Action Painting e o Tachismo francês. Desde a década de 1940, a arte abstrata fora cultivada no País, permitindo uma importante contribuição brasileira à arte abstrata internacional. O abstracionismo nacional foi ainda reforçado pela importante participação dos artistas nipo-brasileiros a começar por Manabu Mabe e Tomie Ohtake.



18



19

O racionalismo e o caráter científico na arte foram incrementados no movimento denominado como “Optical Art” ou “Op Art”, que se originou na França, embora tenha sido muito difundido nos Estados Unidos na década de 1960. Essa arte enfatizou a abstração geométrica, visando criar ilusões de movimento por meio de engodos ópticos. Seu expoente mundial foi Victor Vassarely (1908-1997), artista húngaro que viveu radicado na França. Um exemplo de sua obra é “Vega WA” (fig. 18), de 1968. Dentre os artistas brasileiros que produziram a arte óptica, destaca-se Israel Pedrosa, que aliou os efeitos visuais aos estudos cromáticos. Uma de suas obras é “Círculos e quadrado, vermelho em mutações cromáticas” (fig. 19), de 1979.

O movimento ilusório da Op Art foi complementado pelo movimento real proposto pelos móveis e outras estruturas dinâmicas do artista americano Alexander Calder (1898-1976), que foi o mais conhecido dentre os representantes da “Arte Cinética” ou “Cinetismo”.



20

A década de 1960, ainda apresentou nas suas tendências abstratas e racionalistas a “Minimal Art”, que surgiu nos Estados Unidos pregando que a obra de arte deveria dispensar qualquer conteúdo emocional, temático ou simbólico. Nessa perspectiva foram realizados trabalhos de grandes dimensões, pinturas e esculturas, puramente formalistas ressaltando a combinação de poucas cores, a forma e o seu contorno, como a obra de Richard Serra (1939), “Ángulo Reto” (fig. 20). Um interlocutor da Minimal Art no Brasil foi o artista mineiro Amilcar de Castro (1920-2002), que se integrou ao movimento Neoconcreto, mas pela composição e tamanho de algumas de suas esculturas estabeleceu relações visuais entre neoconcretismo e o minimal.

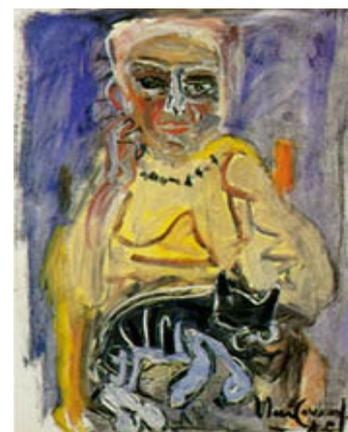
A partir da década de 1940, o centro das artes mundiais foi sendo transferido da Europa para os Estados Unidos. Apesar do “Nouveau Réalisme” francês e da origem inglesa da “Pop Art”, as versões americanas da Pop Art e do Expressionismo Abstrato influenciaram todo o mundo. Entretanto, alguns artistas conquistaram uma forte expressividade figurativa e independente, denominada de “Nova Figuratividade Européia”. O pintor alemão Francis Bacon (1909-1992) é tido como um expoente dessa tendência, como mostra sua obra “Estudo do retrato do Papa Inocêncio X” (fig. 21), que é alusiva à obra de Velásquez. O artista brasileiro Iberê Camargo (1914-1994), depois de desenvolver uma arte abstrata, produziu pinturas figurativas com grande expressividade, como a obra “Mulher com Gato Martin” (fig. 22), de 1985. Além disso, a obra “O Bispo” (fig. 23), pintada em 1974, pelo goiano Siron Franco (1947), mostra que novos artistas brasileiros também seguiram o caminho figurativo-expressionista.



21



23



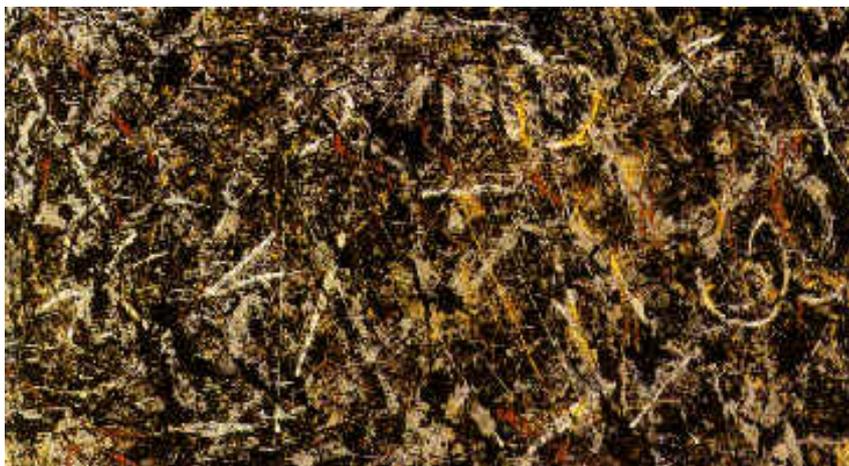
22



24

O Expressionismo Abstrato mais lírico e transcendente apresentado por Kandinski no começo do século XX, foi transformado no “Informalismo”, termo que encampou diversas tendências abstratas, inclusive, algumas anteriores ao próprio termo, reunindo as vanguardas do pós-guerra europeu e o expressionismo americano de Jackson Pollock (1912-1956), que é mostrado aqui pintando (fig. 24). O termo Informalismo encampa diversas nomenclaturas como: “expressionismo abstracto”, “pintura matérica”, “pintura sígnico-gestual”, “gestualismo”, “action-painting” e “Tachismo”.

Em princípio, o mais importante foi o registro do ato de pintar e da expressividade do material pictórico, como é o caso da pintura de Pollock, como a obra “Alquimia” (fig. 25), contudo, tecidos, linhas e pastas de diversos materiais foram sendo acrescentados sobre a tela, estabelecendo o valor da materialidade da obra, seja pelo aspecto plástico-visual ou simbólico. Sob esse aspecto, o Informalismo também abrigou obras com imagens que sugeriram figuras, muito embora suas características formais, gestuais ou materiais fossem predominantes.



25

O registro da gestualidade evidenciou a atuação do artista na “Action Painting”, que denominou o Informalismo americano, e no “Tachismo”, termo decorrente de “tache”, mancha ou marca de pincel na caligrafia oriental, que denominou o Informalismo europeu, especialmente, o francês. A ênfase na atuação encaminhou o processo para o reconhecimento da performance e do happening como arte própria e independente da pintura, da escultura e de outras linguagens.

O corpo, além de atuar nas performances, também, foi tomado como campo de expressão artística na “Body Art”. Uma arte que recuperou antigos rituais de pintura corporal, dentre outras formas de marcar o corpo como as tatuagens, perfurações, marcas de sol e de sangue.

Desde a arte de Duchamp, grande parte das manifestações artísticas promoveu e foi justificada por relações conceituais, que foram produzidas a partir das estruturas materiais ou visuais da obra. Contudo, o produto conceitual não decorre da pura expressividade da obra, porque sua estruturação expressiva enseja relações conceituais interligando um fato presente, que é a materialidade ou o acontecimento da obra, com dados simbólicos que são despertados na mente do público. Isso caracteriza a “Arte Conceitual”, uma sugestão implícita nas expressões dos materiais, das instalações, das performances ou das assemblages.



26



27

A relação entre os elementos e o título para determinar um conceito pode ser ilustrada pela obra de Joseph Kosuth (1945), “Uma e Três Cadeiras” (fig. 26), que foi apresentada em 1965. A obra estabelece as relações entre o objeto e os signos, sejam visuais na fotografia ou lingüísticos no texto ampliado do dicionário. A cadeira em particular também simboliza o conceito geral de cadeira. Assim, o título alerta para a existência de uma cadeira específica, um objeto em particular e, ao mesmo tempo, aponta para três representações do conceito cadeira. O produto da obra é o conceito de símbolo, de representação.

No contexto da arte conceitual as obras estão além de sua aparência, requerendo para si também uma significação. Para tanto, recorrem e recriam as significações no campo cultural, propondo sentidos míticos, ecológicos, humanistas e anarquistas, dentre outros. Essas significações propõem idéias que passam a ser recorrentes na arte.

Na “Arte Povera” ou “Arte Pobre”, há uma recorrência do ínfimo e do restolho, compondo um ascetismo artístico anticonsumista. A “Land Art” ou “Arte da Terra”, por sua vez, chama a atenção de modo recorrente para os aspectos ambientais ou ecológicos, realizando interferências em espaços naturais, como a obra realizada no Japão “Umbrelas” (fig. 27) do artista búlgaro Javacheff Christo (1935). Um caminho semelhante é traçado pela “Bio Art”, que trabalha com elementos da esfera biológica, utilizando ou registrando animais dentre outros temas relacionados à vida.

Na década de 1980, o retorno à pintura iniciado no final dos anos 1970, atingiu o seu auge, apresentando mais uma vez uma revisão da linguagem expressionista, que foi chamada na Alemanha de “Neo-expressionismo”, na Itália de “Transvanguarda” e nos Estados Unidos de “Bad Painting”. Uma arte de grandes formatos, reunindo elementos abstratos e figurativos, de maneira muito intuitiva e fortemente estilizada.

Jean Michel Basquiat (1960-1986) foi um artista que expressou esse momento nos Estados Unidos, utilizando-se da linguagem urbana do “Graffiti” e da pichação, como na obra “Tabac” (fig. 28).



28



29

No Brasil, o retorno à pintura foi realizado pelos artistas da “Geração 80”, composta por pintores do Parque Laje no Rio de Janeiro e participantes do “Ateliê Casa 7” de São Paulo, mas essa expressão encampou também artistas de diversas regiões brasileiras, incluindo os artistas ligados ao ateliê da Fundação Cultural da Universidade de Mato Grosso, como Adir

Sodré (1962) e Gervane de Paula (1960). A pintura da Geração 80 é muito diversificada, apresentando variações que relembram os estilos fauvistas, cubistas, ingênuos e expressionistas. A arte do carioca Daniel Senise (1955) é apresentada como exemplo de pintura que se estabelece com forte expressividade entre a figura e a abstração. Isso pode ser confirmado na obra “sem título” (fig. 29), que foi pintada em tinta acrílica sobre tela no ano de 1984.

A produção artística da atualidade se manifesta em diversas tendências, permanecendo, entretanto, dentro das linguagens que foram aqui apresentadas e suas incontáveis interações. O hibridismo artístico-cultural é cultivado desde do início do século XX, muito embora, a tecnologia digital e a mídia hipertextual incrementaram sobremaneira os processos de hibridização na atualidade, consolidando-os como um aspecto característico das artes contemporâneas.

Há uma sensação de que tudo já foi feito, todavia, as particularidades das situações, dos contextos e dos artistas, são expressas nas obras, determinando sua originalidade. A crise dos valores modernos provocou a ampliação e diversificação das buscas por soluções diante da multiplicidade de demandas tangíveis e intangíveis. O constante aceleração na dinâmica econômica e comercial ainda pressiona por maior rapidez nessas transformações. Ironicamente, tudo é cada vez mais transitório, momentâneo e particular nesses tempos de globalização.

No campo cultural a crise se instalou no momento em que os valores e procedimentos vigentes deixaram de atender às demandas da vida social. O primeiro momento da crise moderna foi marcado pela industrialização, que tornou obsoletos os valores e procedimentos da sociedade aristocrática e artesanal, impondo reformulações técnicas, estéticas e político-sociais. As artes plásticas foram destituídas de seus valores, como o domínio técnico da representação e da criação de imagens, quando a tecnologia industrial sobrepujou a técnica artesanal e, do mesmo modo, a fotografia predominou como meio de registro de imagens.

Por outro lado, os revezes sociais e políticos, alguns causadores e outros conseqüentes das grandes guerras, também, enfraqueceram o poder ordenador das instituições sociais, arrastando consigo a confiança no avanço científico-tecnológico como redentor da miséria humana. As guerras foram potencializadas em sua força destrutiva, promovendo a morte indiscriminada em grande escala.

O contínuo avanço da ciência e da tecnologia promoveu ainda a Revolução Eletrônico-digital, porém há um ressentimento, porque esse constante aprimoramento tecnológico não produziu o seu equivalente em desenvolvimento humano. Além de benefícios, o progresso provocou também problemas, impondo a necessidade de soluções de crescimento ou desenvolvimento sustentável. Isso requer um modo de desenvolvimento que considere a manutenção do equilíbrio ecológico e a distribuição de benefícios, ao invés de provocar superacumulação de renda e degradação ambiental.

O primeiro movimento artístico que, ainda antes da Primeira Grande Guerra, expressou a crise moderna foi o Dadaísmo. Seus artistas eram afetados pelo progresso tecnológico, que determinou a superação da prática artesanal e da estética resultante desta prática. Em 1912, durante uma exposição sobre tecnologia de aviação, Duchamp disse a Brancusi que a pintura estava condenada e perguntou se ele ou qualquer outro conseguiria fazer algo melhor que uma hélice⁴⁴. Esse tipo de percepção provocou o descrédito dos modelos que vigoravam nas

⁴⁴ MINK, JanisMarcel Duchamp: A Arte como Contra-Arte. Taschen, 1996.

instituições artístico-culturais. A necessidade de transformação dos parâmetros estéticos se estendia também aos parâmetros éticos e políticos dentre todos os outros.

No vácuo da eficiência institucional ganhou força o liberalismo econômico e o livre comércio percebendo tudo como mercadoria e isso também foi notado pelos dadaístas. Devido ao impacto que suas obras e idéias causaram no universo cultural americano, logo de início, Duchamp se tornou uma figura notória e, temendo o sensacionalismo em torno de sua arte, recusou a oferta de uma galeria para receber 10.000 dólares por ano como pagamento por todas as obras que realizasse. Naquele momento, ofereceram também a mesma quantia pela propriedade e direito de exposição da perna doente da artista francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), caso o membro fosse amputado.

Movimento posterior à Segunda Guerra, a arte Pop surgiu integrada à cultura de massa, negou estética modernista e, com suas obras, evidenciou a vacuidade da recém sedimentada sociedade de consumo. O mercado é a expressão do capitalismo em constante ascensão, que incorporou com avidez a arte modernista, mostrando-se ainda disposto a assimilar, materializar e vender as tendências estéticas da antiarte.

Ao transformar progressivamente as ideologias modernas e seus elementos culturais em bens de consumo, a indústria cultural assinalou a autonomia do capital e do comércio e, em seguida, desapareceu. Atualmente, não há distinção possível entre a cultura popular e indústria cultural. No mundo globalizado, os processos e produtos culturais adquirem sentido e existência no processo de consumo mediado pela informação publicitária.

Sob o pseudônimo de “R. Mutt”, Marcel Duchamp enviou para a exposição da Sociedade dos Artistas Independentes de Nova Iorque, da qual era diretor, um urinol de porcelana, intitulado “A Fonte”, seu gesto foi justificado pelo desejo de embarçar a equipe responsável pela escolha e exposição das obras, provocando a estrutura institucional. Todavia, após o espanto inicial e o desaparecimento do objeto durante a exposição, a obra foi fotografada, publicada na revista “The Blind Man” e rapidamente absorvida pela cultura.

A negação da arte institucionalizada, também, foi ajustada e incorporada à cultura, produzindo uma nova relação entre forma, função e ambientação, que repercutiu diretamente na produção da sociedade pós-industrial.

Há o duplo vínculo na esfera artística, porque, ao mesmo tempo em que a arte pretendeu denunciar e contestar a cultura de mercado, também, precisou recorrer à mídia que é uma expressão do mercado para existir culturalmente. Por outro lado, houve um constante incentivo à insubordinação dos artistas, visando a renovação criativa da própria cultura de mercado, que se alimenta de novidades, requerendo cada vez mais agilidade no processo de renovação de tendências e modelos.

A contra-cultura das décadas de 50 e 60 propôs a sociedade alternativa, como foi idealizada pelo movimento Hippie. O Hiper-realismo denunciou a vacuidade das imagens na cultura de mercado, também, o mesmo foi feito por toda arte “underground”, cujo nome descende das organizações secretas e subterrâneas, como a Resistência Francesa na Segunda Guerra.

Os vestuários e acessórios hippies, entretanto, tornaram-se artigos da moda e passaram a ser vendidos em butiques. A arte hiper-realista foi integrada à própria publicidade, um dos objetos de sua crítica. Depois que o ex-beatle Jonh Lenon (1940-1980) vaticinou o fim do sonho alternativo, iniciou-se a destruição cética e irada dos Punks, explicitando o caos de um mundo sem utopias. Mas isso não impediu o aumento da venda de gel colorido para os cabelos ou a apropriação de seus vestuários e adornos exóticos para serem vendidos como produtos da moda.

Negando a estética de consumo, a Arte Processo, Arte Informal, Arte Povera, Body Art e muitas outras, trabalharam com materiais pobres e ou com relações conceituais, negando o produto material para o comércio, por evitar as formas convencionais de arte. A Arte Postal, por exemplo, envia sua produção pelo correio, evitando a circulação de suas obras nas galerias de arte.

O irracionalismo e o ceticismo, amplamente utilizados, deixam o expectador a procura de uma ordenação lógica ou de um sentido moral que, deliberadamente, foram retirados das obras de arte. A pintura resiste no acirramento das tendências expressionistas.

A comunicação direta, a estética de massa, o uso de materiais não tradicionais, a negação do intelectualismo e do humanismo, a superficialidade e a efemeridade, desmontaram as idéias de uma arte culta, emotiva, superior e eterna. Até então, essas qualidades eram perseguidas pela arte. A antiarte liberou-se dos compromissos com a tradição, incluindo nisso o próprio compromisso de negar o tradicional como propôs o Modernismo.

Desenvolvida entre os anos 1970 e 1990, a proposta conceitual desconsiderou a prioridade da arte como expressão material, indicando a própria idéia sua substância. Não há mais nítidas delimitações entre a arte, a história da arte e a crítica de arte, porque a atividade artística tornou-se um inquérito constante sobre a própria natureza da arte, apresentando-se como uma atividade meta-discursiva.

A materialidade do objeto artístico ou sua durabilidade são desconsideradas nas obras mutantes, rapidamente perecíveis, cujo registro é feito por meio de documentação fotográfica ou audiovisual. Um sinal pictográfico, um gesto, um doce sendo consumido por formigas, uma relação conceitual entre dois acontecimentos visuais ou uma imagem de Tiziano (185-1576) repintada sobre um pedaço de tapume de construção civil, todos esses elementos podem ser apresentados e considerados obras de arte.

Os materiais foram carregados de sentidos e deles não se considera apenas sua qualidade visual, a forma, a textura ou a cor. Há uma busca para recuperar o significado afetivo ou simbólico dos materiais.

Depois da queda de seu avião na Segunda Guerra, Joseph Beuys foi socorrido e agasalhado com gordura e feltro, elementos vitais, que foram utilizados em grande parte de sua obra. A arte vem trabalhando no resgate simbólico de elementos cada vez mais desconcertantes, há uma luta contra a apatia e o efeito anestésico provocado pelo sensacionalismo na mídia que planifica os gostos e as emoções.

O escatológico, o inesperado, o chocante são utilizados na arte. Mas, como superar as imagens esvaziadas difundidas pelo consumo, quando a Benetton, uma multinacional do ramo de vestuário, apropriou-se da imagem de um paciente terminal de AIDS, divulgando-a como marketing institucional?

Do outro lado do ceticismo, do niilismo e da contestação, enquanto bradam os arautos do apocalipse, uma parte da arte também investe na continuidade e no desenvolvimento dos valores modernos. A Op-Art incrementou e deu continuidade ao Abstracionismo Geométrico, investindo na tradição científica na arte modernista, que se desenvolveu desde o Impressionismo. O Concretismo e o Neoconcretismo brasileiros seguiram e contribuíram com o conjunto da estética formalista.

Novas utopias são delineadas nas relações entre ecologia, religiosidade e tecnologia, resistindo ao imediatismo do mercado, sempre pronto a oferecer os mais variados pacotes de consumo, sejam ecológicos, esotéricos ou tecnológicos.

O planeta é percebido como um organismo vivo, que pode ser dotado de um extenso cérebro informatizado, democratizando e universalizando a comunicação, para além das fronteiras e do conceito de nação política. Uma nova consagração do planeta interligado pela tecnologia dos computadores, buscando a paz e a unidade entre uma inteligência cibernética e o corpo biofísico da terra.

A arte por computador, fax, xerox, vídeo e outras, representam a esperança artística na informação tecnológica, como instrumento de crítica social e fator de preservação e integração da vida. Outra vertente utópica busca uma religiosidade mais natural e primitiva na sagração da terra, como "Gaia" ou a "grande mãe", religando o homem à natureza, reconstruindo totens e altares e expressando uma arte com materiais rústicos. A terra e sua função vital inspiram as tendências da "Arte Ecológica", procurando fazer uma arqueologia artística de resgate de um mundo perdido, criando uma nova ética na relação homem-natureza.

REFERÊNCIAS.

AGUILLAR, Nelson (org.). Mostra do Redescobrimento: Arte Contemporânea. São Paulo: Fundação Bienal De São Paulo/Associação Brasil 500 Anos, 2000.

BAEZ, Elizabeth (et. alli.). Academismo. Rio de Janeiro, FUNART, 1986 (Projeto Arte Brasileira).

BAZIN, Germain. História da Arte: da pré-história aos nossos dias: trad. Fernando Pernes. Lisboa: Bertrand e Martins Fontes, 1980.

BUARQUE de HOLANDA, S. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1977.

CEDIC MULTIMÍDIA. 500 Anos de Pintura Brasileira. s/d.

ENCICLOPÉDIA MULTIMÍDIA DA ARTE UNIVERSAL. São Paulo: AlphaBetum Edições Multimídia, s/d.

FISCHER Ernest. A Necessidade da Arte: trad. Leandro Konder, 8 ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1981, 258 p.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Bienal 50 Anos: 1951, 2001. São Paulo: IMESP, 2001.

GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta. 3 ed. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HAUSER. Arnold. Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna: trad. J. Guinsburg e Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HOCKE, Gustav R. Maneirismo: o Mundo como Labirinto: trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva-EDUSP, 1974 (Col. Debates).

HUSSERL, Edmund (1902). Investigações Lógicas: trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1992 (Os Pensadores).

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação: trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

JAPIASSU e MARCONDES. Dicionário Básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

- JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem: trad. Maria Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.
- LUCIE-SMITH, Edward. Dicionário de Termos de Arte: trad. Ana Cristina Mântua. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
- MASP. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros, 1994 (catálogo de exposição).
- MÉNARD, René. Mitologia Greco-Romana: trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.
- MINK, JanisMarcel Duchamp: A Arte como Contra-Arte: trad. Zita Morais. Köln, Alemanha: Taschen, 1996
- MONTERADO, Lucas de. História da Arte. 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.
- MOURA, Carlos. A Expedição Langsdorff em Mato Grosso. Cuiabá: UFMT, 1984.
- MUKARÖVSKÝ, Jan. Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte: trad. Manoel Ruas. Lisboa: Presença, 1993.
- NEVES, Joel. Idéias Filosóficas no Barroco Mineiro. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.
- PANOFSKY, Erwin. O Significado nas Artes Visuais: trad. Maria Clara Kneese e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Col. Debates).
- PLATÃO, Francisco e FIORIN, José Luiz. Lições de Texto: Leitura e Redação. São Paulo: Ática, 1996.
- RAYNOR, Henry, História Social da Música: da Idade Média a Beethoven: trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- REVERBEL, Olga. Teatro. Porto Alegre: L&PM, 1987 (col. Universidade Livre).
- REVISTA BRAVO. Imagens do Brasil. São Paulo, n. 54, 2002. Suplemento especial.
- SCHAFFER, Murray R. O Ouvido Pensante: trad. Marisa Fonterrada, Magda Silva e Maria Lucia Paschoal. São Paulo: UNESP, 1991.
- SCHURMANN, Ernst F. A música como linguagem. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO. Referencial Curricular para o Ensino Médio de Mato Grosso do Sul: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto. 3 ed., Petrópolis:Vozes, 1978.
- WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte: trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- YEHUDI, Menuhin e DAVIS, Curtis W. A Música do Homem: trad. Auriphebo Berrance Simões. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- ZIMMERMANN, Nilsa. A Música através dos tempos. São Paulo: Paulinas, 1996.