

Pré-história Brasileira

De 12.000 a 50.000 A.P - O início do povoamento

Quando teve início a História Humana Brasileira? Quais foram os primeiros grupos a ocuparem o país, e quando eles chegaram? Como eram? De onde vieram? Por outro lado, como era o Brasil milênios atrás?

Estudos indicam que o clima, a vegetação, a fauna e o relevo possuíam características diferentes das atuais, sendo que os primeiros grupos, denominados Paleo-índios, vivenciaram e se adaptaram a essas modificações ambientais.

Todas essas discussões são inauguradas, através de uma viagem à região de São Raimundo Nonato, no Piauí. Lá foram encontrados vestígios humanos com mais de 40.000 anos de idade, motivando uma grande discussão científica sobre o início do povoamento no Brasil e nas Américas.

Em 1992 uma notícia fez tremer a comunidade científica brasileira. Escavações realizadas pela arqueóloga Niède Guidon no sítio Boqueirão da Pedra Furada, no Piauí, revelaram a data mais antiga até então alcançada pela arqueologia nacional: 48.000 anos. Esse mesmo sítio já havia fornecido várias datas, indicando uma seqüência de ocupações humanas que se iniciava em 6.000 anos e recuava no tempo, até atingir, nas camadas mais profundas das escavações, acima de 30.000 anos de idade. E chegou a 48.000.



Mapa com as prováveis rotas migratórias do Homem rumo ao continente americano.
Cortesia: Setor de Antropologia Biológica do Museu Nacional do Rio de Janeiro



Passarela metálica permite ao visitante do Parque Nacional da Serra da Capivara inesquecível passeio pela arte pré-histórica
Foto: Erika González

Muitas discussões ocorreram e continuam ocorrendo até hoje. Essas datas colocaram em cheque a teoria da chegada do homem nas Américas, que estimava o início da ocupação por volta de 12.000 anos atrás. Este momento correspondeu ao período final da última grande glaciação terrestre, que formou uma ponte de gelo no Estreito de Behring, unindo o extremo nordeste da Ásia ao Alasca. Grupos de caçadores especializados, acompanhando as manadas de mamutes, teriam passado pela "ponte" e, assim, iniciado a ocupação das Américas. Dos planaltos norte-americanos teriam iniciado sua migração rumo ao sul, espalhando-se por todo o continente e alcançando o Brasil por volta de 10.000 anos atrás.

Sem dúvida, todo esse processo de ocupação de fato ocorreu. O problema é que, com uma data de mais de 12.000 anos no Brasil, a passagem pelo Estreito de Behring não teria marcado o início da ocupação humana nas Américas. Seria apenas mais uma das diversas vias de acesso que para aqui afluíram.

Assim, o povoamento das Américas teria sido realizado de forma muito mais complexa do que até então se imaginava. É possível que tenham ocorrido migrações muito mais antigas pelo próprio Estreito de Behring ou, então, que tenham sido utilizadas rotas alternativas.

Desta forma, a questão novamente fica no ar: como e quando tudo começou? Mas não é apenas a questão da data que tem incomodado os cientistas. Eles também se perguntam: quem eram estes primeiros homens que aqui chegaram?

Por outro lado, é notável que estes homens do Pleistoceno já haviam desenvolvido formas artísticas de comunicação: algumas das pinturas presentes no sítio Boqueirão da Pedra Furada, no Piauí, foram datadas entre 12.000 e 29.000 anos.

A arte desses caçadores do Pleistoceno mostram figuras humanas em movimento, revelando diversas cenas do cotidiano.

A luta, a caça, a dança e o sexo ilustram diferentes painéis. As figuras humanas seguram armas como bastões e propulsores, carregam cestas, dançam em volta de uma árvore.

Algumas pinturas parecem indicar momentos cerimoniais, mas é impossível ao arqueólogo interpretá-las. Também animais aparecem com frequência, como emas, tucanos e veados.

A cor vermelha predomina, embora estes artistas também tenham utilizado o branco, o amarelo, o preto e o cinza. A técnica utilizada revela um traço leve e seguro.

Até há pouco tempo, pressupunha-se que os habitantes das Américas teriam resultado de 3 ondas migratórias: uma de populações asiáticas, outra de grupos que teriam originado os chamados povos Na-Dene, que ocupam a porção noroeste da América do Norte, e outra que teria originado os Esquimós. Mas a reconstituição da face de Luzia, alguns anos atrás, trouxe novas variáveis.

Recentemente Luzia foi apresentada ao grande público e apareceu estampada na capa de revistas famosas, no Brasil e no exterior. A partir de um crânio datado em 11.500 anos e retirado de escavações feitas na região de Lagoa Santa (MG), foram modelados os tecidos musculares, a pele e os demais órgãos. E o resultado surpreendeu muita gente: Luzia apresenta, de fato, traços muito mais parecidos com os grupos que habitavam a África e a Austrália, do que com aqueles típicos nos grupos asiáticos. Luzia traz à tona a possibilidade de ter havido pelo menos mais uma onda migratória para as Américas, e desta vez por grupos da Ásia central que descendiam diretamente dos primeiros seres humanos modernos, vindos da África. E isto, certamente, teria ocorrido dezenas de séculos antes de 12.000 anos.

Ainda hoje a data de 48.000 anos obtida em São Raimundo Nonato é a mais antiga do Brasil, e muitos especialistas continuam discutindo sua validade. O importante, contudo, é que ela não é mais a única. Em Minas Gerais escavações realizadas no sítio Lapa Vermelha forneceram datas que recuam até 25.000 anos. O mesmo ocorreu recentemente no sítio Santa Elina, em Jangada (Mato Grosso) para o qual foi confirmada a data de 25.000 anos. Datações entre 15.000 e 12.000 anos são um pouco mais comuns, tendo sido obtidas nos sítios Alice Boer (São Paulo), Abrigo Santana (Minas Gerais), Abrigo do Sol (Mato Grosso) e Arroio dos Fósseis (Rio Grande do Sul). Isto sem falar nas datações também antigas obtidas em outros países da América do Sul. Assim, não há mais dúvida de que o homem alcançou as Américas (e o Brasil) muito antes do que se imaginava, ocupando o território ainda durante o chamado período Pleistocênico, que se caracterizou por uma grande instabilidade ambiental: o clima era mais seco e as temperaturas sensivelmente mais baixas, havia poucas manchas de florestas e grande parte do Brasil era formada por campos de vegetação baixa (cerrados e caatingas).

Todavia, quase nada se sabe, ainda, sobre estas populações. Seus vestígios são raros e difíceis de encontrar, já que correspondem aos primeiros bandos nômades de caçadores que começaram a percorrer o país, avançando muito lentamente. Restos de suas ocupações estão sempre enterrados a grandes profundidades, e poucos sobreviveram ao tempo. As escavações encontram, geralmente, apenas tênues manchas de fogueira e poucos fragmentos de pedra, pobremente lascados.

Bibliografia consultada:

Martin, G. - Pré-História do Nordeste do Brasil, UFPE, 1996.

Pessis, A.M. - Pré-História da região do Parque Nacional Serra da Capivara. in: M.C.Tenório, Pré-História da terra Brasilis, Editora UFRJ, :61-74, 1999.

Prous, A. - Arqueologia Brasileira. Editora UnB, 1991.

Registros fotográficos realizados pelos autores, em 1999, em visita monitorada ao Parque Nacional da Serra da Capivara, com arqueólogos da Fundação do Homem Americano-FUNDHAM.

In: <http://www.itaucultural.org.br/arqueologia/>

O Brasil possui valiosos sítios arqueológicos em seu território, embora nem sempre tenha sabido preservá-los. Em Minas Gerais, por exemplo, na região que abrange os municípios de Lagoa Santa, Vespasiano, Pedro Leopoldo, Matosinhos e Prudente de Moraes, existiram grutas que traziam, em suas pedras, sinais de uma cultura pré-histórica no Brasil. Algumas dessas grutas, como a chamada Lapa Vermelha, foram destruídas por fábricas de cimento que se abasteceram do calcário existente em suas entranhas. Além dessas cavernas já destruídas, muitas outras encontram-se seriamente ameaçadas.



A polêmica Luzia, recentemente apresentada ao grande público: a primeira brasileira.

Cortesia: Setor de Antropologia Biológica do Museu Nacional do Rio de Janeiro

Das grutas da região, a única protegida por tombamento do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é a gruta chamada *Cerca Grande*. Ela é considerada importante monumento arqueológico por causa de suas pinturas rupestres e de fósseis descobertos em seu interior, indicadores de antigas culturas existentes em nosso país.

Naturalismo e Geometrismo: as duas faces da arte rupestre no Brasil

No sudeste do Estado do Piauí, município de São Raimundo Nonato, há um importante sítio arqueológico onde, desde 1970, diversos pesquisadores vêm trabalhando.

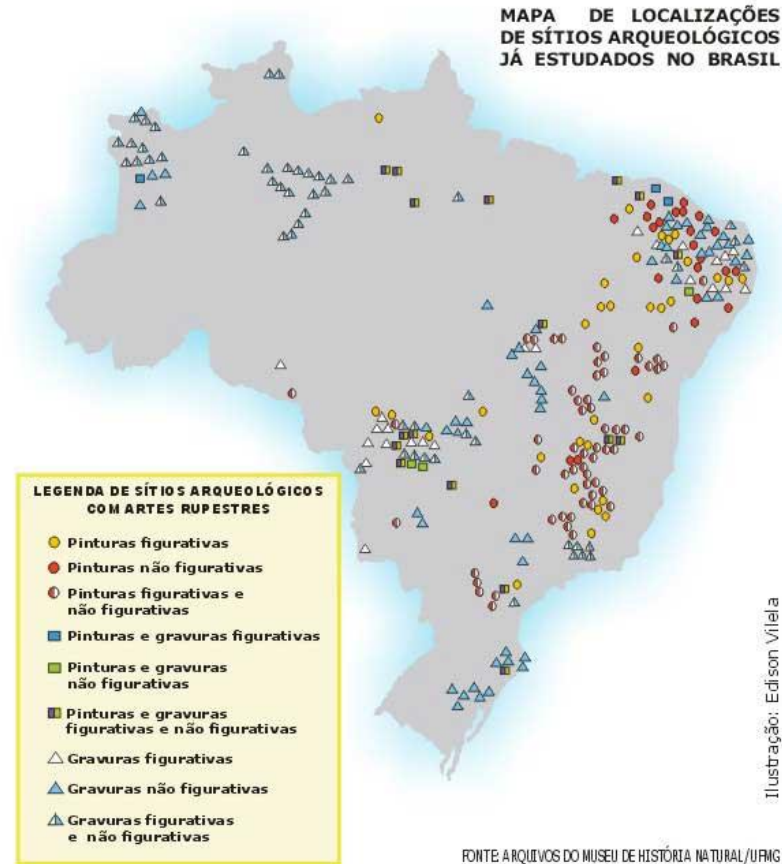
Em 1978, uma missão franco-brasileira coletou uma grande quantidade de dados e vestígios arqueológicos. Esses cientistas chegaram conclusões esclarecedoras a respeito de grupos humanos que habitaram a região por volta do ano 6 000 a.C., ou talvez numa época mais remota ainda. Segundo as pesquisas, os primeiros habitantes da área de São Raimundo Nonato - provavelmente caçadores-coletores, nômades e seminômades - utilizavam as grutas da região como abrigos ocasionais. A hipótese mais aceita, portanto, é a de que esses homens foram os autores das obras pintadas e gravadas nas grutas da região.

Os pesquisadores classificaram essas pinturas e gravuras em dois grandes grupos: **obras com motivos naturalistas e obras com motivos geométricos**. Entre as primeiras predominam as representações de figuras humanas que aparecem ora isoladas, ora participando de um grupo, em movimentadas cenas de caça, guerra e trabalhos coletivos. No grupo dos motivos naturalistas, encontram-se também figuras de animais, cujas representações mais freqüentes são de veados, onças, pássaros diversos, peixes e insetos.

As figuras com motivos geométricos são muito variadas: apresentam linhas paralelas, grupos de pontos, círculos, círculos concêntricos, cruces, espirais e triângulos.

A partir do estudo dos vestígios arqueológicos encontrados em São Raimundo Nonato, os estudiosos levantaram a hipótese da existência de um estilo artístico denominado *Várzea Grande*. Esse estilo tem como característica a utilização preferencial da cor vermelha, o predomínio dos motivos naturalistas, a representação de figuras antropomórficas e zoomórficas (com corpo totalmente preenchido e os membros desenhados com traços) e a abundância de representações animais e humanas de perfil. Nota-se também a freqüente presença de cenas em que participam numerosas personagens, com temas variados e que expressam grande dinamismo.

As pesquisas científicas de antigas culturas que existiram no Brasil, a partir das descobertas realizadas no sudeste do Piauí, abrem uma perspectiva nova tanto para a historiografia como para a arte brasileiras. Esses fatos nos permitem ver mais claramente que a história de nosso país está ligada à história do mundo todo, e que as nossas raízes são muito mais



Mapa da localização dos sítios arqueológicos já pesquisados no Brasil.
<http://www.comciencia.br/reportagens/arqueologia/arq03.shtml>

profundas do que o limite inicial de uma data, no tão próximo século XV.

Entre **12.000 e 4.000** anos o Brasil começa a ser extensivamente ocupado por grupos que tinham na caça e na coleta sua principal fonte de alimentação. Começa o chamado Período Arcaico. Grupos espalham-se pelo país através de um sistema de vida que variava entre o nômade e o seminômade, deixando seus

vestígios em entradas de cavernas, abrigos rochosos, beiras de rio, topos de morros e muitos outros lugares. Alguns desses caçadores chegaram a conviver com animais atualmente extintos (paleofauna), como a preguiça gigante e o tigre-dente-de-sabre.

2000 a 4000 A.P A era da especialização

Os grupos de caçadores e coletores que há pelo menos 15.000 anos ocupam o Brasil começam, neste período, a apresentar um maior crescimento demográfico e a se tornar sedentários. As pesquisas arqueológicas nos mostram evidências de uma organização social bastante forte entre esses grupos, tornando-os capazes de gerar verdadeiros monumentos construtivos. Um bom exemplo disto nos é dado pelos **sítios sambaquis**, encontrados em diferentes porções do litoral brasileiro. Ocupados por grupos principalmente de pescadores, estes sítios podem atingir mais de 50 metros de altura, contendo centenas de enterramentos humanos.



As camadas presentes na parede do sambaqui mostram as diversas fases de sua construção e ocupação.
Foto: Paulo De Blasis.

como **pontas projéteis em osso, lâminas de machado, quebra-coquinhos, agulhas, pesos de rede, anzóis** e outros mais. A intenção de acumular todos estes restos materiais em um único lugar teria tido um objetivo maior: construir o próprio sambaqui. Dia após dia, esses grupos acumulavam conchas e ossos, erguendo uma plataforma que, cada vez mais, se destacava na paisagem.

Mesmo quando a plataforma atingia dezenas de metros de altura, continuavam subindo até seu topo para amontoar mais materiais. É por causa de todas essas características que, hoje, alguns arqueólogos não consideram mais os sambaquis apenas como um tipo de moradia ou lugar de enterramento de mortos, mas sim como verdadeiros monumentos construtivos, que talvez tivessem servido para demarcar os territórios de ocupação dos grupos, ao longo da costa.

O litoral de Santa Catarina constitui uma das áreas em que os sítios sambaqui existem em grande quantidade. Dezenas deles já foram identificados pelos arqueólogos. Através de amostras de carvão é possível aos pesquisadores saber a data em que esses amontoados estavam sendo construídos e, assim, indicar quais sambaquis foram ocupados ao mesmo tempo.

A partir daí, os cientistas descobriram algo interessante: **em um mesmo período, havia sambaquis de diferentes tamanhos sendo ocupados**. É possível que a altura dos amontoados fosse considerada fator de prestígio: os moradores dos

Monumentos em conchas feitos para durar

Há pelo menos 6.000 anos uma boa parte do litoral brasileiro começou a ser ocupada por grupos que se voltavam a explorar o ambiente marinho, vivendo principalmente da pesca e da coleta de moluscos, embora também caçassem e coletassem diferentes produtos vegetais. Permaneceram ali por quase 5.000 anos, mas foi entre **4.000 e 2.000** que alcançaram seu maior desenvolvimento. O nome **sambaqui** vem da língua tupi (**tampa = marisco, e ki = amontoado**), e é mais ou menos isto que os sambaquis representam. Grupos que habitaram o litoral tinham o hábito de juntar em um mesmo lugar as coisas que faziam e comiam.

Em um sítio sambaqui encontramos marcas de **fogueiras, de habitações, restos de alimento e dezenas de sepultamentos**. Encontramos, ainda, muitos dos instrumentos que os grupos utilizavam em suas atividades,



No sambaqui Jaboticabeira-II, pesquisadores já identificaram 80 esqueletos. Todavia, estimativas projetam a existência de milhares de sepultamentos no sítio.
Foto: Paulo De Blasis.

sambaquis mais altos se destacariam daqueles que estavam à sua volta. Provavelmente os grupos que construíram os maiores sambaquis eram também aqueles que tinham maior população. Todos esses indícios sugerem ter havido naquele povo uma forte hierarquização social e política.

Essa diferença social também está bem marcada no enterramento dos mortos. **Em todos os sambaquis existem enterramentos**, em maior ou menor número. Alguns sambaquis apresentam uma quantidade tão grande de sepulturas, que podem ter servido apenas como cemitérios. De qualquer forma, os enterramentos apresentam significativas diferenças entre si. Os indivíduos podem ter sido sepultados sozinhos ou em grupos de 2, 3, 4 ou mais pessoas. Os corpos podiam ser colocados estendidos, como hoje fazemos, ou então dobrados em posição fetal. Alguns indivíduos foram enterrados com objetos, que provavelmente lhes pertenceram durante a vida, como delicados colares em conchas ou dentes de animais, pontas projéteis e lâminas de machado. Estes objetos provavelmente indicam um status diferenciado que o indivíduo teria tido.

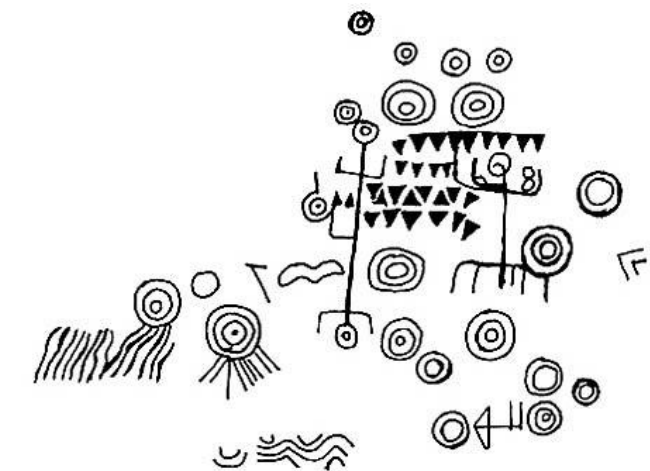
Os povos que habitaram os sambaquis foram exímios canoieiros. Isso explica a presença, nos sítios, **de restos de tubarão, baleia, golfinhos, tartarugas e raias**, alguns deles encontrados apenas em alto mar. Em várias ilhas brasileiras existem sambaquis, e obviamente elas só poderiam ter sido alcançadas com o uso de embarcações.

Além disso, estudos realizados nos esqueletos mostram que os indivíduos tinham membros **superiores mais desenvolvidos que os membros inferiores**, como resultado de um uso e esforço centralizado, típico do remo. Estes grupos também deixaram registros no campo da arte. **Belíssimas peças de pedra, feitas com a técnica do polimento**, foram encontradas nos sambaquis. Apresentam a forma de animais como **golfinhos, peixes, aves e antas** ou têm forma humana, como é o caso do famoso "Ídolo de Iguape", proveniente de um sítio no sul de São Paulo.

Gravuras em rochas foram encontradas em algumas ilhas de difícil acesso, em Santa Catarina, algumas a mais de 15 km de distância da costa. As figuras são geométricas (traços, círculos, pontos), por vezes sugerindo figuras humanas.

O fato de existirem sambaquis desde o baixo Amazonas até o Rio Grande do Sul (embora estejam ausentes em algumas áreas, como boa parte do Nordeste) sugere que o caminho de expansão tenha sido o próprio mar.

A rota migratória teria partido do **Amazonas, que detém as datas mais antigas e uma seqüência cronológica. A expansão desses grupos teria sido bastante rápida, pois em apenas 500 anos estavam construindo amontoados no Paraná**. Por outro lado, o fato dos sambaquis guardarem características básicas comuns ao longo de todo o litoral indica que teriam mantido uma rede de contatos culturais, visitando-se entre si, mantendo algumas atividades em conjunto, realizando trocas de objetos, definindo casamentos intercomunitários, e assim por diante. Com certeza, os sambaquieiros mantinham contato também com outros grupos humanos que habitavam o Brasil naquela época, como os caçadores do planalto. Afinal, quem já transpôs a pé a Serra do Mar, que separa o litoral do planalto desde o Rio de Janeiro até o Rio Grande do Sul, pode perceber como estas duas áreas são próximas e acessíveis, embora sejam bastante diferentes em termos ambientais. Os arqueólogos ainda não sabem ao certo o que aconteceu com esses grupos, mas seus sítios desaparecem por volta dos **1.000 anos AP**.



Gravura rupestre identificada na ilha dos Corais, no litoral de Santa Catarina, distante alguns quilômetros da costa: prova da habilidades naval dos sambaquieiros.
Foto: Paulo De Blasis.

É possível que tenha ocorrido algum processo interno de desestruturação. Sabe-se que mais ou menos no ano **1.000 AP** alguns topos de sambaqui começam a apresentar material cerâmico relacionado a grupos cultivadores do planalto, e talvez a chegada destes grupos tenha contribuído, em maior ou menor grau, para o desaparecimento daqueles. Questões que continuam em aberto na Arqueologia Brasileira.

Consultoria para produção de modelo eletrônico e animação:

Paulo De Blasis (MAE/USP)

Bibliografia consultada:

Gaspar, M.D. - Os ocupantes pré-históricos do litoral brasileiro. IN: M.C.Tenório, Pré-História da terra Brasilis, Editora UFRJ, :159-188, 1999

Blasis, P.A. et alii - Some references for the discussion of complexity among the sambaqui Moundbuilders from the Southern Shores of Brazil. Revista de Arqueologia Americana, n. 15, Inst. Pan-americano de Geografia e Historia, Costa Rica, :75-105, 1998

In: <http://www.itaucultural.org.br/arqueologia/>

Culturas pré-cabralinas – Aspectos formais da Cerâmica da fase Marajoara, Cultura Tapajônica e culturas da tradição Tupiguarani.

O período da história brasileira conhecido como pré-cabraliano estende-se na faixa histórica anterior à chegada dos europeus ao Brasil (antes de 1500). Caracteriza-se pelo estudo, principalmente, de vestígios arqueológicos dos grupos culturais que habitaram o atual território brasileiro e regiões circunvizinhas.

Convencionou-se datar os artefatos e períodos arqueológicos brasileiros a partir dos dias atuais, do presente até 500 anos, sendo este referente a primeira faixa temporal ou 500 A.P (antes do presente).

O que conhecemos sobre grande parte destes grupos culturais no Brasil advém de escavações arqueológicas de grupos que desapareceram antes da chegada dos europeus, e relatos, tanto escritos quanto imagéticos após o contato, e de analogias com os grupos remanescentes de tribos indígenas.

Segundo o site da FUNAI (Fundação Nacional do Índio), órgão governamental que estabelece e executa a Política Indigenista no Brasil, temos:

“ O impacto da conquista européia sobre as populações nativas das Américas foi imenso e não existem números precisos sobre a população existente à época da chegada dos europeus, apenas estimativas. As referentes à população indígena do território brasileiro em 1500 variam entre 1 e 10 milhões de habitantes.(..).Esse é um ponto controvertido entre os pesquisadores, pois ainda não há dados suficientes advindos de pesquisas arqueológicas, bioantropológicas e de história indígena enfocando o impacto do contato europeu sobre as populações nativas para que se possa fazer tal afirmativa.(..) Hoje, no Brasil, vivem cerca de 345 mil índios, distribuídos entre 215 sociedades indígenas, que perfazem cerca de 0,2% da população brasileira.” (capturado em 22 de agosto de 2005 in: [http://: www.funai.gov.br](http://www.funai.gov.br))

Mesmo se tratando das estimativas publicadas no site da FUNAI, o fato é que, com o contato, uma grande quantidade de tribos desapareceu, juntamente com toda uma produção cultural, imagética ou não. Os estudos arqueológicos visam não só recuperar esta memória perdida, mas também resgatar hábitos, história, produção de artefatos e, principalmente, toda a relação destes povos com o seu meio.

A primeira questão ao abordar a produção de povos pré-cabralinos e arte indígena é considerar que a valoração dada a estes objetos segue parâmetros de nossa cultura e de nosso ambiente em relação ao estudo e observação do objeto recolhido. **Estes povos não dissociavam o belo do utilitário, o objeto produzido deveria conter, em seu todo, tanto os valores utilitários interligados, como valores considerados por estes como belo e ou cerimonial. A arte produzida por estes povos é mais representativa nas tradições do grupo do que nos valores do indivíduo em relação ao seu ambiente — depende de uma percepção de mundo do grupo, portanto, a noção que temos de autoria de uma determinada obra vem do grupo e não do indivíduo, como estamos comumente acostumados a vislumbrar estudando-se historia da arte.**

Os estudos de povos que desapareceram antes da chegada dos colonizadores baseiam-se não só nos vestígios encontrados nos sítios arqueológicos, como também na observação de tribos contemporâneas e relatos dos europeus, recolhidos a partir do contato.

Fase Marajoara, Cultura Santarém e Tupiguarani

Antes da chegada dos colonizadores a cerca de 1100 a.C, na Ilha de Marajó no Amazonas, foram encontrados vestígios de ocupação humana de agricultores e ceramistas, onde se inicia uma ocupação que só encontrara seu término com a chegada dos colonizadores, a partir dos vestígios encontrados na ilha, as ocupações foram divididas em cinco fazes arqueológicas: **Anatuba (980 a 200 a.C.), Mangueiras (convivendo na mesma época com a Anatuba), Formiga (100 a 400 d.C), Marajoara (400 a 1380 d.C.) e Aruã (findada com a chegada dos portugueses, em 1820).**

A fase Marajoara é quarta na seqüência, apresentando uma produção cerâmica singular, com características existentes somente neste período de ocupação. A localidade onde se encontraram os objetos cerâmicos, é ao norte da ilha, em grandes **aterros artificiais**, talvez para fins habitacionais ou funerários.

Foram encontrados nestes aterros, grandes urnas funerárias pintadas com decoração **incisa e exisa**, grande quantidade de estauetas, bancos, adornos para orelhas e lábios entre outros.

A modelagem e a decoração eram tipicamente **antropomorfas e zoomorfas** com abstrações de elementos de seu ambiente, de sua realidade, segundo Denise Pahl Schaan, em *Iconografia Marajoara: Uma abordagem estrutural*, temos:

“...entendemos que o grafismo pode representar o objeto real por sua estrutura e não por sua forma, o que depende exclusivamente de uma convenção entre os “interlocutores” nessa forma de comunicação visual. ...”

Existem nestas decorações estruturas figurativas que se decompõem em formas que se remetem à estrutura sintética da forma, isto é, contêm níveis de abstração, possivelmente as estruturas visuais contidas nos objetos não seriam uma forma de alfabeto mas sim uma linguagem visual de compreensão do grupo, fazendo parte de um repertório pertencente somente a estes e inseridos em seu contexto social.

O alto grau de complexidade técnica, formal e conceptual dos objetos encontrados, juntamente com as análises feitas nas áreas aterradas, mostra um alto grau de especialização, onde Darcy Ribeiro em *Historia da Arte Geral no Brasil* conclui:

“O requinte formal e a quantidade da cerâmica, e também a característica dos aterros, são todos indícios, pela soma de trabalho exigida, pela especialização implicada, pela importância das atividades cerimoniais, pelos padrões de organização espacial, de uma sociedade em processo de diferenciação e estratificação social.”

No médio Amazonas na região próxima à junção do **Rio Tapajós, com o Amazonas**, encontram-se assentamentos de uma cultura denominada **Santarena ou Tapajônica**, os vestígios mais antigos datam de cerca de 1000 a.C, e permanecem até meados do século XVII, que com o contato com os colonizadores acabou por perder suas características e desaparecer. Estes grupos possuíam um alto grau de organização, segundo Darcy Ribeiro em *Historia da Arte Geral no Brasil*, coloca:

“Dados obtidos por cronistas seiscentistas e posteriores permitiram completar as informações arqueológicas a afirmar a existência de um grau apreciável de complexibilidade na organização deste grupo: grande densidade de população, com aldeias de mais de quinhentas famílias; sistema de “ranchos” de 20/30 famílias subordinadas a um chefe, que por sua vez dependente de um chefe superior, presença de escravidão.”

A cerâmica encontrada nesta região divide-se em **policromadas e decoradas**, sendo a segunda a de maior complexidade técnica em sua confecção. Os motivos geralmente advêm da relação do grupo com o ambiente, como representações de homens e animais que habitavam a área, os vasos mais significativos possuem delicados adornos, que provavelmente dificultavam o manuseio. Supõe-se que seriam de ordem cerimonial, vasos com o corpo decorado com geometrias incisivas e cariátides ou alças ricamente decoradas com figuras de animais e homens, o que provavelmente eram feitas separadamente e anexadas depois ao objeto durante o processo de secagem antes da queima, o que necessita um alto grau de domínio técnico do material.

Nesta região, também encontraram-se pequenas estatuetas em cerâmica que provavelmente, faziam parte de algum ritual ou culto à fertilidade, mas alguns tipos de representação de estatuetas estão diretamente associados à diferenciação social no grupo. O fato é que, as estatuetas encontradas na região poderiam servir, dependendo da tipologia da modelagem e ou decoração, para funções diferentes no grupo, cabe aqui lembrar que como já mencionado anteriormente, **o desenvolvimento de uma comunicação visual é somente pertinente ao grupo onde este se desenvolveu, a leitura do objeto, sua função sua decoração plástica, possuíam um sentido e pertinência único para estes grupos.**

A partir da chegada dos europeus, estes tiveram contato com grupos indígenas aparentados entre si, que falavam as línguas **Tupi e Guarani**, e possuíam características em sua produção material semelhantes. Então convencionou-se chamar estes, de **tupiguarani**, isto não significa que tivessem ou tenham a mesma identidade étnica. Estes grupos se distribuíam por toda a fachada **atlântica do Brasil e áreas do interior que incluíam os atuais territórios da Argentina, Paraguai e Uruguai**.

A unicidade na tradição da produção cerâmica destes grupos é singular em todo o mundo pela quantidade dos grupos, abrangência territorial e temporal, a produção existente antes da chegada dos colonizadores é conhecida somente arqueologicamente, esta unicidade não se caracteriza por um padrão rígido normativo, existem variantes encontradas localmente em virtude de contatos com outros grupos ocasionando influências em ambos.

Dentro dos grupos tupiguaranis, é possível encontrar características na decoração de superfícies dos vasos comuns a todos: **Pintado, Corrugado, Escovado e Ungulado**. A produção abrange **urnas funerárias, objetos utilitários, machados líticos, pontas de flecha, tembetás**, entre outros.

Pensar que a história da arte brasileira se inicia com a chegada dos portugueses, é amputar de nossa história um membro formador de nossa identidade, de nossas raízes, é não ver que grupos que habitavam e habitam este país também possuíam alto grau de organização social, e sua produção imagética é tão pertinente a nossa sociedade quanto ao estudo da arte grega. Ver o índio ou o estudo arqueológico dos antecessores destes de forma simplista, é fechar os olhos para a diversidade cultural de um país com dimensões continentais, é extirpar uma parte formadora do “eu” brasileiro, é fechar os olhos para os verdadeiros donos desta terra.

Abrir os olhos para a pré-história brasileira, pré-cabralino e arte indígena, é entender também o legado destes povos, suas influências hoje, e, acima de tudo, entender a cultura de tribos remanescentes após a chegada dos europeus e lhes atribuir o verdadeiro papel em nossa história. Isto é preservar nosso patrimônio histórico cultural.

O texto aborda a produção cerâmica de grupos culturais existentes no Brasil, anterior a chegada dos colonizadores, e suas principais características.

Época Colonial

Manifestações artísticas' nos séculos XVI e XVII

Foi o culto religioso a mola propulsora para a presença de criações artísticas no Brasil colonial. As diversas ordens religiosas aqui radicadas, como os jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas, dedicavam às artes ligadas diretamente à liturgia católica ou à veneração dos fiéis.

Quando os portugueses aportam na Terra de Santa Cruz, procuram erguer seus primeiros abrigos, os **tejupares**, choupanas feitas de galhos de árvore e folhas de palmeiras. Tejupar vem do tupi: *teyy*, povo; *upad*, sítio. A seguir, os primeiros construtores levantam paredes de barro, misturando-o com madeira, pedras e cascalhos. O sistema de construção é rudimentar, simples e econômico.

Com o crescimento populacional e com a chegada de barcos, os construtores estão preocupados com materiais mais sólidos, como por exemplo, a pedra. A primeira notícia de uma construção de pedra no Brasil parece ter sido a da torre de Olinda, em Pernambuco, construída pelo seu donatário **Duarte Coelho Pereira**, que utiliza cal com argamassa, extraída de conchas e **sambaquis**.

Quando chegou à Bahia em 1549, **Tomé de Souza** e seus homens trouxeram um código ou regimento mandado elaborar por **D. João III**, o qual incluía instruções relativas às edificações. O governador deveria *mandar... fazer hua fortaleza e povoação grande e forte em lugar conveniente* no sítio em que se

| |
|---|
| <p>Duarte Coelho Pereira- foi o primeiro donatário da Capitania Hereditária de Pernambuco, e fundador de Olinda. Nasceu em Miragaia, talvez em 1485, e morreu em Portugal em 7 de agosto de 1554. Foi fidalgo, militar, bom administrador. Era filho bastardo na antiga família dos Coelhos, da nobreza agrária do Entre-Douro e Minho; filho de Gonçalo Coelho, escrivão da Fazenda Real e comandante da expedição portuguesa que partiu para o Brasil em 1503. Pelos seus serviços na Índia recebeu, em 1534, a doação de 60 léguas de costa no Brasil, nos atuais estados de Pernambuco e Alagoas que formavam a maior das capitânicas hereditárias: a capitania de Pernambuco.</p> |
|---|

encontrava o estabelecimento do donatário **Francisco Pereira Coutinho**, ou perto dele. Deveria também levantar, sem demora, uma estacada de madeira ou muro de barro e trazer consigo pedreiros, carpinteiros e oleiros para a fabricação de tijolos e telhas. No interior dessa estacada, construíram-se os primeiros edifícios de Salvador: uma casa de câmara provisória e um armazém de madeira e barro coberto com folhas de palmeira. Dois anos depois, as construções haviam sido substituídas por edifícios maiores de pedra, cobertos com telhas.

Tomé de Souza - foi um militar e político português, governador-geral do Brasil chegado em 1549. A fim de consolidar o domínio português no litoral, a 7 de Janeiro de 1549 Tomé de Souza foi nomeado como primeiro governador-geral do Brasil, recebendo Regimento para fundar, povoar e fortificar a cidade de Salvador, na capitania real da Bahia. Manteve-se no cargo até 1553, sucedido por Duarte da Costa. Após seu mandato como governador-geral, em 1553, retornou a Portugal onde ocupou outros importantes cargos públicos.

D. João III - Décimo quinto rei de Portugal, O governo de D. João III pode compreender-se à luz de uma vasta política nacional e ultramarina.

Francisco Pereira Coutinho - foi um fidalgo português a quem foi doada a Capitania da Baía de Todos os Santos, tendo chegado em 1536 na região que recebeu do rei D. João III. Ao chegar conheceu com Diogo Álvares, o Caramuru, que já vivia naquela região já há algum tempo.

Depois de inspecionar a costa do Brasil em 1553, Tomé de Souza volta à Bahia e escreve a D. João III sobre *as honradas casas de pedra e cal* que tinha visto em São Vicente. Ao instalar o seu governo na Bahia, obriga os proprietários rurais a construir casas robustas (torres). A mais notável delas é **a Casa da Torre, de Garcia d'Ávila**, criador de gado, situada em Tatuapara, Bahia. A casa forma um retângulo de cinquenta metros de comprimento disposta à volta de um pátio de pouco mais de quatorze metros de frente circundado por arcadas. Parcialmente arruinada, nela podemos ver procedimentos construtivos usuais na Colônia. As paredes são feitas de alvenaria, destinadas a receber revestimento de argamassa. Para o assentamento das pedras, usava-se cal extraída de ostra. O ponto alto de seu conjunto é a capela de forma hexagonal, com paredes e abóbadas revestidas de tijolo e a presença de arestas. A residência de Garcia lembra as construções do norte de Portugal, particularmente da região do Minho e Douro onde, igualmente, são designadas por torres. A Casa da Torre constituiu a residência particular mais monumental de seu tempo.

Garcia d'Ávila - foi filho de Tomé de Souza e fundador do maior latifúndio das Américas, a Casa da Torre.

Não podemos esquecer que, nesses primeiros anos de colonização, os militares constroem fortes para a defesa do território devido ao fato de correr risco permanente de assaltos de piratas ingleses, franceses e holandeses. Os capitães-engenheiros eram os principais arquitetos de todas as obras, que abrangiam igrejas, fortalezas, depósitos de pólvora, armazéns. Dentre os engenheiros portugueses, destacamos **Francisco Frias de Mesquita** (1587-1645). Projetou inúmeros fortes, como, por exemplo, a Fortaleza da Lage, em Recife (1614), o Forte de São Mateus, em Cabo Frio, Rio de Janeiro (1607), o Forte de Santa Catarina, na Paraíba, e reedificou a Fortaleza dos Reis Magos, em Natal, Rio Grande do Norte (1614), iniciada pelo jesuíta Gaspar de Samperes, lembrando uma estrela de cinco pontas, de nítida influência italiana. No Rio de Janeiro, reedificou o Mosteiro de São Bento, obra importante que até hoje ostenta seu partido original. Pela sua alta competência, foi cognominado *engenheiro-mor do Estado do Brasil*.



Francisco Frias de Mesquita (c.1578 - c.1645) foi um engenheiro-militar e arquiteto português com destacada atuação no Brasil colonial. Seu nome também pode aparecer grafado *Francisco de Frias da Mesquita* ou *Francisco de Frias de Mesquita*. Frias de Mesquita veio ao Brasil em 1603 como engenheiro-mor, projetando e construindo várias fortificações e outros edifícios até voltar a Portugal, em 1635. Participou da conquista de São Luís do Maranhão, que se encontrava em mãos dos franceses. Entre as obras de Frias de Mesquita destacam-se:

Forte dos Reis Magos (Natal, Rio Grande do Norte): Fortaleza pentagonal, construída a partir de 1598. Frias de Mesquita reforçou a primitiva edificação, reconstruindo-a entre 1614 e 1628. É um dos símbolos da cidade de Natal.

Forte do Mar (Salvador, Bahia): Fortaleza circular, única no Brasil, situada no meio do mar em frente à cidade. Frias de Mesquita a construiu entre

1612 e 1623. Alguns atribuem o projeto original ao engenheiro italiano Leonardo Torriani.

Forte de São Diogo (Salvador, Bahia): Fortaleza localizada na cidade, perto da Santa Casa da Misericórdia. Seu desenho pode ser de autoria de *Tibúrcio Spannochi*, fortificador italiano a serviço do reino da Espanha (ao qual o reino de Portugal se encontrava unificado). Frias da Mesquita o construiu entre 1608 e 1612.

Forte de São Mateus (Cabo Frio, Rio de Janeiro): Forte localizado cerca da Lagoa de Araruama e de Cabo Frio, cidade fundada em 1615. A construção do forte projetado por Frias de Mesquita, destinado à proteção do novo povoado, foi iniciada em 1617 e terminada em 1620.

Igreja do Mosteiro de São Bento (Rio de Janeiro): As obras da igreja, de feição maneirista, começaram em 1633 com base num projeto de Frias de Mesquita datado de 1617.

Também a contribuição dos engenheiros italianos foi muito importante. É o caso de **Baccio de Filicaia**, que aqui trabalhou entre 1591 e 1606, trazendo para o Brasil as novidades arquitetônicas não só referentes às construções militares, como também às obras religiosas e particulares. Seu feito mais importante foi a construção da Fortaleza de **Nossa Senhora de Monte Serrate**, em Salvador, Bahia, tendo uma planta hexagonal, mostrando vértices com seis guaritas abobadadas, que lhe marcam incisivamente a silhueta. Baccio fez ainda pesquisas mineralógicas, participando da expedição à procura do lendário Eldorado, no Amazonas.

Ao final do século XVI, começa a florescer o comércio açucareiro e o engenho é um dos primeiros exemplos de construção no Brasil. Ao mesmo tempo, começa a surgir a casa colonial, inicialmente térrea, de porta e janela - que, gradativamente, amplia sua fachada, crescendo para o modelo assobradado, tão comum em Portugal, na época do descobrimento. Não se encontram porões ou preocupações formais. A praticidade é fundamental. Contudo, há diferenças no modelo de habitação, tanto no Nordeste como no Sul. No primeiro, deve-se levar em consideração o fator climático, com temperaturas elevadas, enquanto nas regiões sulinas a influência espanhola é visível, a exemplo do que foi feito em todos os países sul-americanos sob o domínio da Espanha.

Ao ocupar o Nordeste, no século XVII, os holandeses pouco ou nada viram de diferente nos hábitos construtivos. O fato pode ser constatado pela documentação feita por **Frans Post** (1612-1680), pintor que **Maurício de Nassau** trouxe da Holanda para Pernambuco. Suas pinturas revelam uma casa-grande, uma senzala notavelmente semelhante às longas ocas dos índios brasileiros, casas de pau-a-pique cujo térreo era usado para depósito e o pavimento superior, apoiado em esteios, para residência. Numa das obras do artista é possível ver casas com frontão flamengo, isto é, com empenas em degraus. Os holandeses tinham preferência pelo uso do tijolo, material que traziam nos de navios, até o início de sua produção regular em Recife, a partir de 1643.

A propósito da presença holandesa no Brasil, em termos estéticos, a concepção artística se contrapõe ao domínio da Igreja, pois deixou uma obra profana, principalmente na pintura de **Frans Post**, primeiro artista a retratar, de forma plástica, a natureza e a paisagem no Brasil, documentando a vida social e econômica do Nordeste açucareiro do século XVII. Seu compatriota, **Albert Eckhout**, retrata os habitantes, a fauna e a flora da região nordestina. As naturezas-mortas, executadas a partir de esboços realizados ainda no Nordeste brasileiro, surpreendem pela riqueza da composição. São arranjos de frutas, plantas, sementes, raízes, em que predominam a variedade de formas e o forte colorido.

Maurício de Nassau - (1604-1675), militar alemão a serviço da Companhia das Índias, que governou o Brasil holandês entre 1637 e 1644, cujo nome completo era João Maurício de Nassau-Siegen. Nasceu em Dillenburg, em 17 de junho de 1604, e faleceu em Kleve, Alemanha, em 20 de dezembro de 1679. Participou da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). No Brasil estimulou as artes e as ciências, instalando um observatório astronômico e um jardim botânico, mantendo boas relações com os senhores de engenho e promovendo o bom convívio de católicos, calvinistas e judeus. Fracassou no ataque à Bahia em 1638. Retornando à Europa por divergências com a Companhia, sua saída estimulou a Insurreição Pernambucana.

Frans Post - considerado o mais relevante artista neerlandês a serviço de Nassau na comitiva que o acompanhou ao Nordeste do Brasil em meados do século XVII. Chegou ao Brasil em 1637, com 24 anos de idade, e tomou parte em diversas expedições, com o objetivo de montar uma grande coleção de desenhos com motivos brasileiros para o seu mecenas.

Albert Eckhout - foi um artista plástico e botânico neerlandês autor de pinturas do Brasil colonial envolvendo a população, os indígenas e paisagens locais. Viajou também por outras regiões da América após o quê voltou para a Europa. Chegou ao Brasil em 1637, na comitiva do príncipe Maurício de Nassau, junto com Frans Post, onde permaneceu até 1644. A missão do pintor era registrar a paisagem brasileira. Muitas de suas pinturas ajudaram a Europa a ter uma idéia do Novo Mundo. Além de Recife, (Mauritsstad), conheceu o interior do Nordeste, a Bahia e ainda o Chile. Em terras da Nova Holanda, retratou os habitantes, a fauna e a flora com riqueza de detalhes.

As crônicas e documentos referentes ao século XVI não falam de pintores, mas de ourives, que faziam crucifixos de ouro e pedras, de estatuários, que

trabalhavam na edificação do colégio jesuítico de Salvador, ou de escultores de imagens como a de Nossa Senhora da Ajuda, de Jaguaribe.

Somente nas últimas décadas do século XVII, tempo de formação econômica do território colonial e do surgimento das cidades, é que aparecem as primeiras pinturas religiosas significativas feitas no Brasil, com os trabalhos de **Frei Ricardo do Pilar** (1635-1700). Esse alemão, de Colônia, chegou ao Rio de Janeiro, em 1660, a convite do Abade Manuel do Rosário, do Mosteiro de São Bento. Sua obra-prima é o **Senhor dos Martírios** (1690), grande tela que se encontra na sacristia do mosteiro. A figura - bem proporcionada, olhar fascinante, cheia de angústia e sofrimento, de esperança, as mãos chagadas, abertas em sinal de perdão e pés expressivos - surge sobre um fundo negro. A coroa de espinhos e o manto bordado, sinais de realeza, são representados com desenho preciso.

Nos séculos XVI e XVII, excetuando-se a produção artesanal de toscas imagens, pequenas cruzeiras de madeira e objetos utilitários feitos nos engenhos de açúcar e grandes propriedades rurais, pouco se conhece sobre trabalhos de escultura feitos por brasileiros ou estrangeiros que viviam na Colônia.

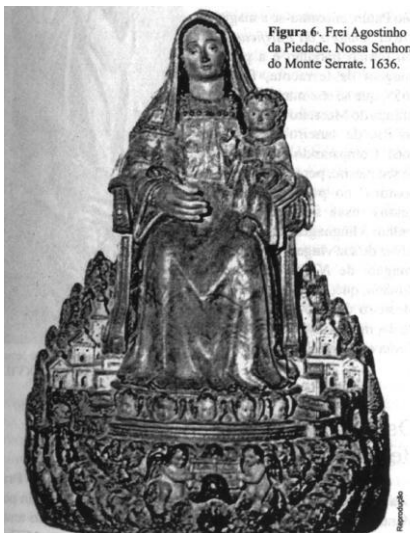


Figura 6. Frei Agostinho da Piedade. Nossa Senhora do Monte Serrate. 1636.

Das primeiras imagens executadas no Brasil, sabe-se que, em 1560, **João Gonçalo Fernandes**, morador na Bahia e estando preso na cadeia de Itanhaém, São Paulo, por motivos políticos, fez em barro cozido belas estátuas de Nossa Senhora do Rosário, de São Vicente e de Santo Antonio para decorar a igreja de uma fazenda em Santo Amaro. **Frei Francisco de Souza**, entre 1585 e 1616 esculpiu imagens de barro para colocar nas igrejas de Olinda e Salvador e também para os templos, Igarapu, Paraíba, Espírito Santo e Rio de Janeiro.

A maior parte das imagens, no entanto, vinha da Europa, trazida pelos padres chegados à Colônia em missão de catequese. O número de mestres entalhadores era reduzido, mesmo entre os jesuítas, embora, a partir de meados do século XVII, começassem a aparecer trabalhos cuja autoria em grande parte, permaneceu desconhecida.

Entre os primeiros escultores conhecidos no Brasil, destaca-se o português **Frei Agostinho da Piedade** (1580-1661). Exerceu funções na ordem Beneditina, no Mosteiro de São Bento, da Bahia, onde produziu, entre 1625 e 1642, grande parte dos seus trabalhos, utilizando exclusivamente barro cozido. Suas obras assinadas são apenas quatro: *Nossa Senhora do Monte Serrate* (1636), *Santana mestra* (1642), *Santa Catarina* e *O menino Jesus de Olinda* (1640), que se encontram nos Mosteiros de São Bento de Olinda, Recife e Salvador. Nelas, são inegáveis as semelhanças com as dos artistas ceranaístas do



Mosteiro de Alcobaça, Portugal, provável lugar de seu nascimento.

Também estão presentes ideais estéticos do Renascimento e uma certa rigidez que não é própria do estilo barroco. No *Menino Jesus de Olinda*, a posição de pernas cruzadas, cabeça apoiada em uma das mãos, mostra semelhança com estátuas budistas, talvez por força da influência de trabalhos artísticos chineses, originários de Macau, ex-colônia portuguesa na China. Não há contestação, Frei Agostinho da Piedade foi o maior imaginário-ceranaísta do século XVII, em todo o Brasil.

Em segundo lugar vem **Frei Agostinho de Jesus**, filho do Rio de Janeiro, onde nasceu em 1600. Foi ordenado em Portugal. Na Bahia tomou-se discípulo de Frei Agostinho da Piedade. Durante maior parte de sua vida trabalhou em São Paulo, Paraíba e Santos.

De sua lavra, destacamos a quatro imagens de *São Bento Santa Escolástica*, *Santo Amaro c São Bernardo*, todas elas no Mosteiro de São Bento, em São Paulo. Na Cúria metropolitana de São Paulo, encontra-se a magistral *Nossa Senhora da Purificação*. O seu último trabalho é a pequena imagem de terracota, feita em 1655, que se encontra no nicho na entrada do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. Faleceu em 1661.

Comparando sua obra com a de seu mestre, percebemos que, na postura, no planejamento, nos gestos, esse artista assimilou melhor a linguagem barroca, fruto talvez de sua viagem a Portugal. A imagem de *Nossa Senhora do Rosário*, que, hoje, se encontra no mosteiro de São Bento, em São Paulo, mostra um certo

exagero na forma e no planejamento.

Os jesuítas e o desenvolvimento das artes

A primeira igreja da Companhia de Jesus fundada no Brasil, toda de taipa, foi a da **Ajuda**, na cidade de Salvador, Bahia, pelo padre **Manuel da Nóbrega**, em 1549, que, entretanto, durou pouco tempo.

Depois de inúmeros contratemplos, foi inaugurada em 1572, no emprego de pedra e *cal*, cujo arquiteto foi o jesuíta português **Francisco Dias (1538-1663)**.

Manuel da Nóbrega - (Sanfins do Douro, 18 de Outubro de 1517 — Rio de Janeiro, 18 de Outubro de 1570) foi um sacerdote (jesuíta) português, chefe da primeira missão jesuítica à América. As cartas enviadas a seus superiores são documentos históricos sobre o Brasil colônia e a ação jesuítica no século XVI.

De feição maneirista e de forte influência renascentista, foi revestida por dentro e nas fachadas principais de mármore creme dos arredores de Lisboa, trazido em blocos pré-fabricados como lastro de navios e montados por artistas especializados. A característica principal dessa igreja baiana é a presença de uma grade na nave central retangular, conjugada com capelas laterais intercomunicantes. Os altares possuem retábulos altos, com muitos painéis e decorações. Completando o conjunto, uma nave menor, também retangular, serve de capela-mor.

Retábulo - é uma construção de madeira, de mármore, ou de outro material, com lavores, que fica por trás e/ou acima do altar e que, normalmente, encerra um ou mais painéis pintados ou em baixo-relevo.)

Francisco Dias projetou, o **Colégio de Salvador**, o mais importante dos criados pelos jesuítas no Brasil Quinhentista, funcionando como uma espécie de seminário para a formação do clero e dos próprios jesuítas, sem exclusão dos leigos para outras carreiras. São, ainda de sua lavra outros projetos, como os do Rio de Janeiro (1588), de Olinda (1592) e de Santos (1598), sendo que o seu estilo satisfazia as exigências da Companhia, sobre uma arquitetura austera e penitencial. Deve-se considerar que o programa construtivo de um Colégio jesuítico, na Colônia, obedecia, fundamentalmente, às regras fixadas, nas Atas de 1565, da Segunda Congregação Geral, que estipulavam a preponderância do princípio arquitetônico de solidez, sobriedade religiosa, funcionalidade e higiene sobre o aparato decorativo, a distribuição em *Quadra*, isto é, em locais articulados em torno de um pátio, com quatro partes distintas de utilização, destinadas, respectivamente, ao culto religioso, ao ensino e ao trabalho, à residência e à subsistência.

A igreja ocupava um dos *quartos* da quadra, e a residência ou o Colégio os outros três. Os *quartos* que correspondiam à residência eram, geralmente, assobradados. No primeiro pavimento, um corredor, contíguo ao pátio a céu aberto, dava acesso às salas de aula, oficinas, cozinha e dependências necessárias ao contato imediato com os habitantes da comunidade. No pavimento superior, um corredor, situado exatamente acima do térreo, servia de acesso às celas, onde os padres dormiam e praticavam exercícios espirituais.

O programa dos Colégios pode ser dividido em três partes, de acordo com suas respectivas utilizações: para o culto - a igreja com coro e sacristia, para o trabalho - as aulas e oficinas; para a residência - os cubículos, a enfermaria e mais dependências de serviços.

A vila de São Paulo e as áreas a seu redor apresentavam características próprias, diferentes das demais regiões brasileiras, com vida verdadeiramente autônoma em relação à metrópole e aos núcleos principais do



Figura 8. Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Pe. Belchior de Pontes). Embu, SP, século XVII.

litoral brasileiro. Sua população, em que abundavam os mestiços, em vez de se dedicar à agricultura, voltou-se para a conquista do sertão, com o fim de aprisionar índios para vender, como mão-de-obra escrava, nos engenhos do Nordeste. Por outra parte, **Nóbrega e Anchieta**, jesuítas da Companhia, haviam fundado o **Colégio de Piratininga (1554)**, empenhados que estavam na obra de evangelização do gentio, assim como no propósito de ensinar-lhe um ofício.

O grande século para a arquitetura de São Paulo foi o XVII. São desta centúria aldeias, construções jesuíticas que, por seu caráter, podem se ombrear com as melhores do Brasil. Apesar da impressionante sobriedade, rudeza e ajuste estrito aos programas construtivos, são surpreendentes o acerto de proporções e o apuro de alguns detalhes. Como exemplo, temos a aldeia do Embu, edificada em terras da Companhia de Jesus, doadas por **Fernão Dias Pais**. Os índios se destacavam nesse povoado como tecelões, dada a grande produção de algodão na região. A produção de tecidos era tanta que se exportava para o Rio de Janeiro e a Bahia. O padre **Belchior de Pontes**, mestre-de-obras, construiu no local a igreja de **Nossa Senhora do Rosário**. Esse templo é o mais importante e rico monumento paulista desse século, depois que foram demolidos a igreja e o Colégio de São Paulo, com os quais rivalizava. Na capela-mor, decorado com brutescos, com abacaxis que aparecem nas molduras, no cruzamento das vigas, um autêntico brasileiro na talha. Na sacristia, vemos no forro uma pintura que é uma surpreendente manifestação de **chinoiserie** (*palavra francesa com a qual se designaram as obras artísticas feitas segundo o gosto chinês*) em São Paulo. Ao longo de todo o período colonial, vamos encontrar nos edifícios religiosos essa solução de pintura moldurada.



Figura 9. Ruínas da Igreja de São Miguel das Missões, RS, C. 1737-1744.

O trabalho artístico jesuítico foi muito relevante na província do Rio de Janeiro. Na fazenda Santa Cruz, de sua propriedade, havia oficinas, das quais saíam ferreiros, serralheiros, carpinteiros, ceramistas e muitos artesãos habilidosos na fabricação de móveis domésticos e, por vezes, de peças de arte como estátuas e retábulos.

Capítulo especial merecem as reduções jesuíticas plantadas na fronteira do Brasil com o Paraguai e Argentina. Sob a tutela dos padres, os índios guaranis chegaram a desenvolver uma cultura praticamente auto-suficiente, paralela à dos portugueses e espanhóis. Chegaram a ter gosto pela música e um apuro para a harmonia. O **jesuíta Cattaneo** viu uma criança de doze anos tocar harpa, com segurança e firmeza nas mãos. Os inicianos, ao navegarem pelos rios, notaram que, para matar o tédio, os índios cantavam, assistidos por uma numerosa e entusiástica platéia. Na **igreja de São Borja**, no Rio Grande do Sul, o altar-mor era tão magnificamente esculpido que o orçavam em trinta mil réis de prata, sem o dourado da talha.

Todo o coro estava cercado de estátuas. A abóbada era sustentada por duas fileiras de doze colunas. No batistério, a água corria de uma soberba fonte de mármore para uma bacia de prata. Os lampadários eram de prata maciça, pesando até sessenta quilos. Também de prata eram os vasos.

As igrejas eram construídas em pedra vermelha, branca amarela, no estilo renascentista, a maioria das vezes com três ou cinco naves e um campanário em pedra rendilhada. Eram espaçosas e imponentes, como a de **São Miguel das Missões**, do Rio Grande do Sul, projetada pelo jesuíta arquiteto **Giambastia Primoli (1673-1747)**. Sua nave é imensa e a sacristia está bem sortida de prataria e ornamentos. São sempre os artesãos indígenas que pintam os seus interiores, assim como os seus retábulos, todos de bom gosto e muitos dourados.

Embora em circunstâncias totalmente diferentes das missões sulinas, também na Amazônia ocorreu tal fenômeno histórico-cultural. Podemos observar que, nas reduções do sul, havia uma só etnia e um só poder político (a Companhia de Jesus), isolados da sociedade civil da Colônia, o que permitia condições favoráveis para o trânsito unidirecional de idéias, hábitos e coisas por um longo período. Já na Amazônia, não se pode falar em isolamento das comunidades regidas pelos missionários, a fundação de povoados se fez com pequenos contingentes humanos, muitas vezes com sucessivos grupos de filiação lingüística e de tradições culturais diversas.

O índio amazonense, para escapar da degradação e anomia social e para atender a uma falta de mão-de-obra carente na região, empenhou-se, com a

ajuda dos jesuítas, numa pequena indústria artesanal. Paulatinamente, começam a proliferar na região carpinteiros, pedreiros, ferreiros, ourives, escultores e pintores.

Em 1688, muitos desses índios artesãos chegaram a fazer cursos de aperfeiçoamento em Portugal. Em meados do século XVIII, antes da expulsão dos religiosos, esses índios-artistas já trabalhavam fora das missões, embora não em tempo integral. No baixo Amazonas, as índias da vila de Monte Alegre se especializaram na fabricação de cuias, redes e cabaças, com apurada técnica e esmero, a ponto de chamar a atenção dos viajantes estrangeiros. Estes também puderam admirar, na cidade de Belém, no Pará, dois grandes anjos tocheiros, de magnífica feitura.

Foi tal a formação desses indígenas amazonenses que, com o tempo, ultrapassaram o âmbito relativamente fechado e corporativo das missões, colocando-se, de uma forma ou de outra, a serviço da economia mais aberta das vilas e fazendas. Contudo, as missões da Amazônia tiveram, portanto, um relativo sucesso em seu projeto social e econômico e se realizaram como unidades *diferentes e opostas* ao resto da sociedade colonial. Elas dominaram a economia regional, tomando o lugar, muitas vezes, do Estado e da burguesia mercantil.

A decadência, mais tarde, tanto das missões do sul como das do norte, começou quando o **Marquês de Pombal** expulsou os jesuítas, em 1759, atrasando sobremaneira o desenvolvimento cultural da colônia.

| |
|---|
| <p>Marquês de Pombal - Foi secretário de Estado do Reino (primeiro-ministro) do Rei D. José I (1750-1777). Representante do Despotismo iluminado em Portugal no século XVIII, viveu num período da história marcado pelo iluminismo, tendo desempenhado um papel fundamental na aproximação de Portugal à realidade econômica e social dos países do Norte da Europa, mais dinâmica do que a portuguesa. Iniciou com esse intuito várias reformas administrativas, econômicas e sociais. Acabou com a discriminação dos cristãos-novos, apesar de não ter extinguido oficialmente a Inquisição portuguesa, em vigor "de jure" até 1821. Foi um dos principais responsáveis pela expulsão dos Jesuítas de Portugal e suas colônias.</p> |
|---|

Época barroca: algumas igrejas mineiras

| |
|---|
| <p>Barroco - Embora tenha o Barroco assumido diversas características ao longo de sua história, seu surgimento está intimamente ligado à Contra-Reforma. A arte barroca procura comover intensamente o espectador. Nesse sentido, a Igreja converte-se numa espécie de espaço cênico, num teatro <i>sacrum</i> onde são encenados os dramas. Contrariamente à arte do Renascimento, que pregava o domínio da razão sobre os sentimentos, no Barroco há uma exaltação dos sentimentos, a religiosidade é expressa de forma dramática, intensa, procurando envolver emocionalmente as pessoas.</p> |
|---|

| |
|---|
| <p>Barroco Brasileiro - O barroco chega à América Latina, especialmente ao Brasil, com os missionários jesuítas, que trazem o novo estilo como instrumento de doutrinação cristã. As primeiras obras arquitetônicas surgem da exportação cultural, usando modelos arquitetônicos e de peças construtivas e decorativas trazidas de Portugal.</p> |
|---|

No século XVIII, concretizou-se o grande sonho que os colonizadores portugueses alimentavam, desde o descobrimento do Brasil, foi encontrado ouro na região das Minas Gerais. A descoberta desse metal provocou grandes mudanças na Colônia. Uma das principais foi a interiorização do povoamento. Um grande número de vilas surgiu na região das **Minas Gerais**, como também na dos atuais estados de **Mato Grosso e Goiás**. A região, da mineração passou a ser o eixo político e econômico da Colônia, em substituição ao **Nordeste açucareiro**, que estava em decadência.

Ao contrário da sociedade açucareira tipicamente rural, surgiu uma sociedade urbana nas áreas de mineração. Ela se espalhou na região que abrange as cidades de **Ouro Preto e Diamantina**. A população era composta por um grande número de portugueses, mestiços e escravos, que se dedicavam sobretudo à extração dos minérios; alguns poucos, ao comércio e ao artesanato. O trabalho mais duro da extração do ouro e diamante era realizado basicamente por escravos negros.

O ouro tomou rica a região das Minas Gerais. Logo, surgiu um mercado consumidor para os diversos produtos e serviços produzidos no restante da Colônia. A riqueza fez também surgir nas cidades um movimento cultural importante, principalmente na música, na literatura e nas artes plásticas.

Nesse século, floresce o estilo barroco, caracterizado pela exuberância de formas, pela policromia, pelo assimetrismo e pela pompa litúrgico-ornamental, revelando a afirmação gloriosa e o poder temporal e espiritual da Igreja.

Cada fase do barroco mineiro corresponde a um momento da história social das Minas Gerais, em sintonia com as mudanças estéticas ocorridas na arte colonial mineira.

A primeira fase da descoberta do ouro, até aproximadamente 1740, obedeceu, de início, ao partido tradicional do primeiro barroco brasileiro, a que alguns autores convencionaram chamar de barroco jesuítico. Construídas de taipa e madeira, as igrejas apresentavam uma estrutura pesada e fachadas de linhas modestas, reservando-se a ênfase ornamental ao chão que significa a profunda fé que deve ser seguida, a esperança que sobe da Terra para o Céu. A igreja pequenina, porém bem plantada ao chão, com uma cruz no vértice do Frontão e uma torre ao lado, lembra as origens do cristianismo na Idade Média, bem como as lutas das cruzadas. A talha é exuberante de ornatos e esplendor em ouro, que atrai e extasia o fiel. Denota idéia de luxo e poder. Entre os símbolos zoomórficos, prevalece o pelicano. Uma ave que alimenta seu filhote com a própria carne. Por essa razão, a iconografia barroca o recupera. Sua imagem, por vezes, equivale à fênix, que desperta o cristão morto. Um dos mais notáveis exemplos desse período é a Matriz de **Nossa Senhora de Nazaré, de Cachoeira do Campo** (1726).

A segunda fase do barroco mineiro, de 1740 a 1760, corresponde ao movimento em que há grande afluxo de pessoas à região mineira. Corresponde ao apogeu da produção aurífera e da expansão diamantífera, com reflexo nas transações comerciais e na produção artesanal e artística. Nessa fase, continuam as construções das matrizes iniciadas na primeira fase, obras de iniciativa do governo, cuja finalidade é o culto oficial católico. **Frontispício** em linhas triangulares, com o acréscimo de duas torres. Inspiram-se na Idade Média, em que as duas torres significam a união da Virgem Maria com a Igreja. As torres são também as escadas que ligam a Terra ao Céu. As matrizes só podem ser dedicadas a três devoções oficiais portuguesas: Santo Antonio, Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição. A cruz sobre o frontispício pode ter, em cima, a iconografia de um galo, como na matriz de **Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto**. O galo representa o Cristo, que anuncia a aurora de uma nova era, e a cruz, o signo da fé com a qual Constantino fundou uma nova era do Império Romano. Os chifres simbolizam a força que sustenta a fé. A nave da matriz ganha diversos altares laterais, dedicados às contrarias leigas da paróquia. A profusão de retábulos confere ao templo uma incrível ornamentação. Colunas, com aspirais invertidas, significam que o caminho para o Céu é tortuoso, como o sacrifício de viver. A coluna é árvore de vida desde a raiz até a copa: liga o finito ao infinito. O **dossel**, ladeado por colunas em forma de pára-sol, é a proteção celeste aos pilares humanos que sustentam o Sacro império luso-romano. Ainda nas matrizes, aparecem ícones em forma de pomba, representando o Divino Espírito Santo; parreiras de uva simbolizam a Eucaristia; o pelicano aparece repetidas vezes, além do carneiro, que representa o Cristo como Bom Pastor. Essa fase constitui o auge do cobrimento das talhas com ouro, metal que dá ao ambiente um caráter de nobreza e de dignidade real.

Na terceira fase, de 1760 a 1780, as matrizes cedem lugar às igrejas de contrarias leigas, de ordens terceiras, de finalidades mais sociais que eclesiásticas, invertendo o sentido: as fachadas agora são mais vistosas e atraentes, enquanto, nos interiores, eliminam-se os exageros dos ornatos. A cruz romana é substituída pela cruz patriarcal, com dois braços transversais. O ouro aparece discretamente, em linhas delicadas. O dossel é substituído por arcos suavemente decorados. Aparecem espaços claros nas paredes, e as cores, de modo geral, suavizam-se. Prevalece o movimento plástico próprio do barroco, mas de forma harmônica.

A quarta fase vai de 1780 a 1830. O sistema de exploração colonial aumentou. A plutocracia mineira tentou resistir, transformando-se no movimento conhecido por Inconfidência Mineira. Não só as famílias dos inconfidentes, mas uma verdadeira diáspora, envolvendo amigos, vizinhos e dependentes deixaram as cidades para viver da lavoura e do comércio em regiões mais distantes. A ruralização de Minas e as profundas mudanças em sua economia refletiram-se diretamente nas artes.

Plutocracia - sistema político no qual o poder é exercido pelo grupo mais rico. Do ponto de vista social, esta concentração de poder nas mãos de uma classe é acompanhada de uma grande desigualdade e de uma pequena mobilidade.

Inconfidência Mineira - A Inconfidência Mineira, ou Conjuração Mineira foi uma revolta ocorrida em 1789, na então Capitania de Minas Gerais, no Brasil, contra o domínio português. Na segunda metade do século XVIII a Coroa portuguesa intensificou o seu controle fiscal sobre o Brasil, proibindo, em 1785, as atividades fabris e artesanais na Colônia e impondo altos preços aos produtos vindos da Metrópole. Desde 1783 fora nomeado para governador da Capitania de Minas Gerais D. Luís da Cunha Meneses, reputado pela sua arbitrariedade e violência. Somando-se a isto, em

Minas Gerais, as jazidas de ouro começavam a se esgotar, fato desconsiderado pela Coroa, que instituiu a cobrança da Derrama, uma taxa compulsória da região em 100 arrobas de ouro (1.500 kg) anuais

Escasseiam as obras nos centros das principais cidades históricas. As igrejas voltam com os partidos retangulares dos frontispícios e as linhas rígidas da segunda fase, como a **Matriz de Nossa Senhora da Conceição**, do Serro. Nas vilas mais distantes, surge igrejas menores, com uma só torre no lugar do frontão. Simplifica-se o partido arquitetônico, não na busca da harmonia clássica, mas pela facilidade técnica e menor custo financeiro na construção. Nos retábulos predomina a simplificação, denotando um traço de primitivismo. A sociedade mineira, massacrada pela repressão colonial, obrigada a desistir de pretender mudanças, recolhe-se tímida nos recantos da vida e toma-se conservadora.

A obra do Aleijadinho



Figura 11. Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, MG, Século XVIII.

Antônio Francisco Lisboa nasceu em Ouro Preto, em 1730, conforme certidão de batismo encontrada na Matriz da Conceição desta cidade. Era filho natural do arquiteto português Manuel Francisco Lisboa e de Isabel, uma de suas escravas africanas. O apelido de Aleijadinho, com o qual passou à história, proveio de deformações causadas por uma lepra nervosa que o assaltou aos 47 anos e que o privou, em suas manifestações mutiladoras, de grande parte dos dedos. Convivendo com os frades de Ouro Preto, pôde conhecer gravuras européias, que divulgaram o estilo barroco-rococó na região do Entre Minho e Douro, em Portugal, onde se formou importante escola desse gênero. Através do conhecimento dessas estampas portuguesas, fundamenta-se, no plano da análise estilística, a semelhança com a obra do Aleijadinho.

A primeira menção histórica relativa à sua carreira data de 1766, quando recebe a importante encomenda do projeto da **Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto**. Este templo é um dos mais perfeitos do barroco mineiro quanto à sua unidade estilística. As duas torres cilíndricas recuadas, acentuando a verticalidade da frontaria, de empena quebrada e medalhão, enriquecem os alçados laterais e os volumes da nave. Os púlpitos foram colocados à entrada da capela-mor o arco triunfal deixa de ser um puro elemento decorativo e está funcionalmente justificado. Os elementos da fachada são harmonizados sem perderem a autonomia. O portal, coroado por anjos, cartelas, concheados e fitas, não invade superfícies vizinhas. Seu crescente prestígio faz com que seja



chamado a projetar, oito anos mais tarde, a igreja de **São Francisco de Assis em São João del-Rei**. Desse templo, cuja fachada apresenta pilastras recurvadas, num sentido rococó, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto guarda um desenho do frontispício que atesta a erudição e o domínio da linguagem arquitetônica pelo nosso grande artista.

Até a manifestação da doença, executa obras menores como púlpitos, estatuetas e chafarizes. Entretanto, o seu talento começa a despertar as duas maiores ordens terceiras: a Carmelita e a Franciscana, que, reconhecendo nele uma imensa capacidade criativa, o requisitam para importantes trabalhos artísticos.

Atacado pela doença, torna-se taciturno e arredio. A partir daí, mesmo no sofrimento, executa, com o auxílio dos escravos, os trabalhos mais importantes de sua carreira, destacando-se as cenas dos **Passos da Paixão**, estátuas em madeira policromada, atualmente em capelas em frente à **Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo** Executadas entre 1796 e 1799, guardam semelhanças com os mestres alemães, com os movimentados planejamentos com sulcos e dobras tratados de forma semelhante, rostos largos, emoldurados pelas mesmas madeixas esvoaçastes, pescoços e membros com a mesma

compleição atlética. Quanto a detalhes, notamos o recorte característico dos lábios, sobrancelhas em linha contínua ao nariz, queixo redondo e a barba apresentando dois rolos, lembrando dois charutos.

A partir de 1800, esculpe em pedra-sabão, para o adro da **igreja de Congonhas do Campo**, os **profetas**, de tamanho natural, sustentando cada qual uma cartela com inscrição em latim, retirada do Antigo Testamento. Ao desistir do mármore, que não era encontrado na região, optou pela pedra-sabão. Para fazer esse trabalho consultou uma série de gravuras do século XV do renomado artista florentino **Baccio Baldini**, que lhe forneceu os elementos exóticos que procurava ao vestir os profetas à moda oriental convencionais curiosos barretes ou turbantes arrematados por borlas, usados correntemente na arte portuguesa e na arte flamenga desde o século XVI, assim como sapatos aparentemente invertidos, narizes longos e olhos oblíquos. Em 1805 estava concluído o mais famoso conjunto estatuario da América.



Um grande legado do Aleijadinho reside no trabalho em equipe. Realmente, nos recibos que se conhecem, assinados por ele, costumava declarar: *Eu e os mais oficiais que comigo trabalharam...* Ou então, como no recibo seguinte: *Recebi do irmão Vicente trezentas e cinqüenta e cinco oitavas e três quartos e seis vinténs de ouro procedidas da fatura das imagens dos Passos do Senhor que vendemos eu e os mais oficiais neste presente ano.*

Ao falecer em 1830, o Aleijadinho deixou aos brasileiros, sem dúvida, uma preciosa lição - a de ter perseverado nos seus trabalhos, o empenho e dedicação ao barroco brasileiro, verdadeiro marco na história patrimonial da humanidade.

Manuel da Costa Ataíde: exemplo de pintor colonial

Manuel da Costa Ataíde nasceu em Mariana, Minas Gerais, em 1762. Nunca se casou, mas teve quatro filhos com Maria do Canno Rairrunda da Silva. Seus filhos teriam sido modelos para os anjos dos seus forros, e sua mulher, para a Madona mulata do forro da **Igreja de São Francisco de Assis**, de Ouro Preto. Sendo rara a presença de mulheres e crianças nas pinturas, Ataíde retrata seus familiares nas figuras de Madona e anjos.

Entrou para a milícia e foi promovido a alferes em 1799, sem ganhar, mas com todas as honras e privilégios. Pertenceu a diversas irmandades e ordens terceiras de Minas Gerais. Desenvolveu durante sua vida uma obra de altíssima qualidade: decoração de interiores, painéis, quadros, dourações, encarnação de imagens etc. As fontes de inspiração de que se valiam os pintores de então provinham de missais e bíblias da época, principalmente a Bíblia,

ilustrada por Rafael, como as cenas da vida de Abraão que se encontram na capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, executadas entre 1803 e 1804. Inspirou-se em seis gravuras integrantes dessa Bíblia, datada de 1728.

Por essa época, já fizera os principais forros: **São Francisco, Santo Antônio de Itaverava, Santo Antônio de Santa Bárbara, Santo Antônio de Ouro Branco** e iniciava retoques no teto do **Bom Jesus de Congonhas do Campo**. Nessa igreja, nas capelas dos Passos do Horto e da Paixão, pintou catorze imagens, esculpidas pelo seu contemporâneo Aleijadinho.

Entretanto, sua obra-prima é o forro da nave da **Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto**, templo com risco e esculturas do Aleijadinho, apontado pelos historiadores como o mais belo exemplo da pintura brasileira do período colonial. O pintor não mais divide o teto em quadros isolados; adota os padrões ilusionistas da pintura em perspectiva. A Virgem Maria, envolta em nuvens, sobe aos céus, com toda a sua dignidade. David, aos seus pés, canta ao som da harpa, serafins tocam seus instrumentos, anjos correm a exaltá-la. Observamos, nessa pintura, a inclinação do artista pela música. O próprio Ataíde era também músico, como comprova seu inventário. Muitos profissionais do violino já testemunharam que os anjos-músicos, representados pelo artista, estão na posição correta de violinistas.

A última obra de sua autoria que se conhece é a pintura sobre tela da **Ceia, de 1828**, no salão nobre do **Colégio do Caraça**. A historiadora Lélia Coelho Frota assim define o estilo do artista: *olhada em conjunto, a pintura de Ataíde exhibe a elegância e levezado rococó, porém manifesta um gosto pela grave expressão de sentimentos e uma aspiração ao ar livre da paisagem que são sincrônicas às de Constable e Friedrich, seus contemporâneos*.

Esse artista, inigualável no meio em que viveu, faleceu em 1830.

Rococó - é um movimento artístico europeu, que aparece primeiramente na França, entre o barroco e o neoclassicismo. Visto por muitos como a variação "profana" do barroco, surge a partir do momento em que o Barroco se liberta da temática religiosa e começa a incidir-se na arquitetura de palácios civis, por exemplo. Literalmente, o rococó é o barroco levado ao exagero.

Constable - Foi um dos artistas pioneiros na percepção e estudo da mudança dos efeitos da luz e condições atmosféricas na arte. Constable, que fez da natureza seu tema principal, dedicou-se à compreensão e desenvolvimento de novos caminhos para descrever a mutação. O céu, principalmente, o encantou devido às mudanças de luminosidade na natureza as quais governam tudo. Marcou fortemente esta sua obsessão com estudos das nuvens e da abóbada celeste, também experimentou diferentes técnicas com folhas molhadas e sereno, capturando novos efeitos, para retratá-los em seus trabalhos.

Friedrich- pintor romântico alemão. As suas obras primam pelo simbolismo e idealismo que transmitem, são comparadas as de William Turner. Friedrich é o mais puro representante da pintura romântica alemã. Suas paisagens não são apenas belas, mas expressam os mais puros sentimentos de uma alma que procura Deus na contemplação da natureza

Outros artífices coloniais

Em princípios do século XIII, após a descoberta do ouro em Minas Gerais, o Rio de Janeiro viu-se transformado no mais importante centro de intercâmbio comercial entre a região aurífera e a Metrópole. Sua importância aumentou ainda mais e, conseqüentemente, sua economia se fortaleceu quando se tomou capital do Brasil, em 1763. Era preciso dotar a cidade de todos os recursos que a transformassem num bem aparelhado entreposto comercial. O governador **Aires de Saldanha** realizou uma série de melhorias na cidade, fazendo executar uma notável obra de engenharia civil, que culminou no Aqueduto da Carioca, enorme construção de pedra com duas ordens de arcos superpostos na parte mais alta. Mas foi no governo do vice-rei **Conde de Bobadela** que os trabalhos de engrandecimento da cidade tomaram vulto, graças à colaboração do brigadeiro Alpoim.

Engenheiro militar português, **José Fernandes Pinto Alpoim** (1695-1765) foi o maior arquiteto setecentista do Rio de Janeiro, autor de edifícios importantes que revelavam extremo bom gosto e requinte de acabamento. Chegou ao Rio em 1738, na condição de professor do curso de engenharia militar, chamado *Aulas de Artilharia e Uso de Fogos Artificiais*. Dois anos depois, em 1740, projetou um hospício ou hospital para os franciscanos. Enviado em seguida para Minas Gerais, traçou o plano urbanístico da cidade de Mariana e construiu, em Ouro Preto, **a Residência dos Governadores** (atual sede da Escola de Minas e Metalurgia). O edifício, de linhas austeras, foi concebido como um recinto fortificado, de plano retangular, dotado de quatro baluartes, num dos quais foi erguida, muito depois, a capela doméstica.

De volta ao Rio de Janeiro, Alpoim projetou uma nova **Residência dos Governadores**, depois **Paço da Cidade**, na atual Praça XV de Novembro. Trata-se de um prédio asso bradado, de muitas janelas em seqüência, com sacadas de base de cantaria lavrada e grades de ferro, a fachada, voltada para o mar, tem portada de lioz, com brasão. Em frente à Residência, Alpoim ergueu as casas da família Teles de Menezes, um duplo sobrado, possuindo no andar térreo um arco de volta abatida, pelo qual se atingia o Beco do Comércio (Arco do Teles). Foi obra sua também o aprimoramento do Aqueduto da Carioca. Atribuem-se-lhe reformas no arruinado Convento da Ajuda, no Convento de Santa Tereza e na fachada interna do claustro do **Mosteiro de São Bento**. Foi ele quem introduziu as janelas de vergas encurvadas em oposição às de vergas retas, muito utilizadas no interior do Brasil.

A profícua administração do Conde de Bobadela teve continuidade, mais tarde, no governo do vice-rei **D. Luís de Vasconcelos e Sousa** que, influenciado pelas idéias iluministas defendidas por Pombal, alargou ruelas, aterrou e saneou terrenos pantanosos que cercavam a cidade do Rio de Janeiro. A descoberta do ouro em várias regiões brasileiras alterou profundamente a organização militar no século XVIII. Com o objetivo de controlar essas áreas auríferas e ocupar vastas

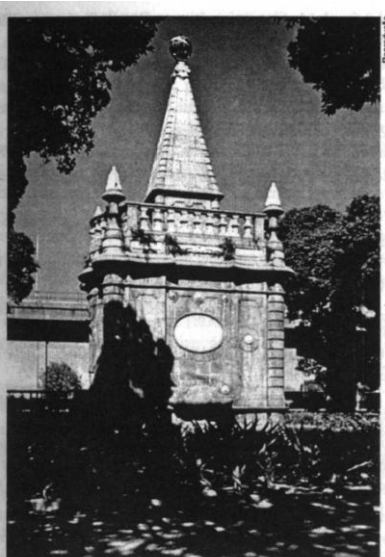


Figura 15. Mestre Valentim. Chafariz da Praça do Carmo (atual Praça Quinze de Novembro). Rio de Janeiro, RJ. Segunda metade do século XVIII.

regiões do interior do território brasileiro, a Coroa se viu obrigada a construir fortificações e instalar milícias regulares. Com isso, o sistema de fortalezas no litoral, criado no século XVI, paulatinamente vai se desfazendo.

Nessa época trabalhou

um dos maiores escultores do Brasil: **Valentim da Fonseca e Silva, o mestre Valentim.**

Nascido em Serro Frio, em

1745, era filho de um fidalgo português e de uma negra. Ainda criança foi levado pelos pais para Portugal, dali retomando órfão. Pertenceu à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em cujo livro de óbitos sua morte é registrada: *Faleceu em 10 de março de 1813, com todos os sacramentos, o morador da rua do Sabão, Valentim.*

Quando a seu aprendizado artístico, foi discípulo do mestre português **Luís da Fonseca Rosa**, que executou obras de talha na Igreja da **Ordem Terceira do Carmo**, no Rio de Janeiro. Toda a obra de Valentim encontra-se no Rio de Janeiro. Nessa mesma igreja, fez o trono com a respectiva talha e o último Passo da Paixão, a grade e o molde de duas lâmpadas da capela-mor, uma urna e uma cadeira; na igreja de **São Francisco de Paulo** elaborou, entre 1801 e 1813, muitas obras de talha, inclusive o altar-mor e a Capela do Noviciado; no Mosteiro de São Bento, os moldes para lampadários e objetos de prata da capela-mor; na igreja da Santa Cruz dos Militares, toda a obra de talha interna, além das imagens em madeira, de **São Mateus e São João**, hoje no Museu Histórico Nacional.

Mestre Valentim executou também vários projetos arquitetônicos - como os **chafarizes das Marrecas (1785), da Praça do Carmo (1789) e das Saracuras (1795)** - e urbanísticos, como o plano do **Passeio Público**. O objetivo era dotar a cidade do primeiro espaço destinado ao lazer da população, um local de descanso, valorizado pela vista magnífica do mar e das montanhas da cidade. O Passeio Público, sua maior realização, foi inaugurado em 1785. Feito em colaboração com o pintor **Leandro Joaquim** e os decoradores **Francisco dos Santos Xavier e Francisco Xavier Cardoso Caldeira**, Valentim criou um jardim de ilusão, com um terraço com bancos de azulejos, pavilhões ornados de pinturas de Leandro Joaquim (seis dos quais estão hoje no Museu Histórico Nacional), chafarizes em forma de jacaré e aves, um coqueiro de ferro, quatro escadarias de pedra, estátuas de bronze (Apolo, Diana, Mercúrio e Júpiter), duas agulhas piramidais e um imponente portão.

Outro artista colonial que não pode ser olvidado é **José Joaquim da Rocha (1737 -1807)**, um dos nomes mais importantes da pintura colonial brasileira, pioneiro da perspectiva nas igrejas do Nordeste e fundador da Escola Baiana de Pintura.

Nasceu, provavelmente, em Portugal, onde fez seus primeiros estudos. Após ter estudado em Lisboa, emigrou para a Bahia, onde havia melhor mercado de trabalho para o seu ofício, pois estavam sendo construídos na então capital da Colônia numerosas igrejas, conventos, mosteiros e colégios religiosos.

Entre suas principais obras situam-se as pinturas do forro da Igreja **de Nossa Senhora da Conceição da Praia**, sua obra-prima, na qual copiou, para escândalo na época, a figura de uma "anja" com o seio desnudo. Até 1790, ele e seus discípulos trabalharam intensamente, procurando de forma constante aprimorar sua técnica, pois não considerava satisfatória a pintura que fazia da terceira dimensão e da profundidade. No entanto, os painéis executados para a **Igreja do Pilar**, por volta de 1790, e as pinturas das consagrações para padre e bispo de Santo Agostinho da Palma, executados em 1788, mostram que dominava completamente a arte do ilusionismo. Aliás, a **igreja de Palma** possui o mais rico acervo de obras do pintor, destacando-se os quatro grandes painéis da capela-mor, de 1790, que representam a Circuncisão, a Apresentação, a Sagrada Família e São Pedro.

Digno de menção é o escultor baiano **Francisco das Chagas, o Cabra**, nascido em princípios do século XVII, a quem são atribuídas as imagens de Cristo que se encontram na **Igreja da Ordem Terceira do Carmo**, em Salvador. Uma das mais valiosas dessas imagens é o *Cristo*, que se encontra na Casa dos Santos, uma dependência da igreja, feita em cedro, com duas mil pedras de rubis na qual o escultor trabalhou oito anos, de 1732 a 1740. Para representar o sangue de Cristo, além dos rubis, o artista utilizou sangue de boi, resina de bananeira, cal e óleo de baleia. No local, estão esculturas de vários santos, de autoria

| |
|--|
| D. Luís de Vasconcelos e Sousa - Foi o 12.º Vice-Rei do Brasil e Capitão General de Mar e Terra do Estado do Brasil, exercendo o cargo por doze anos, de 30 de abril de 1778 a 9 de maio de 1790. Trouxe minuciosas instruções assinadas pelo novo Secretário de Estado, Martinho de Melo e Castro, pelas quais se regularia quanto aos assuntos relativos à religião, justiça, fazenda, tropa, agricultura, navegação, comércio, política etc. |
|--|

desconhecida. Não é impossível que ali estejam outros trabalhos do *Cabra*. É também atribuída a ele a obra **Senhor Morto**, situada no mesmo templo.

Barroco Resumo

Europa

O barroco surgiu na Itália após o Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, que reuniu a cúpula da Igreja Católica e em que se decidiu pela oposição a certas inovações propostas por segmentos reformadores da Igreja. A Contra-Reforma, como ficou conhecida essa reação, significou um grande impulso para a arte religiosa. Interessada em popularizar a tradição e os ensinamentos cristãos, a Igreja Católica patrocinou artistas e artesãos, multiplicou a produção de ornamentos e imagens para a decoração dos templos, e irradiou essa tendência estética por diferentes lugares ao redor do mundo.

O incentivo dado pela Igreja à produção artística levou artistas de toda a Europa para a Itália, criando um intercâmbio que fez o barroco se espalhar rapidamente pelas principais capitais do continente.

Espanha

Na Espanha, o impacto causado pelo barroco italiano foi notado principalmente na pintura. Diego Velázquez, o mais importante pintor espanhol à época, desenvolveu um trabalho marcado pelo realismo do italiano Caravaggio, que já em 1603 tinha obras expostas em Sevilha, onde Velázquez iniciou sua carreira. Na escultura, no entanto, em vez do mármore usado na Itália, persistiu a opção pela talha em madeira, de origem medieval. As esculturas policromadas e cheias de detalhes e o uso de enormes retábulos ricamente decorados foram característicos tanto do barroco espanhol quanto do português e do brasileiro.

Portugal

O apogeu do barroco português se deu com o reinado de D. João V, após o domínio espanhol, de 1580 a 1640. A influência italiana foi intensa. Na arquitetura destacaram-se o italiano Nicola Nazzoni, que desenvolveu no norte do país um estilo tipicamente português, e o alemão Frederico Ludovice, que após uma estadia em Roma transferiu-se para Portugal a convite dos jesuítas e projetou o Convento de Mafra.

A expansão marítima de Portugal significou também a difusão e o desenvolvimento da arte barroca. Nas colônias, populações nativas e escravas eram doutrinadas no cristianismo, garantindo a conservação da Igreja Católica contra-reformista, que enfrentava dificuldades em vários pontos da Europa. As primeiras manifestações artísticas do barroco chegaram à América com a Companhia de Jesus, quando Portugal ainda estava sob domínio espanhol, e continuaram durante o processo de colonização do território português, a partir da restauração da Coroa. A escultura em madeira, a talha dourada e a azulejaria usadas no barroco brasileiro, são heranças do barroco português.

Brasil

A colonização do Brasil se deu inicialmente pela costa litorânea, onde atracaram as primeiras fragatas e por onde começou a exploração do território. Os lugares geográfica e estrategicamente mais adequados à construção e à defesa deram origem às primeiras vilas. Em algumas delas foram rezadas missas inaugurais, muitas foram batizadas com nomes de santos, e todas ganharam igrejas ou capelas. Com o avanço da colonização e o desenvolvimento da atividade extrativista, algumas vilas transformaram-se em importantes cidades, em que se refletia o poderio econômico da Coroa.

Recife

As principais cidades nordestinas enriqueceram rapidamente com a produção açucareira. Dessa prosperidade resultaram muitas manifestações artísticas e arquitetônicas de grande porte e ostentação. A conveniente combinação entre o enriquecimento brusco e os objetivos da arte religiosa originou obras e templos exemplares do chamado barroco litorâneo, erguidos com materiais nobres e decorados conforme os padrões ibéricos vigentes à época. Recife foi uma dessas cidades em que sobreviveram importantes edificações religiosas, apesar de conflitos e destruições decorrentes da disputa por suas terras.

Salvador

A economia açucareira promoveu o desenvolvimento acelerado de algumas cidades do Nordeste do país durante a colonização. Em Salvador, a esse impulso econômico somou-se ainda o poderio político da capital do império, título que ostentou por mais de 200 anos, entre 1549 e 1763. Como tal erigiu edifícios

grandiosos e contou com os mais refinados e caros recursos para a decoração de templos. São muitos os exemplos de construções e obras barrocas por toda a cidade, que desenvolveu estilos particulares e revelou artistas de grande talento e destreza.

Rio de Janeiro

Porto de embarque de riquezas rumo à metrópole, o Rio de Janeiro tornou-se a cidade mais importante da colônia, e sua capital em 1763. A transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro coincidiu com o auge da extração de ouro e pedras preciosas que escoaram por seus portos. Como em Salvador, a passagem do dinheiro deixou marcas no desenvolvimento da cidade, enriqueceu sobremaneira a arte barroca e a decoração das igrejas e atraiu muitos artistas e artesãos.

A caminho do interior

Enquanto no litoral vilas e cidades se assentavam e se desenvolviam, novas explorações partiam em busca da conquista do continente. As missões jesuíticas iniciaram o movimento rumo ao interior, seguido por expedições científicas, entradas e bandeiras, com as mais diversas motivações. A Companhia de Jesus levou a doutrina cristã aos índios da Região Sul, e com ela a arte religiosa e o culto às imagens. Outras expedições visavam à catequização e ao desbravamento da terra virgem, ou farejavam riquezas de toda ordem.

Congonhas do Campo

Nas vilas e cidades do interior do país, o distanciamento em relação ao litoral restringiu o contato com a metrópole e colaborou para o surgimento de uma arte marcada pelo regionalismo. A dificuldade de importação de materiais, como os azulejos de Lisboa e de pinturas e imagens para decorar os templos, levou à utilização de matéria-prima da região e de artistas e artesãos locais que imprimiram suas características pessoais na confecção das peças e na construção e decoração das igrejas. Em Minas Gerais, dois casos exemplares desse fenômeno são encontrados nas esculturas e construções de Aleijadinho e nas pinturas de Mestre Ataíde.

Ouro Preto

A descoberta de ouro e pedras preciosas acelerou o processo de urbanização no interior do país. Em Minas Gerais surgiram cidades com nomes que aludiam às riquezas locais como Vila Rica (hoje Ouro Preto), Ouro Branco, Ouro Fino e Diamantina. Em pontos altos das novas vilas foram surgindo igrejas construídas por Irmandades, associações civis que na ausência das Ordens Religiosas, então proibidas pela metrópole de se fixarem nas regiões das minas, se encarregaram da condução espiritual nessas vilas. Disputas entre Irmandades poderosas tornaram as igrejas cada vez mais exuberantes, contribuindo para a formação de um acervo artístico e arquitetônico extraordinário.

São Paulo

Durante o período colonial, São Paulo viveu um considerável isolamento geográfico em comparação com as regiões do açúcar e do ouro. Apesar da descoberta de pedras preciosas e ouro para extração em suas terras e do afã empreendedor dos bandeirantes, o interior paulista só viveu seu grande desenvolvimento econômico a partir de meados do século XIX com o plantio do café, que recebeu o apelido de ouro verde. As manifestações da arte religiosa durante o período colonial padeceram, portanto, da escassez de recursos. A Igreja e as Ordens Religiosas pouco investiram em São Paulo, restando muitas vezes aos próprios frades e padres a construção e decoração dos templos.

Missões

Onde hoje se encontra o Rio Grande do Sul, os jesuítas organizaram comunidades que logo se tornaram auto-suficientes e prósperas, as chamadas Missões. Seu desenvolvimento harmonioso e a prosperidade, no entanto, entraram em conflito com os interesses da Coroa portuguesa, que se ocupava da exploração e administração das riquezas das novas colônias, fundadas com base no latifúndio e na escravidão. Foi assim que em 1759 deu-se a expulsão definitiva dos jesuítas pelo marquês de Pombal e o fim das Missões. Na arte religiosa que elas produziram, permaneceram as marcas da fusão de estilos provenientes de culturas européias e indígenas.

Texto : **Battistone** Filho, Dúlio. Pequena História das Artes no Brasil Editora Átomo. São Paulo, 2005.

Marino, João. Iconografia de Nossa Senhora e outros Santos. São Paulo: Banco Safra – Projeto Cultural, 1996.

Inserções:

<http://www.wikipedia.org>

[http://www. itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)

<http://www.itaucultural.org.br/barroco/abertura.html>

<http://www.starnews2001.com.br/aleijadinho.html>

<http://www.osb.org.br/abertura.html>

<http://www.missoes.iphan.gov.br/>

Época Imperial

A Missão Artística de 1816

Com a finalidade de proporcionar às cidades um aspecto mais europeu, a administração colonial estava no firme propósito de conferir um novo brilho aos hábitos e costumes da população. Para tanto, a arte deveria passar a limpo certos padrões estéticos, imprimindo na paisagem um novo gosto e um novo olhar. O primeiro passo nesse processo remodelador da prática artística foi dado, antes mesmo da chegada da família real ao Brasil, com a instituição, em 1800, **da Aula Prática de Desenho e Pintura**. Com essa iniciativa, o governo assumia a responsabilidade pela formação dos artistas, até então exclusividade das ordens religiosas. Era o início de uma marcha pela qual os artistas deixariam as corporações religiosas para serem mestres leigos independentes. A Aula Prática já era uma demonstração do interesse que as autoridades passavam a ter em relação à produção artística e de seu intuito de integrá-la à política geral da Coroa.

A chegada de **D. João**, em 1808, acelerou essa mudança com a modernização, controle e centralização das atividades artísticas. Para tanto e a pedido do seu ministro *Conde da Barca*, o príncipe-regente mandou vir da França uma Missão Artística, em 1816, com o objetivo de criar no Brasil o ensino clássico e ofícios mecânicos. Era chefiada por **Joaquim Lebreton**, crítico de arte, **os pintores Nicolas Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, Grandjean de Montigny, arquiteto; Auguste Marie Taunay, escultor; Charles Pradier e Zeferino Ferrez, gravadores**.

Os mestres franceses tiveram que sofrer hostilidades da parte elementos portugueses tradicionais que procuravam dificultar qualquer tipo de inovação estética. É de se observar que o sistema acadêmico de ensino, então formulado e há pouco implantado, ainda não existia em Portugal, onde o ensino em aulas régias e oficiais era muito antiquado. A remuneração dos professores da nova instituição seria paga mediante uma subscrição financeira advinda do comércio do Rio de Janeiro, pois o **Conde da Barca** estava no firme propósito de dotar o país de uma instituição acadêmica nos moldes europeus.

No tocante ao corte quase abrupto no desenvolvimento do barroco e rococó no Brasil, convém salientar que Minas Gerais continuaria a construir majestosos prédios barrocos. A Missão não podia ser culpada pelas novas tendências estéticas, pois a própria situação histórica e o neoclassicismo teriam evoluído normalmente, no século XIX, mesmo sem a vinda dos franceses.

Dessa forma, consolidava-se e normalizava-se o ensino artístico no país, dentro dos cânones neoclássicos, apesar dos protestos do sábio alemão **Von Martius** que, em livro publicado em 1823, na Baviera, insistia na ilogicidade de se querer ensinar Belas-Artes em um país de baixo nível cultural e econômico. Entretanto, a nova ordem indicava a vigência de uma organização do mundo decorrente dos ideais democráticos da Revolução Francesa e, ao mesmo tempo, configurava-se como a imagem de um novo Brasil politicamente em vias de separar-se da antiga Metrópole, ou já livre desta. **José Clemente Pereira**, ministro do Império, determinou que, anualmente, houvesse uma exposição de belas-artes.

Von Martius - Karl Friedrich Philipp von Martius (Erlangen, 17 de abril de 1794 — Munique, 13 de dezembro de 1868) foi um médico, botânico, antropólogo e um dos mais importantes pesquisadores alemães que estudaram o Brasil e especialmente a região da Amazônia.

Tachada de conservadora, a Academia foi palco de querelas entre conservadores e modernistas, ao final do século XIX e no início do período republicano. Nomeado *diretor* em dezembro de 1930, o arquiteto **Lúcio Costa** teve que enfrentar sérias polêmicas com a corrente acadêmica, pois pretendia reformar o ensino das artes plásticas, atualizando-o, segundo concepções modernas. Às voltas com sérias resistências, permaneceu pouco tempo no cargo, pois em setembro de 1931 pediu demissão. Nesse mesmo ano a Academia transformou-se na **Escola Nacional de Belas-Artes**, sendo incorporada, com esse nome, à **Universidade do Rio de Janeiro, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro**.

Academismo neoclássico

O traço marcante do neoclassicismo está no fato de ter se constituído no mais típico exemplo de arte dirigida, para servir ao poder e aos interesses da classe dominante. O artista centraliza seu destino na academia de arte, laica e oficial, onde se formará sob preceitos teóricos e práticos claramente definidos. No culto ao Belo eterno e à forma ideal, inspirado pelos gregos, o neoclassicismo foi uma expressão estética da burguesia, a qual evoluirá rapidamente para o estágio industrial e capitalista. Foi essa a concepção de arte que a **Missão Artística de 1816** trouxera de Paris para o Brasil.

Laico – Leigo, secular (por oposição a eclesiástico e a religioso)



Figura 16. Grandjean de Montigny. Frontaria da Academia Imperial de Belas Artes. Jardim Botânico, Rio de Janeiro, RJ. Século XVIII.

Dos integrantes do primitivo grupo, somente **Grandjean de Montigny** e **Jean Baptiste Debret** puderam realizar aqui um trabalho mais prolongado como professores da Academia Imperial de Belas-Artes, influenciando, conseqüentemente, nos primeiros arquitetos e pintores brasileiros com formação escolar regular.

Grandjean de Montigny (1776-1850), ao se transferir para o Brasil, já era um nome ilustre, um dos mais destacados representantes do neoclassicismo na Europa. Aos 23 anos conquistou o prêmio de Roma, que lhe permitiu passar na Itália vários anos, estudando e realizando um grande número de trabalhos.

Em 1815, o **Czar Alexandre I** se interessou em levá-lo para Rússia, mas, com **Debret**, optou pelo convite de **Lebreton** para vir a Brasil. Logo ao chegar, projetou a sede da Academia. Transferida 1908 para o prédio onde funcionou até recentemente, na avenida Rio Branco foi o edifício ocupado pelo Ministério da Fazenda e, mais tarde em 1938, demolido, sendo a fachada central - constituída de frontão sustentado por seis colunas jônicas, e de uma ampla porta em arco pleno frente inferior - transferida para a alameda central do Jard. Botânico, onde atualmente se encontra, perfeitamente integrada no espaço vegetal que a circunda. Em 1819, seria confiado a Grandjean projeto da primeira **praça de Comércio**. Concluída um ano depois constituiu-se em um dos mais notáveis edifícios, ainda existente na Visconde de Itaboraí, defronte à igreja da Candelária. Por mais de um século, foi gabinete da Alfândega e, mais tarde, abandonado pelos comerciantes, em sinal de protesto contra arbitrariedades do governo.

Outros projetos foram realizados pelo arquiteto francês, como o edifício do Mercado, de planta regular e arcarias sobre um pátio central, prédio que parece em gravuras da época, adaptação do Seminário São Joaquim para a instalação do colégio Pedro II, conservando o estilo colonial que o edifício possuía. Sua casa, na Gávea, com sua arcada e vãos de influência italiana, que sobrevive, hoje é sede da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Muitos de seus desenhos e projetos de edifícios públicos e jardins acham-se conservados na Escola Nacional de Belas-Artes.

A qualidade de seus trabalhos deixou marcas profundas em seus discípulos na arquitetura brasileira do século XIX. Destacam-se dois. O primeiro é o arquiteto **Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (1831-1928)**, autor do projeto da terceira praça do comércio, na rua Primeiro de Março, mais tarde sede do Banco do Brasil, fachada do Instituto Benjamim Constant, na praia Vermelha, assim como do salão de bacharelato do colégio Pedro II.

Outro aluno de Grandjean foi **José Maria Jacinto Rebelo (1821-1871)**, autor da conclusão do palácio Itamarati e da fachada do Hospital Nacional de Alienados, na avenida Pasteur, posteriormente, sede da reitoria da Universidade do Brasil, bem como da Santa Casa de Misericórdia e do palácio imperial de Petrópolis.

Outros exemplos neoclássicos importantes são o **Palácio do Catete** (hoje Museu da República), de aspecto renascentista veneziano, construído pelo alemão **Gustavo Waenneldt, de 1858 a 1867**, para o barão de Nova Friburgo, e a residência de Rui Barbosa, em Botafogo.

Nas antigas províncias, os resultados do neoclassicismo se enraizaram cada vez mais. Em Pernambuco, o administrador da Província, Conde de Boa Vista, contratou o arquiteto francês **Louis Léger Vauthier** como diretor das obras públicas da província. Em seis anos (1840 a 1846), fez obras importantes como o **teatro Santa Isabel**, residências particulares e edifícios públicos. Na revista parisiense "*Revue del' Architecture et des Travaux Publics*", publicou uma série de quatro cartas sobre nossa arquitetura particular, na qual a vida doméstica é bem retratada e interpretada. Seu *diário íntimo* também tem largo interesse.

São Paulo, nessa época, muito pobre e quase sem recursos, conheceu o engenheiro militar **João da Costa Ferreira**, homem ligado ao proto-neoclássico. Ensinou aos paulistas novas técnicas de construção. Foi o autor da primeira estrada pavimentada ligando o porto de Santos ao planalto (calçada do Lorena)

inaugurada em 1792, o chafariz da Misericórdia, elaborou em 1801 o levantamento métrico do Colégio São Miguel, em Santos, projetado pelo jesuíta Francisco Dias, no século XVI e executou as obras do cais da mesma cidade.

Quanto às residências urbanas das províncias, constituíam cópias imperfeitas da arquitetura dos grandes centros do litoral. Reunidas junto à Corte, ou nos centros urbanos de maior influência regional, movidos por seus interesses ou em virtude de participação na administração pública, os grandes proprietários rurais levavam, ao regressar às suas terras, as sementes de uma experiência arquitetônica que procuravam reproduzir em suas moradias urbanas ou rurais. A adoção desses padrões representava a participação do poder central, como arquitetura oficial. As construções, aproveitando a mão-de-obra escrava, eram rudimentares. Os elementos estruturais, sempre grosseiros, construídos de taipa de pilão, adobe ou pau-a-pique, não permitiam o uso de colunatas, e escadarias, frontões ou quaisquer tipos de soluções mais complexas. Nessas condições, as características neoclássicas ficavam restritas apenas a elementos de acabamento das fachadas, como as platibandas, com seus vasos e suas figuras de louça, ou as portas e janelas arrematadas com vergas de arco pleno.

Essas residências urbanas continuavam, porém, como nos tempos coloniais, a ter um uso apenas temporário, durante as festas, feriados, domingos e nas épocas de entressafra. Durante os dias comuns, as povoações permaneciam quase desertas. Até o terceiro quartel do século XIX, os recursos e os interesses dos proprietários rurais estavam concentrados nas fazendas.

Jean Baptiste Debret (1768-1848) foi o maior expoente da Missão na condição de professor de pintura histórica. Parente de **François Boucher**, pintor da predileção de **madame Pompadour** e primo de **Jacques Louis David**, acompanhou, bem moço, este último na viagem que fez à Itália para pintar o **Juramento dos Horácios**, em 1784.

| |
|--|
| François Boucher - Foi um pintor francês, talvez o maior artista decorativo do chamado <i>setecento</i> europeu. Embora tenha vivido num século dominado pelo Barroco, ia além desse estilo e identificava-se mais com Rococó - estilo muitas vezes alvo de apreciações estéticas pejorativas. Foi seguramente um dos pintores que melhor soube interpretar o espírito do Rococó. |
|--|

| |
|---|
| Madame Pompadour - Jeanne-Antoinette Poisson , mais conhecida como Madame de Pompadour , filha de um rico e influente mercador, que foi expulso da França por corrupção, foi criada para ser amante do rei Luís XV de França. Teve aulas de grego, inglês e piano, até que foi apresentada ao rei por seu tutor. Tornou-se amante real e chegou a conselheira do rei, tornando-se uma das mulheres mais poderosas de sua época. |
|---|

| |
|--|
| Jacques Louis David - Foi o mais característico representante do neoclassicismo. Este pintor francês controlou durante anos a atividade artística francesa, e européia, sendo o pintor oficial da Corte Francesa. |
|--|

A partir de 1806, Debret estava constantemente ocupado com encomendas do governo de **Napoleão Bonaparte**. Com a queda deste, a convite de Lebreton, instalou-se no Brasil. De temperamento muito ativo, logo procurou um bom espaço onde pudesse trabalhar. Num casarão do Catumbi, pousou seu cavalete e preparou tintas e pincéis para uma produtividade que não cessou enquanto permaneceu no Brasil, fosse como pintor ou desenhista de aguda sensibilidade e observação.

| |
|--|
| Napoleão Bonaparte - Foi o dirigente efetivo da França a partir de 1799 e foi Imperador da França, adotando o nome de Napoleão I, de 18 de Maio de 1804 a 6 de Abril de 1814, posição que voltou a ocupar rapidamente de 20 de março a 22 de junho de 1815. Além disso, conquistou e governou grande parte da Europa central e ocidental. Napoleão nomeou muitos membros da família Bonaparte para monarcas, mas eles, em geral, não sobreviveram à sua queda. Napoleão Bonaparte tornou-se uma figura importante no cenário político mundial da época, já que esteve no poder da França durante 15 anos e nesse tempo conquistou grandes partes do continente europeu. Os biógrafos afirmam que seu sucesso deu-se devido ao seu talento como estrategista, ao seu talento para empolgar os soldados com promessas de riqueza e glória após vencidas as batalhas, além do seu espírito de liderança. |
|--|

| |
|--|
| Etnografia - por excelência o método utilizado pela antropologia na coleta de dados. Baseia-se no contato inter-subjetivo entre o antropólogo e seu objeto, seja ele uma tribo indígena ou qualquer outro grupo social sob qual o recorte analítico seja feito. |
|--|

D. João VI - batizado João Maria José Francisco Xavier de Paula Luís António Domingos Rafael de Bragança, cognominado O Clemente, foi Rei de Portugal entre 1816 e a sua morte. Segundo dos filhos de D. Maria I de Portugal e de seu tio Pedro III, herdeiro da coroa como Príncipe do Brasil e 21º Duque de Bragança após a morte do irmão mais velho José, Duque de Bragança em 11 de setembro de 1788, vitimado pela varíola. Triste ao saber que se ia tornar o Rei de Portugal, costuma dizer-se que chegou a chorar. Tinha 21 anos e até então merecera a educação e as atenções de um secundogênito. Foi sucessivamente Duque de Bragança, Príncipe do Brasil, Príncipe Regente de Portugal, Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, Rei de Portugal e Imperador Titular do Brasil.

Arquiduchessa Leopoldina- Dona Maria Leopoldina Josefa Carolina de Habsburgo (Viena, 22 de Janeiro de 1797 - Rio de Janeiro, 11 de Dezembro de 1826), foi arquiduchessa da Áustria, primeira imperatriz do Brasil e, durante oito dias (em 1826), rainha de Portugal.

A primeira encomenda que recebeu foi a do retrato de **D. João VI**, além de outros referentes a vários membros da família real. Sua primeira grande composição histórica foi a tela de grandes dimensões representando o *Desembarque da Arquiduchessa Leopoldina, princesa real, no Rio de Janeiro*. Além disso, atento aos episódios que presenciava nas ruas agitadas e coloridas, ao exotismo dos carregadores negros seminus e das quitadeiras ambulantes, acumulou notas, desenhos e aquarelas para futuros quadros, constituindo um valiosíssimo acervo da vida cotidiana do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século dezenove. Curioso também pela vida do interior, viajou algum tempo pela província de São Paulo, pintando cenas de algumas cidades. Nessas aquarelas de fixação de um mundo popular, **etnográfico** e exótico, ele revela a melhor fase de sua pintura, liberada do oficialismo e propensa a se exercer livremente em uma das vertentes do Pré-Romantismo e do Romantismo: a da busca do exótico. Equilibrou, então, as cores claras e diluídas com um desenho solto e espontâneo, penetrando inteligentemente em certos valores do cotidiano, do antropológico e da natureza. mesmo quando tratados descritivamente, em superfície.

Figura 17. Debret. Os refrescos da tarde no Largo do Palácio (Praça do Carmo, atual Praça Quinze de Novembro). Ao fundo, o chafariz de Mestre Valentim. Rio de Janeiro, RJ. Século XVIII.



Como professor da Academia Real, consegue reunir quase quarenta discípulos que participaram da primeira exposição realizada a 2 de dezembro de 1829. Isso demonstra que era bom professor, não dogmático, e dava plena liberdade aos seus alunos, pois muitos quadros ali expostos não tinham conotação histórica.

Os acontecimentos que culminaram em 1831 com a abdicação de D. Pedro I e sua partida para a Europa, influíram no ânimo de Debret, que, em 25 de julho do aludido ano, viajou de volta à França, levando em sua companhia, para aperfeiçoar-se em Paris, seu discípulo **Manuel de Araújo Porto Alegre**, que freqüentou ali as aulas de documentação iconográfica extraordinariamente rica, não só sobre o Rio de Janeiro, como também sobre a vida do interior do país, cuidou Debret, em Paris, onde o Romantismo aguçara a curiosidade e o gosto pelo exótico, de editar suas aquarelas e desenhos, acompanhados de informações sobre acontecimentos, usos e costumes observados no Brasil.

Romantismo - foi um movimento artístico e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa que perdurou por grande parte do século XIX. Caracterizou-se como uma visão de mundo contrária ao racionalismo que marcou o período neoclássico e buscou um nacionalismo que viria a consolidar os estados nacionais na Europa. Inicialmente apenas uma atitude, um estado de espírito, o Romantismo toma mais tarde a forma de um movimento e o espírito romântico passa a designar toda uma visão de mundo centrada no indivíduo. Os autores românticos voltaram-se cada vez mais para si mesmos, retratando o drama humano, amores trágicos, ideais utópicos e desejos de escapismo. Se o século XVIII foi marcado pela objetividade, pelo Iluminismo e pela razão, o início do século XIX seria marcado pelo lirismo, pela subjetividade, pela emoção e pelo eu. O termo *romântico* refere-se, assim, ao movimento estético ou, num sentido mais lato, à tendência idealista ou poética de alguém que carece de sentido objetivo.

Nasceu, assim, a *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, cujo primeiro volume, aparecido em 1834, em edição de Firmin Didot Freres, alcançaria enorme repercussão. Ao primeiro volume, dedicado ao indígena brasileiro e com anotações e gravuras sobre tipos, costumes e utensílios, seguir-se-ia o segundo, contendo principalmente descrições de tipos populares do Rio de Janeiro. No terceiro volume, editado em 1839, cuidou Debret de acontecimentos políticos

importantes que presenciou, de retratos, de vestimentas típicas e de novas vistas do Rio de Janeiro, além de exemplares da flora brasileira. A importância de Debret na pintura brasileira extremou-se de duas maneiras: **a primeira manifestou-se por meio da academia de ensino, que tanto lhe deveu, da pintura histórica e da elaboração de retratos quase com significação alegórica ou ostentatória.** Nesse caminho, ele exerceu influência sobre Manuel de Araújo Porto Alegre e por meio deste atingiria a formação de **Victor Meirelles** e **Pedro Américo**. A outra, **por meio de seu trabalho costumista, revela ser um exímio documentarista da realidade brasileira, no início do século XIX,** apesar de uma certa debilidade no seu desenho, talvez por causa da limitação do meio em que vivia.

A presença da Missão conseguiu atrair artistas europeus. Não foram poucos os que decidiram tentar aqui, após a chegada dos franceses, a sorte de encontrar um ambiente novo e propício às atividades artísticas. É o caso do pintor **François Auguste Biard** (1798-1882), que obteve sempre os melhores favores de D. Pedro II, o qual chegou a facilitar-lhe a instalação de seu ateliê numa das salas do Palácio Imperial. Sua tela mais conhecida é *Retrato de senhora* pelo conjunto de sua obra, recebeu o título de Professor Honorário da Academia de Belas-Artes. Usualmente, os artistas franceses eram mais reconhecidos que os portugueses. Estes, de modo geral, estavam afeitos aos trabalhos artesanais e às artes gráficas, menos considerados pelos mestres franceses.

Retratos imperiais ou de personalidades políticas e da elite local, sempre muito próximas da Corte, eram as oportunidades mais habituais de trabalho para os pintores que chegavam. Alguns, é verdade, dirigiram-se também para os assuntos históricos, mas não passavam das batalhas do Paraguai. Jamais se mostraram tentados a pintar temas que se identificassem com uma crítica da vida brasileira, como, por exemplo, os movimentos de libertação nacional ocorridos no século XVIII, em Pernambuco, na Bahia e em Minas Gerais. São artistas alheios à realidade nacional e mais voltados para os padrões clássicos europeus. Basta dizer que os *anjos, apóstolos, Virgens e mesmo os Cristos acabocados e mulatos* do mestre Ataíde, por exemplo, serão inconcebíveis nas composições desses pintores. As figuras bíblicas tornam-se agora **rafaelescas, exibindo pureza racial.** Também será inconcebível a presença de frutas e flores da terra. Para se ter uma idéia da alienação a que o dirigismo neoclássico submete o artista, no conhecimento e na interpretação da realidade, há um episódio bastante significativo. Em pleno fervor clássico, por volta de 1840, o pintor **João Mafra**, então jovem aluno da Academia Imperial, tinha uma idéia curiosa. Propunha que se fundasse, no Rio de Janeiro, uma associação destinada a trazer imigrantes europeus bonitos e bem proporcionados para servirem de modelos nas aulas da Academia, em substituição aos modelos nacionais, geralmente feios e desproporcionados.

A escultura também iria se desenvolver na época aqui enfocada, tendo como principal modelo a escultura clássica antiga. Um escultor muito importante foi **Marc Ferrez** (1778-1850) que veio ao Brasil em 1817, juntamente com seu irmão **Zeferino**, também escultor. Uniu-se à missão artística francesa que, em março de 1816, chegara e se fixara no Rio de Janeiro. Feito pensionário pelo decreto real de 23 de novembro de 1820 com a quantia de trezentos mil-réis, foi professor da cadeira de Escultura da Academia e Escola Real das Artes (futura Academia Imperial de Belas-Artes). Participou das primeiras exposições de belas-artes no Brasil, organizadas por Debret em 1829 e 1830, e ministrou aulas, em 1837, na cadeira de Escultura.

Dentre os seus projetos destacam-se o busto, em bronze, do **imperador D. Pedro I**, que pertence ao MNBA (Museu Nacional de Belas-Artes), os bustos de **D. João VI, José Bonifácio**, e outros. Deixou trabalhos em baixo-relevo para o palacete da **marquesa de Santos**, em São Cristóvão, e as decorações da varanda do Palácio Real para a cerimônia de aclamação de D. Pedro II. Juntamente, com seu irmão, esculpiu as estátuas de Apolo e Minerva, executadas para a fachada da Academia Imperial, assim como ornatos e baixos-relevos em terracota.

| |
|---|
| José Bonifácio - foi um naturalista, estadista, poeta e maçom brasileiro. Pode-se resumir brevemente sua atuação dizendo que foi ministro do Reino e dos Negócios Estrangeiros de janeiro de 1822 a julho de 1823. De início, colocou-se em apoio à regência de D. Pedro de Alcântara. Proclamada a Independência, organizou a ação militar contra os focos de resistência à separação de Portugal e comandou uma política centralizadora. |
|---|

| |
|--|
| Marquesa de Santos - Domitília de Castro e Canto Melo (São Paulo, 27 de dezembro de 1797 — São Paulo, 3 de novembro de 1867) foi viscondessa com honras de Santos em 1825 elevada em 1826 a marquesa de Santos. Célebre amante de Dom Pedro I, imperador do Brasil. |
|--|

O carioca **Francisco Manuel Chaves Pinheiro** (1822-1884) foi seu discípulo. Em 1850, foi nomeado substituto de ensino de Escultura na Academia e, ali, lecionou até a sua morte. Seus relevos sobre a vida de São Francisco de Paula e as estátuas dos doze apóstolos, feitos para a igreja do largo de São Francisco no Rio de Janeiro, são bastante interessantes, dentro dos princípios do neoclassicismo. A estátua equestre em gesso de D. Pedro II (Museu Histórico Nacional, Rio), a do mesmo imperador, de pé (MNBA) e a do ator João Caetano, hoje colocada em frente ao teatro do mesmo nome, na antiga capital brasileira,

comprovam a sua mudança para um certo verismo, que se aproximava das soluções acadêmicas. Além do mais, é atribuída a ele a figura do *Brasil*, representado por um índio, em terracota, com traços raciais expressivos, atualmente, no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro.

Romantismo acadêmico

Durante a segunda metade do século XIX, as transformações socioeconômicas e tecnológicas, pelas quais passaria a sociedade brasileira, iriam provocar o desprestígio dos velhos hábitos de construir e habitar. A posição cambial favorável, conseguida através das exportações crescentes de café, possibilitaria a generalização do uso de equipamentos importados, que libertariam os construtores das técnicas tradicionais. A isso acrescentava-se a modernização dos transportes, com o aparecimento de linhas férreas ligando o interior ao litoral e de linhas de navegação. Equipamentos pesados, como máquinas a vapor, serrarias etc, seriam então empregados em vastas regiões, rompendo com a rotina dos tempos coloniais

Convenhamos que, até o terceiro quartel do século XIX, os recursos e os interesses dos proprietários rurais estavam concentrados nas fazendas de café, as quais atingiam, muitas vezes, as proporções de verdadeiras aldeias. Com o advento da ferrovia da imigração e da incipiente industrialização, o país passa por um processo de urbanização, com o crescimento dos núcleos populacionais que se reflete na arquitetura.

As primeiras manifestações da mecanização na produção de materiais de construção e a presença dos imigrantes como trabalhadores assalariados respondiam pelas alterações técnicas construtivas nessa época. Surgem, então, os edifícios construídos com tijolos e cobertos com telhas, e o uso da madeira *serrada* permite um acabamento mais perfeito de janelas, portas e beirais. Somente com a supressão do tráfico de escravos, o início da imigração européia, o desenvolvimento do trabalho remunerado e o surgimento do sistema ferroviário é que aparecem as primeiras residências urbanas, com nova implantação: o recuo da construção dentro dos limites do lote e a conquista da incorporação do espaço externo à arquitetura das residências.

Observa-se, nas novas moradias, um aperfeiçoamento dos hábitos higiênicos, com a instalação dos primeiros banheiros com água corrente e o aparecimento das venezianas. O emprego das madeiras serradas, com junções mais perfeitas, difundiu o uso de assoalhos encerados e conseqüentemente o uso de tapetes e móveis finos, em substituição aos antigos, de tábuas largas e imperfeitas, lavados semanalmente.

Simultânea e posteriormente à influência direta do neoclássico, aparecem esporádicas manifestações do neogótico, colocadas pelo romantismo na ordem do dia, como a Alfândega da Ilha Fiscal do Rio de Janeiro, obra de **Adolfo José Del Vecchio (1849-1927)**, de 1880, com sua audácia, notável para o Brasil, de composição cenográfica e historicista. Também, importante é o edifício da sede do **Gabinete Português de Leitura**, da mesma cidade, construído de 1880 a 1887, do projetista português Rafael de Castro, inspirado em elementos do chamado **estilo manuelino**. O espaço interior, com sua abóbada de vitrais coloridos, é alto e imponente, com a utilização de estruturas de ferro.

Neogótico - Neogótico ou revivalismo gótico é um estilo arquitetônico originado em meados do século XVIII na Inglaterra. No século XIX, estilos neogóticos progressivamente mais sérios e instruídos procuraram reavivar as formas góticas medievais, em contraste com os estilos clássicos dominantes na época. O movimento de revivalismo gótico teve uma influência significativa na Europa e na América do Norte e talvez tenha sido construída mais arquitetura gótica revivalista nos séculos XIX e XX do que durante o movimento gótico original.

Estilo manuelino - por vezes também chamado de gótico português tardio ou flamejante, é um estilo arquitetônico que se desenvolveu no reinado de D. Manuel I e prosseguiu após a sua morte, ainda que já existisse desde o reinado de D. João II. É uma variação portuguesa do Gótico, marcado por uma sistematização de motivos iconográficos próprios, de grande porte, simbolizando o poder régio. Incorporou, mais tarde, ornamentações do Renascimento Italiano

Ainda no Rio de Janeiro não pode ser esquecida a obra do arquiteto-paisagista francês **Augusto Maria Francisco Glaziou** (1833-1897), que, em 1860, reformou o Passeio Público, substituindo o seu traçado de compartimentos retilíneos pelas curvas caprichosas com gramados amplos, semeados em certos pontos de árvores isoladas ou maciços de vegetação. Colocou novos pavilhões, rios e lago no conjunto. No final da década seguinte transformaria o campo de Santana, até então liso e árido, em um grande parque, como também a Quinta da Boa Vista.

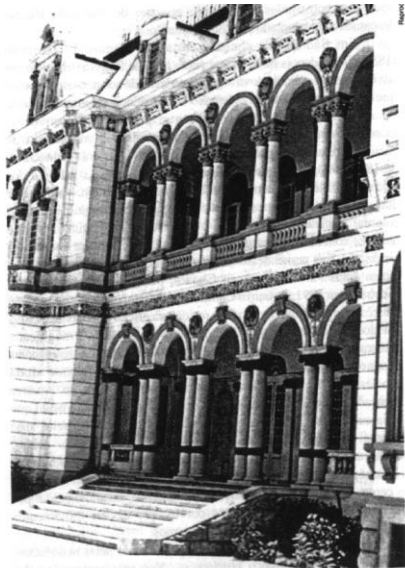


Figura 18. Palácio dos Campos Elíseos. Construção para Elias Antônio Pacheco Chaves, com projeto de Matheus Haussler, sendo a construção concluída por Cláudio Rossi. São Paulo, SP. Fins do século XIX.

O emprego de azulejos reaparece na segunda metade dos oitocentos para recobrir as fachadas das casas. Essa técnica de revestimento difunde-se bastante no Rio, Recife, São Luís e Belém do Pará. Esses azulejos são de padronagem abstrata ou floral, não existindo os de figura solta ou avulsa.

Os velhos hábitos de construir e habitar já estavam desprestigiados. Além disso, os arquitetos formados na única Academia de Belas-Artes brasileira, a do Rio de Janeiro, inicialmente muito apegados ao neoclássico ensinado pelos mestres acadêmicos, logo, se uniram aos arquitetos de fora. Estes vieram a chamado dos novos milionários, os barões do café - já conhecedores do esplendor europeu, graças às viagens nas entressafras - e todos copiavam projetos publicados em álbuns e revistas de divulgação. O arquiteto francês **César Daly** (1811-1894), por exemplo, autor de vários volumes contendo projetos detalhados de residências de Paris e arredores, construídos a partir do governo de Napoleão III, foi descaradamente copiado por todo o mundo.

Em São Paulo, chega o arquiteto **Ramos de Azevedo** (1851-1928), depois de brilhante curso feito na Bélgica, trazendo em sua bagagem - além da nova arquitetura baseada nos neo-estilos ou no que pode ser chamado de **ecletismo** - procurava desenvolver tecnologicamente o país, possibilitando uma visão de arquitetura e de cidade extremamente peculiares. Seus projetos da Escola Politécnica, de 1897-1900, hoje sede da Pinacoteca do Estado, e o edifício dos Correios e Telégrafos, ambos em São Paulo, se destacam. Vale realçar que, em nome do progresso, destruiu-se grande parte do patrimônio colonial edificado, substituindo-o por uma nova arquitetura, que buscava conciliar o passado ao progresso, inspirando-se nos estilos históricos. Em nome desse programa, ainda na capital paulista, o italiano **Elias Antônio Pacheco Chaves**, político iminente, mandou construir, em 1891, no bairro Campos Elíseos, um

palacete de modelo francês, que por muito tempo foi a residência oficial dos presidentes do Estado. Nesse mesmo ano, São Paulo teria sua arquitetura modificada com a abertura da avenida Paulista, quando as fachadas das residências dos novos capitães da indústria apresentavam soluções ainda neoclássicas. Em 1901, um industrial chamado **Antônio Álvares Penteado** pediu ao arquiteto **Carlos Eckman** um projeto no estilo que fazia sensação na Europa, o **art nouveau**, caracterizado pelas suas ondas construtivas, com esquadrias e gradis decorados. Assim, nasceu a sua enorme mansão, que ocupava uma quadra inteira em Higienópolis, chamada **Vila Penteado**. O espaço comportava-se como o centro principal da composição arquitetônica, condicionado a pés direitos duplos, com elementos curvos que davam movimentos ondulantes, e à presença de balcões internos.

Ecletismo - O ecletismo (no Brasil) ou ecletismo (em Portugal) foi um estilo arquitetônico predominante do início do século XX. Após a crise dos *neos* (neoclássico, neogótico, etc.) que dominou a arquitetura do século XIX, o debate sobre qual o estilo histórico mais importante tornou-se infrutífero. Da constatação de que a aplicação dos novos materiais não estava subordinada a um estilo específico, algumas academias (tanto europeias quanto americanas) passaram a propor um modelo de arquitetura historicista, resultado da mistura de estilos diversos.

art nouveau - do francês arte nova), chamado Arte Nova em Portugal, foi um estilo estético essencialmente de design e arquitetura que também influenciou o mundo das artes plásticas. Era relacionado com o movimento *arts & crafts* e que teve grande destaque durante a *Belle époque*, nas últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do século XX. Relaciona-se especialmente com a 2ª Revolução Industrial em curso na Europa com a exploração de novos materiais (como o ferro e o vidro, principais elementos dos edifícios que passaram a ser construídos segundo a nova estética) e os avanços tecnológicos na área gráfica, como a técnica da litografia colorida que teve grande influência nos cartazes. Devido à forte presença do estilo naquele período, este também recebeu o apelido de *modern style* (do inglês, estilo moderno).

Pouco depois, o *art nouveau* espalhar-se-ia pelas residências, substituindo o neoclássico corriqueiro. Nos palacetes, as janelas centrais se apresentavam nas salas de visita em forma de ferradura, e as ferragens dos gradis e portões eram executadas no estilo, seguindo modelos franceses. Ponnereiros *art nouveau* foram aplicados em maçanetas, luminárias de vidro colorido ou em vitrais importados.

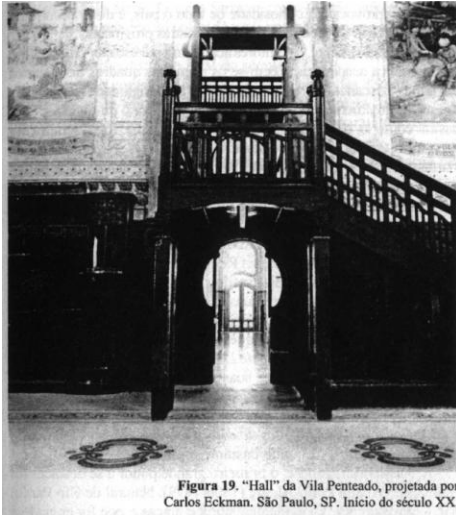


Figura 19. "Hall" da Vila Penteados, projetada por Carlos Eckman. São Paulo, SP. Início do século XX.

D. Pedro II - chamado *O Magnânimo*, (Paço de São Cristóvão, Rio de Janeiro, 2 de dezembro de 1825 — Paris, 5 de Dezembro de 1891) foi o segundo e último Imperador do Brasil. Seu nome completo era Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Bragança e Habsburgo. D. Pedro II foi o sétimo filho de Dom Pedro I e da arquiduquesa Dona Leopoldina de Áustria. Sucedeu seu pai, que abdicou em seu favor para retomar a coroa de Portugal, à qual renunciara em nome da filha mais velha, D. Maria da Glória. Pelo lado paterno, era sobrinho de Miguel I de Portugal, enquanto, pelo lado materno, primo dos imperadores Napoleão II da França, Francisco José I da Áustria e Maximiliano I do México. Sendo o irmão mais novo de D. Maria da Glória, também fora tio dos reis de Portugal D. Pedro V e D. Luís I.

Em 1840, com a maioria de **D. Pedro II** e o início do Segundo Reinado, pode-se observar um momento decisivo para a formação de uma cultura nacional. A pintura caracterizava-se, sobretudo, pelo surgimento de artistas nacionais definitivamente formados pelo ensino acadêmico, instaurado em 1816. Os estudantes eram obrigados a seguir longos cursos, faziam cópias dos grandes mestres e estudavam a anatomia dos modelos sob a orientação de mestres e professores. Aprendizado demorado, preso às rígidas estruturas curriculares e logo imitado em outros centros de ensino no país. Manifestações notáveis dessa fase são as **Exposições Gerais**, sempre mais ampliadas, e a seqüência de prêmios de viagem à Europa, conferidos aos estudantes de arte que mais se destacavam. O desenvolvimento dos cursos da Academia e a promissora oportunidade de um aperfeiçoamento no estrangeiro provocam a curiosidade de todo o país, e disso decorreu a afluência ao Rio de Janeiro de jovens de outras províncias.

Gradativamente, os pintores acabariam por escapar da obsessão pela temática acadêmica. Vêem-se os primeiros quadros dissociados de temas buscados no velho mundo ou na Antigüidade clássica. A natureza, igualmente, começa a desvendar-se para o pintor brasileiro, assim como o chamado quadro de gênero, que foge sempre ao repertório escolar, para procurar a vida social. Os agrupamentos de frutas, flores e objetos vulgares, composições denominadas **naturezas-mortas**, também passam à cogitação pictórica.

O **impulso romântico** da cultura européia trouxe-nos; muitos artistas, em viagens curtas ou se fixando entre nós. É o caso dos irmãos **François René Moreaux** (1807-1860) e **Louis Auguste Moreaux** (1818-1877). François René teve formação artística mais completa que seu irmão, pois estudou no famoso ateliê do **Barão de Gros**. O retrato, como gênero mais exigido dos pintores, dará a ele a oportunidade de demonstrar a segurança de seus pincéis. É grande de trabalhos no gênero que realizou para as encomendas da Corte, a começar pelo *Retrato de D. Pedro II*, atualmente no Museu Imperial de Petrópolis. Entre suas muitas composições de temas históricos, destacam-se **A Proclamação da Independência e o Ato da coroação de S. M. o Imperador**. Já Louis Auguste apresenta *D. Pedro II visitando os doentes de cólera morbus* (Museu da Cidade do Rio de Janeiro), de cunho bastante romântico.

Nessa primeira fase, o primeiro grande pintor a se destacar foi **Manuel de Araújo Porto Alegre** (1806-1879). Natural de Rio Pardo, Rio Grande do Sul, foi aluno de Debret e graças a este foi enviado a Paris, para receber lições do mestre Barão de Gros. Nas suas telas, o romantismo se faz presente como na **Gruta e paisagem** (MNBA), além do retrato do escritor português **Almeida Garrett**. Sendo muito versátil, pintou cenários para teatro, sua outra grande paixão. O seu belo estudo **Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura**, além de vários trabalhos sobre teatro e música, lhe valeram a marca de ser o fundador da crítica de arte no Brasil ao fazer escola, depois continuada por Mário de Andrade, na primeira metade do século passado.

A paisagem, tão cara aos pintores românticos europeus como **Constable, Turner e Milet**, foi introduzida no Brasil pelo alemão **Johan Georg Grimm** (1846-1887). Apesar de ser um gênero menor para os neoclássicos, Grimm formou uma elite de paisagistas que deu um toque mágico ao colorido mais natural, com certos amarelos ou abóboras secos e certos verdes pálidos, definindo assim uma paisagem mais natural ao final do século XIX.

Constable - Foi um dos artistas pioneiros na percepção e estudo da mudança dos efeitos da luz e condições atmosféricas na arte. Constable, que fez da natureza seu tema principal, dedicou-se à compreensão e desenvolvimento de novos caminhos para descrever a mutação. O céu, principalmente, o encantou devido às mudanças de luminosidade na natureza as quais governam tudo. Marcou fortemente esta sua obsessão com estudos das nuvens e da abóbada celeste, também experimentou diferentes técnicas com folhas molhadas e sereno, capturando novos efeitos, para



Figura 20. Antônio Parreiras. Baía Cabrelia, 1900.

retratá-los em seus trabalhos.

Turner - pintor romântico é considerado, por alguns, um dos precursores do Impressionismo, pelo seus estudos sobre cor e luz. O modo como Turner trata a água, o céu e a atmosfera, em geral se afasta de todo o realismo natural e se transforma no reflexo anímico da situação. As pinceladas soltas e difusas dão forma a um torvelinho de nuvens e ondas, a uma desesperança interior que se transmite à natureza, uma das características básicas do romantismo. Também foi de grande relevância para sua pintura a viagem que fez a Veneza em 1812, quando o pintor descobriu a importância da cor e conseguiu dar corpo à atmosfera de uma maneira que, anos depois, os impressionistas retomariam. Não surpreendentemente, Veneza se torna sua cidade preferida, uma fusão da água e da civilização, pintou-a muitas vezes em 1819 e depois em 1828.

Millet - Pintor romântico e um dos fundadores da Escola de Barbizon na França rural. É conhecido como precursor do realismo, pelas suas representações de trabalhadores rurais.

A maior contribuição desse artista alemão foi desenvolver o ensino ao ar livre, juntamente, com uma completa aversão aos métodos tradicionais. Conquanto tenha trabalhado muito no Brasil, infelizmente poucas telas suas aqui permanecem. As mais conhecidas são **Rochedos da Boa Viagem e Paisagem**, ambas no Museu Antônio Parreiras, em Niterói.

Grimm foi um renovador e conseguiu formar pintores de primeira linha, como **Antônio Parreiras (1860-1937)**, artista excepcional, criador de obras históricas, como **Suplício de Tiradentes** e **Conquista do Amazonas**, pinturas de gênero e nus femininos.

Quando se fala da pintura brasileira, sobretudo a tradicional, dois nomes logo se destacam, em decorrência do enorme prestígio de que desfrutaram no cenário artístico brasileiro: **Victor Meirelles** e **Pedro Américo**. Ambos podem ser classificados, numa posição estética oscilante entre o **classicismo** e o **romantismo**, apesar de este último ser mais diluído e adocicado, no qual introduzir-se-ia um início de ecletismo, de acordo com o espírito burguês da época.

Victor Meirelles de Lima (1832-1903) nasceu em Desterro, atual Florianópolis, Menino precoce, ainda cedo começou a desenhar. O conselheiro do Império Jerônimo Francisco Coelho, então em Desterro, a serviço do governo, interessou-se pelo menino e, em 1847, mandou matriculá-lo na Academia de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Demonstrando grande aptidão para as artes, obteve em 1853 o Prêmio de Viagem, quando se estabeleceu em Roma. Na Itália, foi aluno de **Tomasso Minardi** e **Nicola Consoi**, conceituados professores. Imediatamente o jovem se apegou à cor, absorvendo dos venezianos, o necessário espírito romântico.

Em Paris visitou os museus, principalmente o **Louvre**, onde pôde admirar os expoentes máximos da pintura romântica francesa, chegando a copiar a **Balsa da Medusa de Géricault**. **Delacroix** também o fascinou pelo seu exotismo, riqueza do colorido e originalidade da composição.

Museu do Louvre - O Museu do Louvre (*Musée du Louvre*), localizado em Paris, é um dos maiores e mais famosos museus do mundo. O edifício construído por Napoleão, no centro de Paris, entre o rio Sena e a Rue de Rivoli. O seu pátio central, ocupado agora pela pirâmide de vidro do Louvre, encontra-se na linha central dos Champs-Élysées, e dá forma assim ao núcleo onde começa o *Axe historique*. O Louvre era a sede do governo monárquico francês desde a época dos Capetos medievais, tendo sido abandonado por Luís XVI em favor do Palácio de Versalhes. Parte do palácio real do Louvre foi aberta primeiramente ao público como um museu em 8 de Novembro de 1793, durante a Revolução Francesa. Mesmo após a Restauração dos Bourbons, permaneceu como museu. É onde se encontra a Mona Lisa, a Vitória de Samotrácia, a Vênus de Milo, enormes coleções de artefactos do Egipto antigo, dos artistas clássicos da Europa como Ticiano, Rembrandt, Goya, Rubens ou Renoir, numa das maiores amostras do mundo da arte e cultura humanas. No Museu do Louvre encontra-se entre outras obras de artistas brasileiros, peças do Mestre Vitalino de Caruaru-PE.

Géricault - Jean-Louis André Théodore Géricault, conhecido como Théodore Géricault (26 de Setembro de 1791, Ruão - 26 de Janeiro de 1824, Paris), foi um pintor francês do Romantismo. Depois de fazer o serviço militar como mosqueteiro imperial na armada real, Géricault viajou para a Itália, onde estudou profundamente as obras de Michelangelo e Rafael. Na volta, em 1817, o pintor iniciou aquela que seria sua obra-prima, *A Barca da Medusa*. Embora o tema do naufrágio seja coerente com o desespero romântico, o certo é que com este quadro Géricault fez-se eco da crítica ao regime, compadecendo-se dos sobreviventes e dos mortos no naufrágio ocorrido por culpa do governo. Sabe-se que sua obsessão chegou a levá-lo a falar com os sobreviventes nos hospitais e inclusive a fazer esboços dos mortos no necrotério.

Delacroix - Delacroix é considerado o mais importante representante do romantismo francês. Na sua obra convergem a voluptuosidade de Rubens, o refinamento de Veronese, a expressividade cromática de Turner e o sentimento patético de seu grande amigo Géricault. O pintor, que como poucos soube sublimar os sentimentos por meio da cor, escreveu: "...nem sempre a pintura precisa de um tema". E isso seria de vital importância para a pintura das primeiras vanguardas.



Figura 21. Victor Meirelles. Moema, 1866.

Em 1859 decide-se trabalhar por conta própria, dispensando a frequência regular aos cursos dos mestres europeus. É quando o pintor realiza a grande composição **Primeira missa no Brasil**. Será o quadro que melhor condensa a capacidade artística de **Victor Meirelles**, tanto no que concerne ao desenho e ao ritmo da composição como às qualidades propriamente ditas da pintura. Há, na luz incidindo sobre frei Henrique, um momento místico. A paisagem é magnífica. Merece referência especial não somente a circundante da cena central, como também a mais longínqua, dividida em dois aspectos: à esquerda, as montanhas; e à direita, o mar com algumas caravelas fundeadas. Há de se acrescentar também a beleza do céu iluminado por ligeiras e sutis cambiantes luminosas.

A tela **Moema** é um dos momentos importantes da sensibilidade do pintor, pelo desenho, colorido, transparência aérea, efeitos de luz, perspectiva e, por muitos aspectos, a exata imitação da natureza. Inspirada no belo e épico poema **Caramuru**, de Santa Rita Durão, nela o mestre focalizou o instante em que o corpo da jovem e sedutora índia é lançado à praia, trazido pelas ondas, após longas horas de luta ingente com o mar. Poder-se-á dizer que ela é a própria terra americana, infeliz com a ausência do valoroso europeu. Muito embora se possa apontar certo formalismo acadêmico na figura da índia, serve como exemplo do espírito lírico de Victor e de sua humildade diante da natureza. Deve-se ressaltar que, na ocasião, **o indianismo era um dos meios de libertação da pintura de gênero acadêmico francês e catalisador do ideal nacionalista**. Se nossa independência política propiciou os meios de constituição de uma nação livre, o **Romantismo artístico, por sua vez, criou um centro de**

convergência dos elementos nacionais, sem dúvida, um dos meios de unificação nacional. A busca de uma imagem permanente, a beleza pura e altaneira, a vida em liberdade junto à Natureza, simbolicamente, vão ser apresentados na imagem plástica de *Moema*.

O artista ocupou a cadeira de pintura na Academia e, em seguida, recebeu diversas encomendas do governo brasileiro, como à **Batalha de Guararapes** (MNBA, Rio). Para executar esta obra, partiu para Pernambuco, local do encontro, onde demorou três meses estudando o assunto sob todos seus aspectos: **indumentárias, paisagem local, personagens e armamentos**. A meticulosidade, com que estudou aspectos do sítio da batalha e o rigor histórico do levantamento de trajes e armas da época dão-lhe uma conotação que fica entre o apuro do registro realista e o amor ao passado romântico. O quadro apresenta uma composição em diversos planos, começando com um grupo de figuras e termina com a paisagem ao fundo. Há vários grupos belíssimos: o grupo do tambor, o grupo de Henrique Dias e o grupo de André Vidal de Negreiros, que enfrentam o inimigo, o grupo posterior do boqueirão. Aliás, podem-se observar duas paisagens contínuas. À esquerda até o centro, a floresta e o boqueirão onde a luta se trava. Do centro até a direita, a paisagem de fundo, que confere ao quadro uma dimensão notável, afirma as extraordinárias qualidades de paisagista do pintor.

As **Batalhas dos Guararapes** foram duas batalhas travadas nos Montes Guararapes, hoje, município de Jaboatão dos Guararapes, ao sul do Recife, entre as tropas invasoras holandesas e os insurretos luso-brasileiros comandados por João Fernandes Vieira. Por terem sido vencidas pelos luso-brasileiros, destacam-se como episódios decisivos na Insurreição Pernambucana, que culminou no término das Invasões holandesas do Brasil, durante o século XVII. Assinatura da rendição deu-se em 1654, no Recife, de onde partiram os últimos navios holandeses em direção à Europa. A primeira batalha ocorreu em 19 de Abril de 1648, e a segunda em 19 de Fevereiro de 1649. A 1ª Batalha dos Guararapes é simbolicamente considerada a origem do Exército Brasileiro.

João Fernandes Vieira - Senhor de engenho de origem portuguesa, comandou o principal terço de infantaria.

André Vidal de Negreiros - português de origem brasileira, mobilizou recursos e gentes do sertão nordestino.

Felipe Camarão - indígena brasileiro da tribo potiguar, liderou as forças da sua tribo.

Henrique Dias - filho de escravos, foi o *governador da gente preta*, ex-escravos africanos oriundos dos engenhos assolados pelo conflito.

Antonio Dias Cardoso - Mestre-de-Campo Antônio Dias Cardoso, conhecido também como "Mestre das Emboscadas", participou ativamente das batalhas dos Montes das Tabocas, Casa Forte e das

duas batalhas dos Guararapes.

Outros aspectos da obra de Victor Meirelles são interessantes: sua enorme aptidão para o retrato, no qual revelou qualidades insuperáveis, e para o gênero de paisagem. Nessa última, destaca-se *Uma rua do Desterro*, sua cidade natal.



Figura 22. Pedro Américo. Independência ou Morte. 1888.

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), paraibano de Areias, foi pintor, professor, desenhista e escritor, além de doutor em Ciências Naturais pela Universidade de Bruxelas (1868). Desde a infância, a sua precocidade artística foi muito apoiada pela família. Aos dezenove anos serviu como desenhista de Louis-Jaques Brunet, que percorreu o Nordeste, numa exploração científica. Mais tarde, partiu para Paris, com bolsa particular de D. Pedro II. Desde então foram seguidas suas viagens à Europa, demorando-se em Paris e Florença.

Em 1870, assume a cadeira de Pintura na Academia Imperial de Belas-Artes, do Rio. O governo encomenda-lhe a tela **Batalha do Avaí**. O artista parte para Florença, após reunir a documentação necessária. Gozava de grande prestígio, junto às autoridades florentinas, que lhe facilitaram a consulta à biblioteca do Convento da Santíssima Annunziata, onde poderia realizar tal trabalho. Sua execução consumiu dois meses de pesquisas e estudos preparatórios e 26 meses consecutivos de trabalho assíduo. Após completá-lo, foi exposto pela primeira vez em Florença, em 1877, na presença do imperador D. Pedro II, com enorme sucesso. Sendo um **episódio da Guerra do Paraguai**, o quadro está longe de ser um quadro de batalha. A confusão e a desordem - cavalos saltando sobre granadas que rebentam, um carro de emigrantes que afronta as linhas de batalha, o menino que,

pé no varel, apoiado num pau, é mais um barqueiro que aporta o barco do que qualquer outra coisa - imprimem ao conjunto um aspecto estranho aos propósitos do pintor. Entretanto, essa tela comprova bem o sentido do romantismo que ele ainda herdara, no momento desenfreado da composição e na paixão com que utiliza certas cores.

A **batalha de Avaí** foi travada junto ao arroio de mesmo nome, em território paraguaio, em Dezembro de 1868, durante a Guerra da Tríplice Aliança, entre as forças da Tríplice Aliança e as do Paraguai. Foi um dos combates travados na fase do conflito denominada como **Dezembrada**, quando se registrou uma série de vitórias obtidas por Caxias naquele mês, ao evoluir em direção ao Sul para tomar Piquissiri pela retaguarda, a saber: batalhas de Itororó, Avaí, Lomas Valentinas e Angostura. Durante a refrega, a força paraguaia bateu-se com tenacidade, mas foi envolvida por um movimento de flanco e destroçada. Apenas 100 paraguaios, incluindo o general Bernardino Caballero, conseguiram escapar. A tradição oral paraguaia refere a participação de centenas de mulheres entre os combatentes.

A **Independência do Brasil**, ocorrida formalmente a 7 de setembro de 1822, marca a definitiva autonomia política e administrativa do Brasil em relação a Portugal.

O **Grito do Ipiranga**, exposto pela primeira vez em Florença, em 1888 e, em seguida, remetido para o Brasil, onde ficou conhecido sob o título de **Independência ou Morte**, recebeu severas críticas por suas ambigüidades. Todos os elementos do quadro convergem para o eixo central, onde se destaca o grupo de D. Pedro, todavia, muito inclinado para a esquerda. A postura do futuro imperador é muito estática em relação aos demais membros, quando o observador é obrigado a dirigir-se automaticamente para ele. Há outras incongruências no quadro. Por exemplo, a subida da serra entre Santos e São Paulo exigia o uso de mulas. Era essa a montaria de D. Pedro e sua comitiva. O pintor colocou-o em cavalos de raça, fruto de suas investigações nas cavaliças da nobreza européia. Só D. Pedro monta um cavalo mestiço, originário do Rio Grande do Sul. A idéia ali contida foi enaltecer a figura nacionalista do Imperador. Em sua investigação prévia do local da proclamação, Pedro Américo avistou a famosa casa e resolveu incluí-la na composição. Estudos posteriores realizados pelo Departamento do Patrimônio Histórico comprovaram que a casa foi construída por volta de 1860. Portanto, não existia à época da Independência. O capacete dourado e a farda branca e vermelha da Guarda de Honra eram usados apenas em dias de festa. A escolta de D. Pedro jamais estaria vestida assim durante

urna viagem penosa. Na verdade, o imperador não estava acompanhado da Guarda de Honra, mas de milicianos, que eram civis armados e usavam roupas comuns. Para atender ao desejo geral de ver o célebre riacho representado na tela, Pedro Américo forçou as leis da perspectiva. De acordo com o ponto de vista escolhido, a corrente teria de passar alguns metros atrás de quem observa o painel. Mas ele a colocou em primeiro plano para consagrar na pintura o riachinho cujo nome ficou associado à emancipação do país. É importante assinalar que, no primeiro plano, à esquerda, há um caipira e seu carro de boi.

Ele olha a cena como se estivesse alheio ao que acontece. O objetivo, talvez, fosse mostrar que as decisões políticas cabiam às elites. Apesar dessas licenças artísticas, o quadro fez enorme sucesso e continua a fazê-lo atualmente, no Museu Paulista.

Em toda a obra de Pedro Américo domina um cromatismo liso, mas em casos como *A carioca* a paisagem do fundo à direita revela sensibilidade também ligada ao romantismo e aos primeiros paisagistas realistas da França. O que domina, porém, em sua pintura, é a ostentação aparatosa e grandiloquente, de caráter convencional. Por isso, ele é bem um representante do *romantismo acadêmico*.

Já com **José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899)**, ituano de nascimento, a pintura brasileira romperia com os padrões de sua época, ao quebrar a rotina da pintura ainda acadêmica, que continuava a dominar entre os seus contemporâneos, igualmente, notáveis.

É essencialmente o pintor da vida interiorana paulista. Interpreta, com profunda poesia e inegável satisfação sentimental, as cenas mais humildes da vida caipira. Seu mérito foi focalizar o caipira, com sua vida simples, seus instrumentos de trabalho, sua moradia, sua expressão fisionômica e corporal, suas vestes, seus objetos de uso doméstico e suas preocupações.

A característica mais constante de sua obra, que permanece desde as primeiras até as últimas telas, é o sentido exato da composição, tendo a geometria como sua grande aliada. ***Caipira picando fumo*** é uma obra-chave para a compreensão desses procedimentos. O espaço amplia-se no primeiro plano com superfícies indefinidas, no chão que avança para o espectador, o artista sentiu a necessidade de criar uma zona de cor mais densa para a terra, do lado esquerdo, e de projetar, no ângulo direito, a sombra recortada de uma árvore. O rigor da composição atinge seu apogeu com um achado, necessário e coerente. Ao picar o fumo, o caipira usa uma faca fina e longa. Ela está no centro do quadro, no meio exato de uma cruz formada pelos antebraços, pela costura da braguilha, pela abertura da camisa no peito, cujo V funciona como um seta, apontando de cima para baixo. A faca indica a única transversal do quadro, tal hélice imóvel, fixada no centro. O fulcro visual é assinalado pela unha do indicador direito ao se juntar à do polegar esquerdo.

Convém lembrar, entretanto, que o rigorismo de certas obrigações acadêmicas quanto à objetividade do desenho impede-lhe uma evolução mais espontânea. Contudo, sua visão do homem do interior é telúrica e lírica: é

o indivíduo que surpreende a caça, como em ***Caipira negaceando***, ou em ***Amolação interrompida***, quando o caipira afia seu machado para cortar lenha. Sua visão é naturalista tanto na forma como na cor e, por isso, podemos aferir as cores mais usadas nas casas, como azul e rosa, e nas vestes, o vermelho. Abordou também cenas históricas, como a ***Partida das monções***, atualmente no Museu Paulista, comumente apontada como um dos assuntos de maior brasilidade, devido ao perfeito *décor* ambiental conseguido, aliás, em quase toda a produção do pintor ituano. Ali estão representados o **negro, o branco e o mameluco** em toda a verdade racial que os distingue.

Partida das monções - Itu participou do movimento bandeirista, abrigou o movimento de organização das Monções (Porto Feliz foi ponto de partida das Monções, expedições de bandeirantes que, navegando pelo rio Tietê, expandiram as fronteiras brasileiras, sempre em busca das minas de ouro de Cuiabá, no Mato Grosso) e foi berço da Convenção Republicana, cultivando o título de Berço da República.

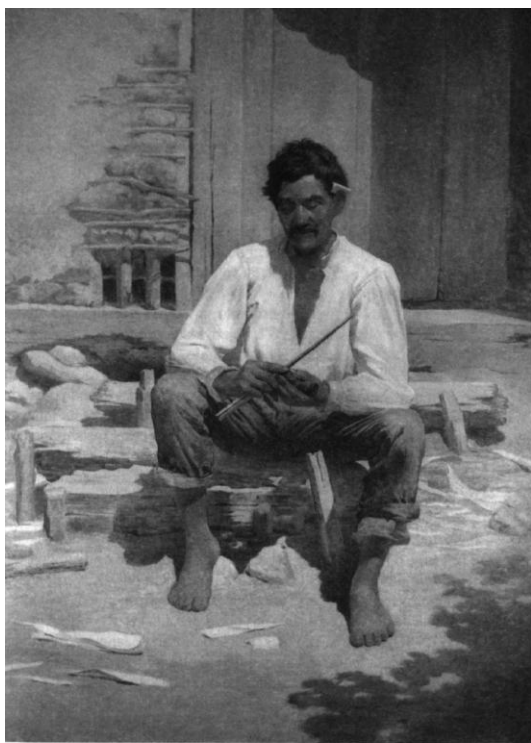


Figura 23. Almeida Júnior. Caipira picando fumo, 1893.

No último quartel do século XIX e início do XX, verifica-se o desdobramento de tendências ecléticas, que correspondem bastante a uma falta de decisão estilística nas obras dos artistas. **Rodolfo Amoedo** (1857-1941), pintor baiano mas radicado no Rio de Janeiro, é um típico exemplo dessa característica eclética, de propensão acadêmica, formulada numa época de transição e de adaptação a situações difíceis de receptividade cultural do meio brasileiro. Manteve uma produção forte por muito tempo. Em 1879 foi estudar em Paris. Não foi bolsista do imperador, mas obteve duas prorrogações de sua estada nesse país, onde permaneceu durante oito anos, e auxílios financeiros para executar quadros. Em *Marabá* e *Último tamoio*, feitos em Paris e expostos no *Salon des Artistes Français*, desenvolveu seu apego à expressão literária indianista. Foi convidado, no início do século XX, a fazer alguns painéis decorativos no **Teatro Municipal do Rio de Janeiro**, que foi um templo do ecletismo em sua segunda fase arquitetural.



Figura 24. Amoedo. O último tamoio, 1883.

Em 1884 Amoedo participou da **Exposição Geral de Belas Artes, na Academia Imperial do Rio de Janeiro**, com um quadro chamado *Estudo de mulher*. Tal tela revela, com muita habilidade, um sentimento vivo da natureza, uma rápida maneira de sentir a forma, a densidade e a cor dos corpos. A mulher nua, sobre um divã de seda escura, é vista de costas; tem um dos braços caído para o chão, indolente, preguiçoso, segurando uma ventarola chinesa. O conjunto é todo claro; as paredes, os panos, a almofada em que a figura pousa a doce cabeça penteada, o tapete felpudo que cobre o chão. O modelo do corpo da mulher atinge a perfeição. Tal obra, tachada de imoral na época, inaugurava, no país, o realismo burguês em pintura, ao corroer os pudores idealizantes da Academia. Por outro lado, os temas sagrados vão dando lugar a temas profanos como pintura de retratos e de paisagem.

É nos retratos que a obra de Amoedo vai se notabilizar. Saberá aliar à captação objetiva do real uma dose equilibrada de idealização, perceptível na ênfase à linearidade de suas composições, no ajuste da cor à supremacia do contorno, procedimentos que evidenciam o caráter plástico de suas obras. Desde *Amuada* (1882), na verdade, nos retratos pintados pelo artista, a figura quase sempre está em primeiro plano, frente a um fundo texturado que evidencia e enaltece seu volume e contornos. Em nenhum momento Amoedo permite que a luz, que trabalha tão bem, rompa os limites entre figura e fundo. Cada detalhe é inescrupulosamente delineado pelo olhar positivo do artista. No entanto, esse olhar, que aparentemente tudo observa e tudo capta, sabe não ver as *incorreções* do real, em prol da realidade intrínseca de suas composições. Contudo, sua produção é fiel aos códigos de uma visualidade pautada na percepção do real, cujo fundador no Brasil foi **Victor Meirelles**.

Desde sua posse em 1890 como vice-diretor da Academia, agora Escola Nacional, Amoedo percebeu com sagacidade que, sem o beneplácito da corte imperial, a pintura idealizadamente romântica chegara ao fim. Seu papel ali, depois da reforma republicana, não foi o de renovador do ensino e da mentalidade existentes naquela instituição, antes da proclamação da República. Pelo contrário, uma vez atuando no território maior da arte oficial brasileira, quer como professor/artista, quer como administrador, Amoedo encarnou os antigos valores morais e puritanos daquela instituição.

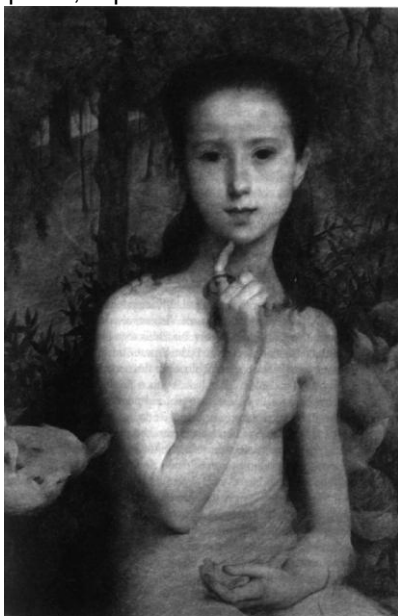


Figura 25. Visconti. Gioventù, 1898.

A renovação na pintura brasileira viria com a obra pré-modernista de **Eliseu Visconti** (1866-1944). Nascido em Salemo, Itália, veio ao Brasil com os pais, antes de completar um ano de idade, radicanando-se no Rio de Janeiro. Ainda jovem, matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios, de onde passou à Academia de Belas Artes, em 1885, obtendo, três anos depois, a medalha de ouro. Com a Proclamação da República e o restabelecimento do Prêmio Viagem, Visconti foi o seu primeiro detentor, em 1892. Seguiu no ano subsequente para a Europa, fixando-se em Paris, onde freqüentou as aulas de arte decorativa. A criação decorativa, a cerâmica, as artes gráficas e a produção industrial passaram à cogitação de Visconti, que procurou, ao retomar ao Brasil, aqui, difundir-las, em suas condições mais atualizadas, ampliando, assim, o campo brasileiro das artes plásticas. Durante esse primeiro estágio em Paris, deixou-se seduzir pelo grupo de românticos ingleses chamados **pré-rafaelistas**, porque se inspiravam nos pintores do *Quattrocento* italiano, principalmente Botticelli. O grande exemplo é *Gioventù* (MNBA). Esse quadro apresenta uma jovem, cuja delicadeza é envolvida pelo esfumato, assim como a

linearidade e o ambiente. O nu se eleva a qualquer coisa de etéreo. A pintura teve grande repercussão nos meios intelectuais, pois foi premiada em 1900 com a medalha de prata. Cabe ainda notar que a Exposição desse ano, dedicada à eletricidade, foi também consagrada ao **art nouveau**. O tratamento caligráfico, linear, sinuoso e movimentado desse estilo parecia emergir do mundo natural, notadamente vegetal. Todo esse empenho em encontrar mediações entre situações extremas respondia àquela busca de ternura que verificamos nessa tela.

Regressando ao Brasil, depois de casar-se, na França, com Louise Palombe, Visconti realiza exposição individual na Escola Nacional de Belas Artes, apresentando sessenta telas, trabalhos a pastel e desenhos, dezoito peças e alguns projetos de arte decorativa.

pré-rafaelistas – A Irmandade Pré-Rafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood* ou *PRB* em inglês), também Fraternidade Pré-Rafaelita ou, simplesmente, Pré-Rafaelitas, foi um grupo artístico fundado em Inglaterra em 1848 por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais e dedicado principalmente à pintura. Este grupo, organizado ao modo de uma confraria medieval, surge como reacção à arte académica inglesa que seguia os moldes dos artistas clássicos do Renascimento. Inseridos no espírito revivalista romântico da época, os pré-rafaelistas desejam devolver à arte a sua pureza e honestidade anteriores, que consideram existir na arte medieval do Gótico final e Renascimento inicial (Proto-Renascimento). Ao se auto-denominarem pré-rafaelistas realçam o facto de se inspirarem na arte anterior a Rafael, artista que tanto influencia a academia inglesa e que é consequentemente criticado pelos pré-rafaelistas. A influenciar este grupo vão estar também os Nazarenos, uma confraria de pintores alemães que, no início do século XIX, se estabelece em Roma e tem como objectivo repor a arte paleocristã.

Impressionista - O impressionismo surge no cenário da pintura europeia do século XIX com a obra de autores que não mais se preocupavam com os preceitos do Realismo ou da academia. A busca pelos elementos fundamentais de cada arte levou os pintores ditos *impressionistas* a pesquisar a produção pictórica não mais interessados em temáticas nobres ou no retrato fiel da realidade, mas em ver o quadro como obra em si mesma. A luz e o movimento utilizando pinceladas soltas tornam-se o principal elemento da pintura, sendo que geralmente as telas eram pintadas ao ar livre para que o pintor pudesse capturar melhor as nuances da natureza. Orientações Gerais que caracterizam a pintura impressionista: A pintura deve mostrar as tonalidades que os objetos adquirem ao refletir a luz do sol num determinado momento, pois as cores da natureza mudam constantemente, dependendo da incidência da luz do sol. As figuras não devem ter contornos nítidos. As sombras devem ser luminosas e coloridas, tal como é a impressão visual que nos causam. O preto jamais é usado em uma obra impressionista plena. Os contrastes de luz e sombra devem ser obtidos de acordo com a lei das cores complementares. Assim um amarelo próximo a um violeta produz um efeito mais real do que um claro-escuro muito utilizado pelos academicistas no passado.

O **divisionismo** é uma corrente artística na pintura criada por Seurat. Quer dizer que é a evolução do impressionismo em termos de rigor, utilizando a cor de uma forma mais sistematizada. O divisionismo, assim como sua outra denominação pontilhismo, é uma das correntes que se instalam no momento de superação do impressionismo. Desta forma, pode ser classificada também como neo-impressionismo.

No retrato, sua sensibilidade foi enorme, como se constata naquele feito do crítico de arte Luiz Gonzaga Duque Estrada. Nos temas do cotidiano, a família está muito presente nos quadros em que conjuga a figura humana com a natureza, criando espetáculos ao ar livre, com suas cores matizadas e a luminosidade dispersa na atmosfera admiravelmente obtida. Pelo teor sentimental, destaca-se *Maternidade* (Pinacoteca do Estado de São Paulo). Será o primeiro quadro de cena cotidiana a ter os aplausos da crítica francesa, quando exposto no **Salon de la Société Nationale**. Deixou-se tocar depois pelos **impressionistas**, mormente na fase de Teresópolis, quando aplicou, pela primeira vez entre nós, os princípios **divisionistas**. Rompeu com as tradições académicas dominantes em nosso meio. Conservou-se sob influências impressionistas para o resto da vida, especialmente nas paisagens impregnadas de luminosidade lírica, distinguindo-se dos franceses pela vivacidade da cor.

Na Biblioteca Nacional existem dois magníficos murais: no Palácio Pedro Ernesto, um grande mural central e dois menores laterais no vestíbulo, e por fim o mural do salão de sessões do Palácio Tiradentes. Fez trabalhos para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em consequência do seu vanguardismo, é tido agora como um pioneiro na pintura brasileira. Sua obra abre o caminho para o modernismo.

Deve-se ressaltar que as pesquisas em arte, a partir de então, se desenvolveram num ritmo acelerado. O final do século XIX foi um período bastante interessante e rico da história. Tudo que acontecia parecia estimular os artistas: transformações, desenvolvimento da ciência e progresso social. Nessa época, Freud já havia criado a **psicanálise** e apontado para a importância dos sonhos e dos mitos. A influência dessa teoria no campo artístico resultou no **simbolismo**, movimento que explorava o mundo imaginário, repleto de signos misteriosos. Os artistas, entre eles **Eliseu Visconti**, criticavam a sociedade científica e industrial, ao desenvolver uma arte baseada nos significados íntimos da imaginação humana.

Psicanálise - é um método desenvolvido pelo médico austríaco Sigmund Freud de investigação e de tratamento psíquico do inconsciente. O método básico da Psicanálise é a interpretação da transferência e da resistência com a análise da livre associação. O analisado, numa postura relaxada, é solicitado a dizer tudo o que lhe vem à mente. Sonhos, esperanças, desejos e fantasias são de interesse, como também as experiências vividas nos primeiros anos de vida em família. Geralmente, o analista simplesmente escuta, fazendo comentários somente quando no seu julgamento profissional visualiza uma crescente oportunidade para que o analisante torne consciente os conteúdos reprimidos que são supostos, a partir de suas associações. Escutando o analisando, o analista tenta manter uma atitude empática de neutralidade. Uma postura de não-julgamento, visando a criar um ambiente seguro.

Simbolismo - O Simbolismo é um estilo literário, do teatro e das artes plásticas que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao Realismo e ao Naturalismo. A partir de 1881, na

França, pintores, autores teatrais e escritores, influenciados pelo misticismo advindo do grande intercâmbio com as artes, pensamento e religiões orientais - procuram refletir em suas produções a consonância a estas diferentes formas de olhar sobre o mundo, de ver, e demonstrar o sentimento. Marcadamente individualista e místico, foi com desdém apelidado de "decadentismo" - clara alusão à *decadência* dos valores estéticos então vigentes. Mas em 1886 um manifesto traz a denominação que viria marcar definitivamente os adeptos desta corrente: *simbolismo*.

Por outro lado, **pode-se encontrar muitos preconceitos na pintura brasileira no século XIX. Chama-nos a atenção a ausência quase total do negro. A beleza negra constituía-se a negação da beleza ideal grega, necessariamente de gente branca. Curioso notar que nos debates parlamentares, no decorrer do Segundo Reinado, o negro não era chamado escravo, mas cativo. Os temas de escravos em nossas artes plásticas não eram os dos africanos do Valongo, mas os dos escravos arianos, com provocantes brancuras de leite, da antigüidade clássica. Outro aspecto relevante dos preconceitos da época é a representação da mulher pelos nossos pintores, mais preocupados com a mulher das altas camadas sociais do que a do povo. A figura da mulher era freqüente na produção desses artistas, na forma de retrato ou de figuras históricas ou simbólicas. Os retratos eram de mulheres de classe alta, da aristocracia, que, naturalmente, os encomendavam. Não havia mulatas ou negras.** *Moema*, de Victor Meirelles, não é uma índia de verdade, mas uma recriação do indianismo romântico da época, nada tendo a ver com a Nação. Talvez, a presença de um monarca à frente do governo tenha inibido nossos artistas. O Império, sistema centralizador, interventor, estatista, seria masculino. A mulher que os pintores representam não tem lugar no mundo da política, não tem lugar fora de casa, a não ser nos salões e nos teatros elegantes, ou nas butiques da rua do Ouvidor. Quando ela se aproxima da alegoria, de uma figura bíblica ou da Índia, a referência não é *cívica*. Não há no Brasil um quadro como a ***Liberdade conduzindo o povo pelas ruas de Paris, de Delacroix***, obra-prima da pintura universal, que mostra a liberdade simbolizada por uma mulher de traços populares. Sabe-se que Delacroix se inspirou numa combatente real, **Marie Deschamps**, que se salientara na luta em uma das barricadas de julho de 1830, em Paris.

É de se perguntar: por que os pintores copiavam os europeus em tantas coisas? Por que não podiam copiar também a tradição francesa de representar a República como mulher, como o fizera Honoré Daumier? (Honoré-Victorien Daumier, foi um caricaturista, chargista, pintor e ilustrador francês. Ele foi conhecido em seu tempo como o "Michelangelo da caricatura". Atualmente ele também é considerado um dos mestres da litografia e um dos pioneiros do naturalismo, já sua pintura é completamente diferente. A paleta de cores se simplifica nos tons ocre e terra. Os temas são artistas em desgraça e crianças na miséria, algo que o mobilizava de maneira singular. No entanto, seus quadros não visam à emoção gratuita; seus personagens conservam o tempo todo a dignidade humana.) A resposta talvez esteja no fato de que também os artistas brasileiros estavam longe do ideal republicano, já que gozavam as benesses do imperador. Quando se proclamou a República, coisa pública, a mulher, ironicamente, muitas vezes foi alegorizada pela mulher de vida fácil. A política era tarefa dos homens. As únicas mulheres que surgem no episódio são as filhas de **Benjamim Constant**, que bordaram a primeira bandeira republicana, idealizada pelos positivistas e desenhada por **Décio Vilares**. Convém salientar que: a representação da República como mulher, logo após a sua proclamação, estaria no repúdio ao patriarcalismo de D. Pedro II e III a insistência dos positivistas em apoiar a representação feminina da Humanidade ligada à mariolatria católica.

Benjamim Constant - Benjamin Constant Botelho de Magalhães (Niterói, 1836 — Rio de Janeiro, 1891) foi um militar, professor e estadista brasileiro. Como professor, lecionou nas escolas Militar, Politécnica, Normal e Superior de Guerra, entre outras. Foi o terceiro diretor do *Imperial Instituto dos Meninos Cegos*, localizado no município do Rio de Janeiro, hoje chamado Instituto Benjamin Constant em sua homenagem. Adepto do positivismo, em suas vertentes filosófica e religiosa - cujas idéias difundiu entre a jovem oficialidade do Exército brasileiro -, foi um dos principais articuladores do levante republicano de 1889, foi nomeado Ministro da Guerra e, depois, Ministro da Instrução Pública no governo provisório. Na última função, promoveu uma importante reforma curricular. As disposições transitórias da Constituição de 1891 consagraram-no como *fundador da República* brasileira.

Décio Vilares - Estudou na Academia Imperial de Belas-Artes, e em 1872 foi para a Europa, onde estudou com Paul Cabanel e com Pedro Américo, em França e em Itália. Expôs no *Salon* de Paris de 1874 o quadro *Paolo e Francesca*. A sua técnica e sensibilidade evidenciam-se mais no desenho de figuras femininas. Abordou primeiro temas religiosos, tendo ganho uma medalha de ouro na Exposição oficial de 1879, no Rio de Janeiro, com um *São Jerónimo*, mas depois tornou-se retratista reconhecido tendo-se mostrado, nesta técnica, mais liberto dos convencionalismos. Regressado ao Brasil em 1881, Décio Vilares trabalhou também em escultura realizando vários bustos de personagens históricas, e desenhou caricaturas para jornais satíricos. Católico, Décio Vilares converteu-se em Paris ao positivismo, tornando-se republicano, tendo pintado uma *Queda do Cristianismo* e uma *Virgem da Humanidade* para o Templo da Religião da Humanidade, a igreja positivista de Paris. O desenho da actual bandeira do Brasil.

Eliseu Visconti - foi um pintor e designer brasileiro ativo entre os séculos XIX e XX. É considerado um dos mais importantes artistas brasileiros do período. Trabalhador incansável e artista de vanguarda, Visconti produziu obra de valor universal, utilizando como instrumental, ao longo de suas diversas fases, técnicas e influências naturalistas, renascentistas, realistas, pontilhistas, impressionistas e neo-realistas. Falecido em 15 de outubro de 1944, sua atualidade permanece, retratada em obras com tal grau de versatilidade que, se o colocaram como o mais legítimo representante do impressionismo e figura exponencial no surgimento da pintura moderna, revelam-no também como pioneiro do design no Brasil.

Na escultura das últimas décadas do século XIX, destaca-se em primeiro lugar a obra do carioca **Cândido Caetano de Almeida Reis** (1838-1889). Foi aluno na Academia Imperial de Belas-Artes. Em 1865, como Prêmio de Viagem, transferiu-se para a França, aperfeiçoando-se com Louis Rochet, em Paris.

Ao retomar ao Brasil, fundou uma casa de belas-artes com o título de *Acropólio*, ali trabalhando com peças de mármore, bronze e talha em madeira. Sua obra marca uma virada estética na escultura brasileira. **O Paraíba** coloca a figura de um índio como essência mais naturalista do que simbólica. Mais perto do romantismo está o brome **Dante no exílio**, que, como a anterior, se encontra no Museu Nacional de Belas Artes. Para a estação da antiga estrada de ferro D. Pedro II, fez a estátua alegórica **O gênio de Franklin**, com a mão alçada segurando o raio elétrico, escultura hoje na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi a primeira fundição em bronze no Rio de Janeiro. O artista, entre outras obras, fez ainda os bustos de **Gonçalves Dias, Camões, e Danton**. No plano cultural-ideológico se tomou positivista atuante.

| |
|--|
| Gonçalves Dias - Antônio Gonçalves Dias (Caxias, 10 de agosto de 1823 – Guimarães, 3 de novembro de 1864) foi um importante poeta brasileiro. Obras: 1843 Canção do exílio; 1846 Primeiros cantos; 1846 Meditação; 1848 Segundos Cantos; 1848 As sextilhas de Frei Antão; 1846 Seus Olhos; 1857 Os timbiras; 1851 I Juca Pirama |
| Camões - Luís Vaz de Camões (cerca de 1524 — 10 de Junho de 1580) é frequentemente considerado como o maior poeta de língua portuguesa e dos maiores da Humanidade. O seu gênio é comparável ao de Virgílio, Dante, Cervantes ou Shakespeare. Das suas obras, a epopeia <i>Os Lusíadas</i> é a mais significativa. |
| Georges Jacques Danton (26 de outubro de 1759, Arcis-sur-Aube - 5 de abril de 1794, Paris) foi um advogado e político francês que se tornou uma figura destacada nos estágios iniciais da Revolução Francesa. |

Outro artista digno de menção é **Rodolfo Bernardetti (1852-1931)**. Depois de morar algum tempo no Rio Grande do Sul, transferiu-se para o Rio de Janeiro a pedido de D. Pedro II, Na Corte, passou a freqüentar, a partir de 1870, a classe de Escultura Estatuária da Academia Imperial, como aluno, ali, estudando, também, desenho de modelo-vivo. Além das medalhas de prata e ouro, recebidas durante os seus estudos, em 1876 foi premiado com o baixo-relevo **Priamo implorando o corpo de Heitor a Aquiles**, com uma viagem à Europa para aperfeiçoar os seus estudos.

Na Itália, onde permaneceria durante muitos anos, estudou estatuária com o célebre professor **Achilles Monteverde**. Nessa ocasião, o ambiente artístico europeu estava impregnado por urna acentuada tendência realista, em que se destacava a corrente daqueles que, na Renascença, em especial nas épocas do *Quattrocento* e *Cinquecento*, buscaram nas obras de Donatelo e Ghiberti os ensinamentos que demonstraram em suas esculturas. É a esta corrente que Bernardelli se filia. Suas obras dessa fase, como **Moema e Dança**, exprimem bem o seu apego ao verismo italiano. Após regressar ao Brasil em 1885, foi professor de escultura e diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, de 1890 a 1915.

A obra de Rodolfo Bernardelli apresenta uma gama variada e rica de valores que atestam o valor e a multiplicidade de seu poder criativo. Se a serenidade e o equilíbrio marcam a composição do monumento a **Caxias**, o vigor e a força representam uma das qualidades positivas do monumento a Osório. Força de expressão, sentimento, caráter psicológico e unidade composicional fazem de *Cristo e a adúltera* uma das obras-primas de nossa escultura, na qual Bernardelli apresenta não um Cristo espiritualizado pela graça de sua figura divina, e sim o Cristo vivo, real, socorrendo os necessitados.

Texto:

Battistone Filho, Dúlio. Pequena História das Artes no Brasil Editora Átomo. São Paulo, 2005.

Inserções de definições : <http://pt.wikipedia.org> e

<http://www.itaucultural.org.br/>

Época Republicana

O modernismo e a Semana de 22:

Antecedentes e conseqüências

São Paulo, entre fins do século XIX e o começo do século XX, cresceu desmedidamente, graças à riqueza gerada pelo café e preservada pela industrialização. A futura metrópole, progredindo em ritmo acelerado, tornou-se ponto de confluência de milhares de imigrantes que vinham substituir os escravos na cultura do café. Implementava-se, no Estado, uma política de contratação maciça de mão-de-obra estrangeira, que não tardou a exceder a oferta de empregos disponíveis na lavoura cafeeira, vulnerável a crises cíclicas. A incapacidade de absorver economicamente as levas de trabalhadores na agricultura ou no processo de industrialização que começava a se firmar, conduzia os excedentes do campo, concentrados na cidade, a um estado de desemprego e subemprego crônico, fazendo surgir entre o proletariado um mercado informal e diversos tipos de profissões autônomas.

Ainda que em escala menor, sem o intervencionismo oficial, nem a dramaticidade do Rio de Janeiro de **Pereira Passos**, São Paulo também experimentava um processo de urbanização intenso. Não havia mais fazendeiro que não tivesse, na capital, a sua chácara ou casa; o projeto, a execução e a abertura do Teatro Municipal eram indícios da febricitante movimentação humana nos inícios da industrialização.

Pereira Passos - (Piraí, 29 de agosto de 1836 — 12 de março de 1913) foi um engenheiro brasileiro e prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, promoveu uma grande reforma urbanística na cidade, com o objetivo de transformá-la numa capital nos moldes franceses. Foram destruídas em torno de 1.500 domicílios. A reforma urbanística na cidade foi de tal sorte que o prefeito foi apelidado de "Bota abaixo". Com 1.800 metros de comprimento e 33 metros de largura, é um dos mais importantes logradouros ainda nos dias de hoje, a exercer o papel de centro econômico e administrativo. Foi também em sua administração que ocorreram as obras de abertura das Avenidas Beira-Mar, Atlântica, além do alargamento da rua da Carioca, Sete de Setembro, Avenida Passos, dentre outras obras. Após as obras de Pereira Passos e o trabalho do sanitarista Oswaldo Cruz o Rio de Janeiro perdeu o apelido de *Cidade da Morte* e ganhou o título de *Cidade Maravilhosa* e realizou a Exposição Nacional de 1908, idealizada pelo presidente Afonso Pena para festejar o Centenário da abertura dos portos.

Na arquitetura há um movimento em prol das nossas coisas. Em 1914, o arquiteto **Ricardo Severo** faz uma conferência, "A arte tradicional brasileira", realizada sob os auspícios da Sociedade de Cultura Artística da capital paulista. Assim nasce o **neocolonial**, que pretendia adotar as formas da época da colônia. No Brasil misturavam-se os estilos **hispano-americanos** a alguns elementos do período colonial. Clama-se contra o ecletismo ou a importação do **art nouveau**, chamando-nos a atenção para a relação entre a nossa arte **colonial dos séculos XVIII e XIX e a arquitetura portuguesa**.

Ricardo Severo - Ricardo Severo foi um dos principais responsáveis pela divulgação da preocupação em produzir uma arquitetura nacional, reconhecível pelo público brasileiro, capaz de expressar "verdadeiramente" valores e anseios. Sua atuação como etnólogo, historiador, arqueólogo, conferencista, editor, arquiteto e construtor foi imperativa para o resgate e o desenvolvimento da arte nacional como fonte inspiradora das novas expressões artísticas e, principalmente, arquitetônicas.

Neocolonial - Ricardo Severo foi um dos principais responsáveis pela divulgação da preocupação em produzir uma arquitetura nacional, reconhecível pelo público brasileiro, capaz de expressar "verdadeiramente" valores e anseios. Sua atuação como etnólogo, historiador, arqueólogo, conferencista, editor, arquiteto e construtor foi imperativa para o resgate e o desenvolvimento da arte nacional como fonte inspiradora das novas expressões artísticas e, principalmente, arquitetônicas.

Estilo espano-americano - O Estilo neocolonial no Brasil possui duas vertentes, ambas importantíssimas na história da nossa arquitetura e na formação de nossas paisagens urbanas: o neocolonial luso-brasileiro e o neocolonial hispano-americano. Existe alguma confusão terminológica, mas os termos consagrados para se referir ao neocolonial hispano-americano é estilo missões ou estilo mexicano, enquanto que o neocolonial luso-brasileiro é denominado simplesmente neocolonial. (in: <http://www.piratininga.org/estilo-missoes/estilo-missoes.htm>)

O modernismo se caracteriza pelo repúdio a cânones estabelecidos, secularmente aceitos e pelo estímulo à experimentação. Os modernistas defendiam uma nova função artística, num mundo que já contava com técnicas de reprodução de imagens, como a fotografia e o cinema. **A perspectivas e a imagem figurativa, consideradas acadêmicas, foram abandonadas pelas artes visuais. Os artistas passaram a valorizar principalmente os projetos e as idéias que estavam por trás da obra de arte propriamente dita, abandonando o objetivo de uma arte bem resolvida, na qual se manifestava principalmente uma habilidade artesanal especial. A arte deixava de representar a superfície visual das coisas para penetrar no seu interior.**

Nas primeiras décadas do século XX, a grande expansão da indústria brasileira - principalmente a paulista, gerando um **nativismo** que se desenvolveria com a **primeira guerra mundial** e somados à inexistência de escolas oficiais de arte - constituíram um ambiente propício para fazer da capital paulista um centro de renovação cultural.

Nativismo - Nativismo para a Antropologia é toda ação que procure valorizar a cultura de um lugar, em reação à imposição de uma cultura externa, em geral dominante. O nativismo faz-se sentir especialmente na história dos povos que foram colonizados por outros, muitas vezes através de revoltas e motins, culminando mais adiante na própria emancipação - ou na completa aculturação.

Primeira Guerra Mundial - foi um conflito mundial ocorrido entre Agosto de 1914 a 11 de Novembro de 1918. A guerra ocorreu entre a Tríplice Entente (liderada pelo Império Britânico, França, Império Russo (até 1917) e Estados Unidos (a partir de 1917) que derrotou a Tríplice Aliança (liderada pelo Império Alemão, Império Austro-Húngaro e Império Turco-Otomano). A guerra causou o colapso de quatro impérios e mudou de forma radical o mapa geo-político da Europa e do Médio Oriente.

Os primórdios do modernismo no Brasil conduzem à análise conjunta das circunstâncias de vida e das características da obra de **Anita Malfatti** (1889-1964), **Emiliano Di Cavalcanti** (1897-1976) e **Victor Brecheret** (1894-1955).

O fato é que cada um desses artistas representou, a seu modo, isoladamente ou em grupo, papel fundamental na ebulição antiacadêmica que iria renovar, o cenário artístico brasileiro da segunda metade da década de 1910 ao final dos anos 20. Anita Malfatti experimenta o impacto inicial da modernidade na Alemanha. Em Berlim, onde estudou, absorve os ensinamentos de **Lewis Corynth** e se entusiasma pelos **pós-impressionistas**. Mas é nos Estados Unidos que sua formação se aperfeiçoa. Lá frequenta a *Independence School of Art* de Nova York. O professor é **Homer Boss** (1882-1956), mescla de professor e filósofo que lhe incute, durante ano e meio, a paixão pela natureza e a necessidade de trazê-la para a obra de arte, compondo um jogo equilibrado, consciente e com a emoção liberada.

pós-impressionistas - O pós-impressionismo designa-se por um grupo de artistas e de movimentos diversos onde se seguiram as suas tendências para encontrar novos caminhos para a pintura. Estes, acentuaram a pintura nos seus valores específicos – a cor e bidimensionalidade.

Em Nova York, Anita tem a oportunidade de conhecer obras de artistas e escritores europeus ali radicados ou refugiados, como o francês **Marcel Duchamp**, cujo quadro ***Nu descendo a escada***, com o dinamismo estável de sua imagem **dadaísta**, serviu de modelo, para a artista. Quando regressou ao Brasil e mostrou seus trabalhos, as pessoas reagiram espantadas com suas telas, achando-as feias, dantescas. Mas alguns se entusiasmaram. Depois de muita insistência destes - entre os quais Di Cavalcanti, que acabara de realizar uma exposição antiacadêmica de caricaturas em São Paulo, a artista concordou em reunir - 53 pinturas, desenhos, aquarelas e gravuras numa apresentação individual, que se deu entre janeiro de 1917 e janeiro de 1918, num salão da rua Libero Badaró.

Dadaísmo - O Dadaísmo é caracterizado pela oposição a qualquer tipo de equilíbrio, pela combinação de pessimismo irônico e ingenuidade radical, pelo ceticismo absoluto e improvisação. Enfatizou o ilógico e o absurdo. Entretanto, apesar da aparente falta de sentido, o movimento protestava contra a loucura da guerra. Assim, sua principal estratégia era mesmo denunciar e escandalizar.

Os jornais foram simpáticos, embora as críticas do observador "pouco afeito àquele gênero de pintura" dissessem o contrário. Mas o abalo viria na edição da noite de *Estado de S. Paulo*, oito dias após a inauguração da mostra. O escritor **Monteiro Lobato** recusou-se a aceitar as novas expressões de arte, não só o **futurismo** e o cubismo, mas também o **impressionismo**, por ele classificados, como tantos outros ramos da arte, de caricaturais. A crítica e a opinião pública sentiram um impacto com tal evento, mas ajudaram a fazer conhecer melhor o estado do estreitamento cultural de São Paulo.

Monteiro lobato - José Bento Renato Monteiro Lobato (Taubaté, 18 de abril de 1882 — São Paulo, 4 de julho de 1948) foi um dos mais influentes escritores brasileiros do século XX. Ele é popularmente conhecido pelo conjunto educativo, bem como divertido, de sua obra de livros infantis, o que seria aproximadamente metade de sua produção literária. A outra metade, que consiste em um número de romances e contos para adultos, foi menos popular, mas um divisor de águas na literatura brasileira.

Futurismo - O futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do *Manifesto Futurista*, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro*. Os adeptos do movimento rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Os primeiros futuristas europeus também exaltavam a guerra e a violência. O Futurismo desenvolveu-se em todas as artes e influenciou diversos artistas que depois fundaram outros movimentos modernistas.

Impressionismo - busca pelos elementos fundamentais de cada arte levou os pintores ditos *impressionistas* a pesquisar a produção pictórica não mais interessados em temáticas nobres ou no retrato fiel da realidade, mas em ver o quadro como obra em si mesma. A luz e o movimento utilizando pinceladas soltas tornam-se o principal elemento da pintura, sendo que geralmente as telas eram pintadas ao ar livre para que o pintor pudesse capturar melhor as nuances da natureza.

Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Di Cavalcanti e outros saíram em defesa da artista. Todos eram unânimes em acentuar o seu espírito catalizador em prol da modernização da arte brasileira, principalmente com sua cor descompromissada, o traço-pincelada rasgado, a valorização do primeiro com o segundo plano, as figuras simplificadas e a dramaticidade de seu estilo expressionista, carregado de emoção.

Oswald de Andrade - José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 — São Paulo, 22 de outubro de 1954) foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro. Foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, tornando-se um dos grandes nomes do modernismo literário brasileiro. Foi considerado pela crítica como o elemento mais rebelde do grupo.

Mário de Andrade - Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 9 de outubro de 1893 — São Paulo, 25 de fevereiro de 1945) foi um poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, musicólogo e ensaísta brasileiro.



Figura 26. Anita Malfatti. O homem amarelo, 1915-16.

A introspecção psicológica prevaleceu nas telas *a homem amarelo, o japonês, A boba*. Em paisagem, uma introversão formal explosiva - determinada pelo tema e pela influência de Van Gogh surgiu em *A ventania*, com suas árvores distorcidas, completamente distantes do mundo real.

A comemoração dos cem anos da **independência política do Brasil** avultava como a melhor oportunidade para a pública eclosão do grito modernista. Assim, a idéia de aproveitar 1922 como o marco inicial do movimento modernista, à maneira de nova independência, surgiu quase espontaneamente. Os acontecimentos indicam **Emiliano Di Cavalcanti** como mentor da idéia de que resultaria a **Semana de Arte Moderna de 1922**. Para tanto, sugeriu a **Paulo Prado**, conhecido homem de negócios e historiador, a tarefa da realização da Semana. Além do mais, foi o primeiro a colecionador a trazer uma obra da vanguarda artística de Paris para o Brasil, um **Léger** cubista.



Figura 27. Di Cavalcanti. Cinco moças de Guaratinguetá, 1930.

Paulo Prado - modernismo brasileiro muito deve à atuação francamente anticonformista de Paulo Prado. Foi um importante mecenas na história do Brasil, grande incentivador da cultura, e também poeta. Teve participação fundamental junto com sua esposa, madame Marinette Prado na *Semana de Arte Moderna*, um importante fato para a história do país e do modernismo. Na minissérie *Um só coração*, exibida em 2004 pela Rede Globo, Paulo Prado foi interpretado pelo ator Tato Gabus Mendes.

Jules-Fernand-Henri Léger - (Argentan, departamento de Orne, 4 de Fevereiro de 1881 - 17 de Agosto de 1955), foi um pintor francês que se distinguiu como pintor e desenhista cubista, autor de muitas litografias.

Di Cavalcanti era autodidata e, partindo de uma mescla de influências iniciais que abarcava o **art nouveau**, o **pós-impressionismo**, o **expressionismo** e a vibração cromática **fauve**, foi, entre os participantes da Semana, o único que ainda não tivera experiência direta da arte internacional mais ativa no momento, pois nenhuma viagem tinha feito, até então, ao exterior.

Fauvismo - Fovismo ou Fauvismo, do francês Les fauves (As bestas selvagens), é uma corrente artística do início do século XX, que se situa entre 1905 e 1907, associada à pintura caracterizada pela busca da máxima expressão pictórica (o estilo começou em 1901 mas foi denominado apenas em 1905).

Em 1921, Di Cavalcanti realizou, no Rio de Janeiro, a série de desenhos **Fantoches da meia-noite**, enfocando o mundo boêmio da Lapa com a verve da caricatura. Sua empolgação pela modernidade o levou a resultados como **O beijo**, tela a óleo do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), onde as figuras são decididamente hipertrofiadas e o espaço cobre-se de formas dúcteis e cores em liberdade.

Embora menos desigual do que a de **Anita** e volumosamente mais resistente ao longo do tempo - ainda nos anos 50 ter-se-ia como encontrar um punhado de boas pinturas suas - a obra de Di Cavalcanti sofre também da oscilação entre altos e baixos, passado um apogeu que chega até o final da **Segunda Guerra Mundial**. Nos últimos 25 anos de vida e produção, nota-se um decréscimo criativo. Para isso contribuiu o fato do período corresponder exatamente ao tempo de formação e surgimento de um mercado de arte. Nas fases finais de sua pintura, observa-se um certo desleixo. assim como muitos macetes e estereótipos, dos quais a figura da mulata constitui um dos exemplos mais patentes.

Segunda Guerra Mundial - Segunda Guerra Mundial (1939–1945) opôs os Aliados às Potências do Eixo, tendo sido o conflito que causou mais vítimas em toda a história da Humanidade. As principais potências aliadas eram a China, a França, a Grã-Bretanha, a União Soviética e os Estados Unidos. O Brasil se integrou aos Aliados em 1943. A Alemanha, a Itália e o Japão, por sua vez, perfaziam as forças do Eixo. Muitos outros países participaram na guerra, quer porque se juntaram a um dos lados, quer porque foram invadidos, ou por haver participado de conflitos laterais. Em algumas nações (como a França e a Jugoslávia), a Segunda Guerra Mundial provocou confrontos internos entre partidários de lados distintos.

Afora **Anita Malfatti** e **Di Cavalcanti**, entretanto, nenhum outro artista da primeira leva modernista atraiu tanto a atenção quanto **Victor Brecheret**. Nascido em Viterbo (Itália) e emigrado para o Brasil, fizera aprendizado inicialmente no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e depois em Roma, onde se aperfeiçoou com o célebre escultor **Arturo Dazzi**. Em 1920-21, o artista já manifestava refinamentos formais singulares na evolução de seu estilo, principalmente com a influência do escultor eclético iugoslavo **Ivan Mestrovic**.

Na Itália, Brecheret executou **Eva**, estátua de concepção naturalista. Nos exemplares dessa época, como os bronzes **Sarar Dolorosa**, **Cabeça de Cristo** e **Vitória**, a composição é *art nouveau*, enquanto o tema sensibiliza pelas nuances impressionistas, derivadas de **Rodin**. Ao tomar conhecimento da obra de **Brancusi**, sua tendência revela volumes cilíndricos e ritmos gráficos paralelos ao *art déco*, como bem demonstram **Pietá** e **Diana**.

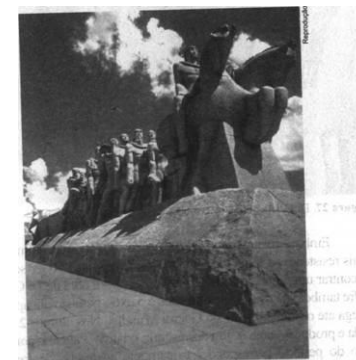


Figura 28. Brecheret. Monumento às Bandeiras. São Paulo, SP, 1953.

Rodin - Auguste Rodin (Paris, 12 de novembro de 1840 — Meudon, 17 de novembro de 1917) foi um escultor francês. As primeiras esculturas de Rodin foram feitas na cozinha de sua mãe, com massa que ela usava para fazer pão. Aos 14 anos, aquele que seria um dos escultores mais geniais da história da arte, já tinha aulas numa pequena academia. Em pouco tempo era aceito na Escola de Artes Decorativas, sob a orientação de Boisbaudran e de Barye. Ingressou depois na Academia de Belas-Artes, onde conheceu os escultores Carpeaux e Dalou. Trabalhou inicialmente como ornamentista, modelador, prático e cinzelador.

Art Déco - Art déco não foi um movimento, mas sim um estilo que afetou a arquitetura, as artes plásticas, o design gráfico e o design industrial, e que surgiu na década de 1920 ganhando força nos anos 30 na Europa e nas Américas. Representa a adaptação pela sociedade de massa dos princípios do cubismo. Edifícios, esculturas, jóias, luminárias e móveis são geometrizados. Sem abrir mão do requinte, os objetos têm decoração moderna. Mesmo quando feitos com bases simples, como concreto armado e compensado de madeira, ganham ornamentos de bronze, mármore, prata, marfim e outros materiais nobres. Diferentemente da *Art Nouveau*, mais rebuscada, a *Arte Déco* tem mais simplicidade de estilo.

Brancusi- **Constantin Brancusi** (Hobița, Oltênia, 19 de fevereiro de 1876 — Paris, 16 de março de 1957) foi o mais célebre escultor romeno e um dos principais nomes da vanguarda moderna. Estudou na Escola de Artes de Craiova de 1894 a 1898 e depois na escola nacional de Belas Artes de Bucareste de 1898 a 1901. Com objetivo de completar sua formação, chega a Paris em 1904 e se inscreve na *école nationale supérieure des Beaux-Arts* em 1905.



SEMANA DE ARTE
MODERNA - CATÁLOGO
DA EXPOSIÇÃO S. PAULO
1922

Figura 29. Di Cavalcanti. Capa do catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna, 1922.

o êxito de sua obra provocou desdobramentos: ele seria encarregado do projeto **Monumento às Bandeiras**, em meados de 1920, seguindo a linha característica de expressividade: violenta, além de se subjugar às alegorias.

Portanto, a influência desses artistas mencionados seria vital na **eclosão da Semana de Arte Moderna**, em São Paulo, no saguão do Teatro Municipal, pois representou a ruptura de convenções para novos florescimentos na área da criação artística.

Realizada de 13 a 17 de fevereiro, no estilo dos organizados em Paris, tanto pelo radicalismo das idéias como pela manifesta intenção de chocar e escandalizar o conservadorismo burguês, literário e artístico. Rompendo com os cânones acadêmicos, pretendiam criar formas que pudessem ser consideradas brasileiras. **Era um surto de nacionalismo**, resultante, sem dúvida, do desenvolvimento industrial do País, mais rápido e intenso em São Paulo e acelerado pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Foram poucos os participantes da mostra, na qual Anita Malfatti apresentava 12 telas a óleo e 8 peças, entre gravuras e desenhos, muitas das quais já tinham sido exibidas em sua exposição de 1917. Di Cavalcanti apresentou 12 trabalhos, sendo dois a óleo: *Ao pé da cruz* e *Retrato*, levemente, impressionistas, escuros, tenebrosos, iluminados goyescamente" Além do mais, fez o seu catálogo. Também se destacaram **Zina Aita** com seus trabalhos impressionistas luminosos; **John Graz**, com sua pintura expressionista; Brecheret, com suas esculturas apresentadas em exposições anteriores e **Yan de Almeida Prado**, com suas colagens. O projeto arquitetônico de **Moya e Przyrembel** nos recorda a inspiração da arquitetura asteca: linhas geométricas, firmemente presas ao solo.

Encerrada a Semana, o movimento de renovação não frutificaria de imediato em São Paulo. Pelo menos teve continuidade, graças, primeiramente, a **Klaxon**, revista de arte editada por Mário de Andrade, sobre literatura, música, artes plásticas, cinema e

teatro, que viveria até janeiro de 1923.



Klaxon - foi uma revista mensal de arte moderna que circulou em São Paulo de 15 de maio de 1922 a janeiro de 1923. Seu nome é derivado do termo usado para designar a buzina externa dos automóveis. O principal propósito da revista foi servir de divulgação para o movimento modernista, e nela colaboraram nomes como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Sérgio Buarque de Holanda, Tarsila do Amaral e Graça Aranha, entre outros artistas e escritores. Também destacam-se na revista a busca pelo atual; o culto ao progresso; a concepção de que a arte não deve ser uma cópia da realidade; aproveitamento das lições de uma nova arte em evidência, o cinema.

Comungando com as idéias modernistas, a pintora **Tarsila do Amaral (1886-1973)** chegou de Paris, após quatro meses da realização da Semana. A combinação dos anos de infância na fazenda da família no interior paulista (Capivari) com os períodos de viagem e estudo na Europa é básica para explicar a aparência e o conteúdo de sua obra. De um lado, **o nacionalismo e o ancestral; do outro, o cosmopolita e o contemporâneo**. No primeiro prato da balança, as formas vivas, livres, vomasas e envolventes da natureza, a paisagem recebendo o homem; no segundo, o disciplinado exercício da cultura, o homem modificando a paisagem. O fato é que a pintora paulista soube incoroar, com uma sabedoria que tinha muito de instinto e de intuição, as linguagens atualizadas de seu aprendizado no exterior. Em 1923, estando em Paris, aperfeiçoou-se com **André Lhote e Albert Gleizes** e notadamente com **Fernand Léger**, que a iniciou no aprendizado cubista. Entre as pinturas feitas nesse ano, destacam-se *Caipirinha* e a *Negra* em que conecta os elementos derivados da morfologia de Léger e a memorização de um horizonte espiritual, captado na vivência do mundo rural paulista. Conta-se que, na infância, Tarsila ouvia muitas histórias contadas por uma negra ex-escrava que prestava serviços para sua família.

Cubismo - é um movimento estético que ocorreu entre 1907 e 1914, tendo como principais fundadores Pablo Picasso e Georges Braque. O cubismo tratava as formas da natureza por meio de figuras geométricas, representando todas as partes de um objeto no mesmo plano. A representação do mundo passava a não ter nenhum compromisso com a aparência real das coisas. O movimento cubista evoluiu constantemente em três fases: **Cubismo pré-analítico ou Cubismo Cézanniano** - uma espécie de "preparação" para o cubismo, onde as primeiras características surgem. **Cubismo analítico** - que se caracterizava pela desestruturação da obra, pela decomposição de suas partes constitutivas; **Cubismo sintético** - foi uma reação ao cubismo analítico, que tentava tornar as figuras novamente reconhecíveis.

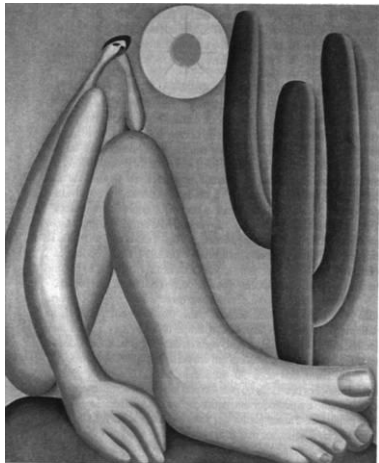


Figura 30. Tarsila. Abaporu, 1929.

A partir de 1924, pinta uma série de quadros posteriormente batizada de "pau-brasil". O nome deriva do manifesto lançado por Oswald de Andrade naquele ano. Tais obras lentamente trabalhadas e codificadas com rigor, exprimem uma linguagem arquitetônica de pureza quase ingênua que também caracteriza os futuros períodos da pintura.

Tarsila, como outros modernistas e, perto dela, Oswald, foi movida pelo poeta **Blaise Cendrars**, naquele ano em visita ao Brasil, na direção da descoberta de arquétipos culturais e artísticos do país. A viagem às cidades históricas de Minas Gerais foi um acontecimento para ela. A arquitetura rudimentar das casas sucedendo-se a longos intervalos na beira da estrada, as pinturas no interior de igrejas simples ou faustosas, as decorações murais populares, os objetos de uso cotidiano - tudo imaginoso na rusticidade material - a comovem e despertam. "Encontrei em Minas as cores que adorava em criança". Tais cores, de raízes populares, são encontradas em telas como **Morro da Favela e E.F. CB**. É desse reencontro desejado com a terra que se firmam os marcos das fases "**pau-brasil**", em 1924, e "**antropofágica**", entre 1928 e 1929, bem como a prática de um **surrealismo** ao mesmo tempo universal e caboclo, uterino e lírico, ao final da mesma década.

A sua fase antropofágica está bem caracterizada na tela **Abaporu**, uma obra primitiva pura. Sentada numa planície verde, uma figura solitária disforme, pés imensos, o braço dobrado repousando no joelho, a mão sustentando o peso-pena da cabecinha minúscula, denota uma forte conotação surrealista em um cenário tropical encantado. A partir dos anos 30 do século passado, com as grandes transformações ocorridas no Brasil, a pintura de Tarsila ganha um forte sentido social. Não é mais a turbulência, a agitação, mas o devaneio. Dois quadros expressam a nova realidade da pintora: **Operários e Vagão de**

Segunda Classe. O primeiro é um inventivo e **naïf** retrato de grupo, sendo considerado como um trabalho de forte teor social lá o segundo aborda o tema da

miséria, em que uma família de retirantes coloca-se diante do trem, sob a guarda de **Luís Carlos Prestes**, maior revolucionário da época que figura em posição central, à janela. Nesses quadros percebe-se que a autora sente uma dificuldade de adaptação de seu lirismo aristocrático à interpretação da exploração do trabalho e do infortúnio. A partir daí, parece que suas contradições pessoais levam-na a perder o rumo.

Ainda na pintura, um dos corifeus do Modernismo foi **Lasar Segall** (1891-1957). A ele devemos o marco histórico de uma exposição modernista no Brasil em 1913, realizada em São Paulo e, a seguir, em Campinas. De família judaica, o pai o iniciara nos rolos da Torá, que ele logo teve permissão para manipular, enfeitando as maiúsculas iniciais. **Cézanne** foi para ele o ponto de partida da modernidade, à qual ele soma a descoberta dos grandes mestres da história da arte, vistos pela primeira vez nos museus alemães, primeiro em Berlim e em seguida em Dresde. Estudando na capital alemã, a influência impressionista é predominante, e serão, em grande parte, obras desse teor que trará ao Brasil em sua primeira viagem. Em Dresde, participando do movimento **Die Brücke**, seu trabalho sofre um embate dualista, entre as exigências de ordem formal do volume cezanneano e a influência do expressionismo alemão.

Cézanne - Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 19 de janeiro de 1839 — Aix-en-Provence, 22 de outubro de 1906) foi um pintor francês. A sua concepção da composição era arquitetônica; segundo as suas próprias palavras, o seu estilo consistia em ver a natureza segundo as suas formas fundamentais: a esfera, o cilindro e o cone. Cézanne preocupava-se mais pela captação destas formas que pela representação do ambiente atmosférico. Não é difícil ver nesta atitude uma reação de carácter intelectual contra o gozo puramente colorido do impressionismo.

Die Brücke - Die Brücke, também conhecido simplesmente como Brücke, (do alemão, A ponte), refere-se a um grupo artístico alemão inserido no movimento expressionista. Foi fundado a 7 de Junho de 1905 em Dresden por um grupo de estudantes de arquitectura da Escola Técnica de Dresden, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff. Em 1910 o grupo estende a sua actuação a Berlim por meio de Otto Mueller terminando a sua existência em 1913 como consequência de algumas discussões internas e dos diferentes desenvolvimentos artísticos de cada um.

Quando Segall chegou ao Brasil definitivamente, em 1923, logo foi cercado pelo grupo dos modernistas recém saídos da Semana de Arte Moderna de 22. Em 1924 foi levado pelo senador **Freitas Valle** à Vila Kyrial, onde proferiu conferência expondo os princípios do **expressionismo**. Nos anos 30, promove uma agitação cultural inaudita (que nunca se ouviu dizer; extraordinário) na cidade, quando se empenha nas atividades do **SPAM e CAM**, mencionados mais adiante.

Blaise Cendrars - pseudônimo de Frédéric Louis Sauser (1 de setembro de 1887 - 21 de janeiro de 1961) foi um novelista e poeta suíço.

Surrealismo - O Surrealismo foi um movimento artístico e literário surgido primariamente em Paris dos anos 20, inserido no contexto das vanguardas que viriam a definir o modernismo, reunindo artistas anteriormente ligados ao Dadaísmo e posteriormente expandido para outros países. Fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud (1856-1939), o surrealismo enfatiza o papel do inconsciente na atividade criativa. Seus representantes mais conhecidos são Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí no campo das artes plásticas e André Breton na literatura.

Naïf - A *Arte Naïf*, arte naïve (pronuncia-se naïf) ou arte primitiva moderna é, em termos gerais, a que é produzida por artistas sem preparação acadêmica na arte que executam (o que não implica que a qualidade das suas obras seja inferior). Caracteriza-se, em termos gerais, pela simplicidade e pela falta de alguns elementos ou qualidades presentes na arte produzida por artistas com formação nessa área. (Veja também Art brut, género artístico que tem algumas semelhanças.) As principais características da arte naïf (por exemplo, na pintura) são a forma desajeitada como se relacionam determinadas qualidades formais; dificuldades no desenho e no uso da perspectiva que resultam numa beleza desequilibrada mas, por vezes, bastante sugestiva; uso frequente de padrões, uso de cores primárias, sem grandes nuances; simplicidade no lugar da sutileza, etc. Tornou-se um estilo tão popular e reconhecível que se já existem obras que podemos de classificar como *pseudo-naïve*.

Luís Carlos Prestes - Luís Carlos Prestes (Porto Alegre, 3 de janeiro de 1898 — Rio de Janeiro, 7 de março de 1990) foi um militar e político comunista brasileiro. Foi secretário-geral do Partido Comunista Brasileiro e foi companheiro de Olga Benário, morta na Alemanha, na câmara de gás, pelos nazistas.

Expressionismo - Denominam-se genericamente expressionistas os vários movimentos de vanguarda do fim do século XIX e início do século XX que estavam mais interessados na interiorização da criação artística do que em sua exteriorização, projetando na obra de arte uma reflexão individual e subjetiva. O Expressionismo não se confunde com o Realismo por não estar interessado na idealização da realidade, mas em sua apreensão pelo sujeito. Guarda, porém, com o movimento realista, semelhanças, como uma certa visão anti-"Romantismo" do mundo. Os rótulos *expressionista* estão movimentos e escolas como o grupo Die Brücke (do alemão: *A ponte*), as últimas Secssões vienenses e de uma certa forma o fauvismo.



Figura 31. Segall. Navio de imigrantes (detalhe), 1939-41.

Quanto à sua pintura, imediatamente foi tacada pela luz e pela cor tropical, distanciando-se do colorismo sombrio que a influência expressionista alemã exercera em sua obra. Adota, em sua fase brasileira, uma paleta nova de cores claras e cômodas. No Rio de Janeiro, Lasar sente no meretrício carioca, especialmente no Mangue, uma identificação com os despossuídos, com os guetificados, e com os desencantos de sua cultura. É ali que faz as gravuras da **série Mangue**, em que pinta o bairro e mulheres prostituídas, com a mesma fraternidade com que pinta um imigrante pobre, um rabino, um marinheiro, um navio de desterrados à deriva. É também o momento da **série de gravuras Emigrantes**, tema que vai abordar continuamente nos anos seguintes, e que culminará, alguns anos mais tarde, na esplêndida pintura **Navio de imigrantes** (1939-1941), cuja composição mostra alguns grupos de mães abraçadas aos filhos, como sempre em atitude protetora, em meio à massa humana sofrida e desterrada, num sentido mais amplo e universal que as dramáticas perseguições sofridas pelo povo judeu.

A série **Campos do Jordão**, cuja descoberta foi um marco fundamental para sua pintura, proporcionou-lhe o similar brasileiro dos campos franceses e suíços que pintara alguns anos antes. A paisagem da região ofereceu a ele a sabedoria da paz, da tranqüilidade que lembrava a infância em Vilna, sua cidade natal.

No fim da vida, interessou-se pelo **concretismo construtivista**, identificado na **série Florestas**, na qual os planos são cruzados com ritmos intensos de luz, destacando-se os troncos verticais das árvores sem copas.

concretismo - Surgiu na Rússia e se estendeu pela Europa influenciado pela ciência e pela máquina. O termo liga-se diretamente ao movimento de vanguarda russa e a um artigo do crítico N. Punin, de 1913, sobre os relevos tridimensionais de Vladimir Tatlin. Alguns de seus princípios básicos é o emprego de materiais industriais, a eliminação da massa e do pedestal. Segundo o escultor Gabo, "a arte não é apenas prazer, é uma atividade criadora da consciência humana da qual deriva toda criação espiritual". Para o construtivismo, pintura e escultura são vistas como construções e não representações. No Brasil, sua influência no período após a Segunda Guerra Mundial é muito forte. Marcas da vanguarda russa podem ser observadas nos movimentos concreto de São Paulo e do Rio de Janeiro. A ruptura neoconcreta estabelecida com o manifesto de 1959 não afastou as influências do construtivismo russo. (Valéria Peixoto de Alencar – in: <http://noticias.uol.com.br/licaodecasa/materias/fundamental/cultura/ult1687u45.jhtm>)

construtivista - É um movimento de vanguarda surgido em 1950, inicialmente na música e depois passando para a poesia e as artes plásticas. Os artistas se autodenominaram concretos para se oporem ao abstracionismo. Defendiam a racionalidade e rejeitavam a abstração lírica e aleatória, por isso as formas geométricas. Nas obras surgidas no movimento, não há preocupação com o tema, seu intuito era acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar uma nova linguagem. No Brasil, com a publicação, em 1956, do Plano Piloto da Poesia Concreta, foi criado em São Paulo o movimento concreto, cuja repercussão se estendeu além da poesia, às artes plásticas, ao design e à publicidade. As exposições foram realizadas em São Paulo (1956 e 1959) e no Rio de Janeiro (1957). (Valéria Peixoto de Alencar – in: <http://noticias.uol.com.br/licaodecasa/materias/fundamental/cultura/ult1687u45.jhtm>)

Neoconstrutivismo - Surgiu como uma reação ao Concretismo. Liderados por Ferreira Gullar que, juntamente com os artistas Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lúcia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis, conceberam o "Manifesto Neoconcreto" que foi publicado no "Jornal do Brasil" em 22 de março de 1959. Segundo o manifesto, "a expressão Neoconcreta indica uma tomada de posição em face a arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista". Os neoconcretistas procuravam novos caminhos dizendo que a arte não é um mero objeto, tem sensibilidade expressiva que vai além de puro geometrismo. Ainda, ao grupo inicial, se juntaram Wilyds de Castro, Hércules Barsotti e Osmar Dillon. (Valéria Peixoto de Alencar – in: <http://noticias.uol.com.br/licaodecasa/materias/fundamental/cultura/ult1687u45.jhtm>)

Desfrutando de uma ótima situação financeira, o artista tinha tempo para pintar e participar de eventos artísticos. Suas telas expressam um lirismo comovente, embora o aspecto racional de sua personalidade o impelisse ainda a narrar as misérias do mundo. Mas foi nas paisagens, nos retratos magníficos, nas naturezas-mortas que ele deu o melhor de si, numa pintura extremamente sensual e refinada.

Movimentos artísticos nas décadas de 1930 e 1940

A Semana de Arte Moderna pouca influência teve sobre nossa arquitetura!. Os arquitetos que dela participaram não tinham o mínimo conhecimento do que se fazia de moderno pelo mundo em matéria de **racionalismo estrutural**. O grosso de nossos arquitetos seguia as regras clássicas de composição, ensinadas por seus mestres antiquados, nos cursos de formação arquitetônica ministrados nas poucas escolas do país.

A década ale 1930-39 terminou com fatos novos que viriam influir na formação dos primeiros e raros adeptos da **arquitetura moderna** então prnticada na Europa, mas sem terem tido repercussão popular. Em 1925, o jovem paulista Rino Levi (1901-1965) publicava no jornal *O Est.ado de S. Paulo* uma carta clamando sobre a necessidade de nós, brasileiros, providenciarmos planos modernos de urbanização, pois nossas cidades cresciam ao sabor dos desejos e caprichos dos especuladores imobiliários.

Arquitetura moderna - é uma designação genérica para o conjunto de movimentos e escolas arquitetônicas que vieram a caracterizar a arquitetura produzida durante grande parte do século XX (especialmente os períodos entre as décadas de 10 e 50), inserida no contexto artístico e cultural do Modernismo. O termo modernismo é, no entanto, uma referência genérica que não traduz diferenças importantes entre arquitetos de uma mesma época. Não há um ideário moderno único. Suas características podem ser encontradas em origens diversas como a Bauhaus, na Alemanha; em Le Corbusier, na França; em Frank Lloyd Wright nos EUA ou nos construtivistas russos alguns ligados à escola Vkhutemas, entre muitos outros. Estas fontes tão diversas encontraram nos CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) um instrumento de convergência, produzindo um ideário de aparência homogênea resultando no estabelecimento de alguns pontos comuns.

Nesse mesmo ano o jornal **Correio da Manhã**, do Rio de Janeiro, publicava o artigo "**Acerca da arquitetura moderna**" do arquiteto russo emigrado para o Brasil, **Gregori Warchavchik** (1896-1972) que fazia o elogio da racionalidade da máquina, do "**princípio da economia e comodidade**" e da negação do uso dos estilos do passado. Noutras palavras, **razão, capitalismo de fábrica e beleza estavam de mãos dadas e anunciavam a nova era**. Em 1928, construiu a primeira casa modernista, no Brasil, em São Paulo, à rua Santa Cruz, na Vila Mariana, de linhas geométricas, desprovidas de ornamentações florais ou figurativas, num estilo que alguns chegaram a chamar de **international style**. O arquiteto russo inseriu o Brasil no mapa da arquitetura moderna mundial, logo no início dos anos trinta. Nesse contexto, foi posicionado na historiografia da arquitetura como o iniciador da arquitetura moderna no Brasil.

Gregori I. Warchavchik - (Odessa, 2 de abril de 1896 — São Paulo, 27 de julho de 1972) foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil. Naturalizado brasileiro, formado pelo Régio Instituto Superior de Belas Artes de Roma em 1920, chegou ao Brasil em 1923. Entre 1927 e 1928, projetou e construiu para si aquela que foi considerada a primeira residência moderna do país.

A passagem de **Le Corbusier** pelo Brasil, em 1929, para conferências em São Paulo e Rio de Janeiro sobre a funcionalidade da arquitetura, foi de vital importância para o destino de nossa arquitetura. Suíço de nascimento mas radicado na França, o arquiteto pregava cinco pontos básicos para a nova arquitetura: "pilotis", colunas que sustentavam o edifício acima do solo; "telhado plano" com jardins; "plano livre", que seria a independência entre as estruturas e as paredes; "fachada livre", nenhuma limitação estrutural na colocação das janelas; e uma "janela horizontal" contínua.

Em 1930, Lúcio Costa, ao ser nomeado diretor da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, revolucionou o ensino totalmente acadêmico que aí era ministrado, convidando para professores um grupo de artistas e arquitetos que se filiavam às novas correntes artísticas. No curto período em que permaneceu no cargo, os estudantes, influenciados por ele, lutaram pela aprovação de um currículo novo. Essa nova geração de arquitetos representou o Brasil

Le Corbusier - Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier, (La Chaux-de-Fonds, 6 de Outubro de 1887 — Roquebrun Martin, 27 de Agosto de 1965) foi um arquitecto, urbanista e pintor suíço naturalizado francês. É considerado um dos mais importantes arquitectos do século XX anos mudou-se para Paris, onde adoptou o seu pseudónimo, que foi buscar ao nome do seu avô materno. A sua figura era marcada pelos seus óculos redondos escuros.



Figura 33. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Projeto de Lúcio Costa, Carlos Leão, Jorge Moreira, Afonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcelos, com parecer de Le Corbusier. 1935-37.

na exposição de arte de Nova York, em 1943, e constituiu a equipe responsável pelo primeiro edifício moderno no Brasil: a sede do **Ministério da Educação e Saúde**, no Rio de Janeiro, inaugurada em 1945 e que contou com a aprovação do ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Convém lembrar que o risco original do projeto coube a Le Corbusier, em 1937, quando de sua segunda estada no país, auxiliado por eminentes arquitetos brasileiros, entre eles, **Oscar Niemeyer, Afonso Reidy e Lúcio Costa**.

importante é assinalar que os edifícios passam a utilizar em larga escala o concreto armado, utilização facilitada pela entrada maciça do cimento no mercado. As principais cidades brasileiras começam a se verticalizar, graças à nova tecnologia, e o brasileiro passou a trocar sua casa pela habitação de uso coletivo dos prédios de apartamentos.

Oscar Niemeyer- Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares (Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1907) é um arquiteto brasileiro considerado um dos nomes mais influentes na Arquitetura Moderna internacional. Foi pioneiro na exploração das possibilidades construtivas e plásticas do concreto armado.

Afonso Reidy - (Paris, 26 de outubro de 1909 - Rio de Janeiro, 10 de agosto de 1964) foi um arquiteto brasileiro. É considerado um dos pioneiros na introdução da arquitetura moderna no país.

Lúcio Costa - Lúcio Marçal Ferreira Ribeiro Lima Costa (Toulon, França, 27 de fevereiro de 1902 — Rio de Janeiro, 13 de junho de 1998) foi um arquiteto e urbanista brasileiro. Pioneiro da arquitetura modernista no Brasil, ficou conhecido mundialmente pelo projeto do Plano Piloto de Brasília, Lucio Costa cresceu em diferentes países devido às atividades oficiais de seu pai, o almirante Joaquim Ribeiro da Costa, o que lhe rendeu uma formação bastante pluralista. Estudou na *Royal Grammar School* em Newcastle, no Reino Unido, e no *Collège National* em Montreux, na Suíça.

Depois da Revolução de 1930, quando o país sofreu profundas transformações políticas, econômicas e sociais, **o movimento artístico**



Figura 32. Gregori Warchavchik. Casa modernista à rua Santa Cruz, São Paulo, SP. 1927-28.

se alterou substancialmente, passando de um núcleo nitidamente aristocrático, de formação européia e cosmopolita, a grupos formados no próprio país.

Fundado no Rio de Janeiro, em 1931, o **Núcleo Bernardelli** teve como seu primeiro presidente o artista Edson Motta. Manteve-se atuante até 1942.

Entre seus integrantes estavam **Pancetti, Milton Dacosta, Joaquim Tenreiro e Quirino Campofiorito**; este, o seu último presidente. **Os dois objetivos básicos do Núcleo foram a democratização do ensino de arte na Escola Nacional de Belas-Artes e a participação dos novos artistas no Salão Nacional de Belas-Artes.** Oriundos, quase todos, da classe média baixa, os nucleanos trabalhavam todos os dias, o dia todo, para poder, à noite, exercitar o desenho com modelo vivo e, nos fins de semana, percorrer os subúrbios do Rio, Procurando temas para seus quadros. Esses artistas reuniam-se no porão da Escola Nacional e, depois, em sobrados de velhos prédios. Enquanto os modernistas de São Paulo buscavam um espaço *cultural*, os nucleanos queriam conquistar um espaço profissional. Os primeiros discutiam, debatiam, publicavam manifestos; os segundos expunham e lutavam para minar o edifício acadêmico. A criação de uma Divisão Moderna no Salão Nacional foi a maior conquista dos nucleanos.

Giuseppe Giannini Pancetti, mais conhecido como José Pancetti (Campinas, 18 de junho de 1902 — Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1958) foi um pintor modernista italo-brasileiro. Nascido

numa família de imigrantes italianos da Toscana, quando tinha dez anos de idade, muda-se de Campinas para a capital paulista. Um anos depois, seus pais o enviam para a Itália, onde vai viver sob cuidados de tios e avós e aprende o ofício de carpinteiro.

Joaquim Albuquerque Tenreiro (Melo, Gouveia, 1906 - Itapira 1992) foi um marceneiro, projetista de mobiliário e artista plástico moderno do Brasil.

Quirino Campofiorito (Belém do Pará, 7 de setembro de 1902 — Niterói, 16 de setembro de 1993) foi um pintor, desenhista, gravador e ilustrador, caricaturista e professor italo-brasileiro. Era filho do também pintor e arquiteto italiano Pietro Campofiorito, era casado com a também pintora Hilda Campofiorito e foi pai do arquiteto Italo Campofiorito.

Em fins de 1932, passado o movimento constitucionalista, aconteceu em São Paulo um fato reputado como da maior importância nos destinos da arte moderna no Brasil: **a fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM)**. Constituiu ela um movimento coletivo de certa envergadura, com orientação definida, podendo-se dizer, sem incorrer em exagero, que foi um teste com resultados positivos sobre as possibilidades do ambiente artístico da cidade, surgindo daí um movimento precursor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Reunia muitas das figuras do primeiro modernismo. Era uma sobrevivência deste e dos hábitos locais de fazer a alta classe patrocinar a arte. Propunha-se a estreitar as relações entre os artistas e as pessoas, promover exposições, concertos, conferências e instalar uma sede social. A 23 de novembro de 1932, em casa do arquiteto **Gregori Warchavchik**, tal entidade foi fundada. O grande problema era a obtenção de fundos para que se tomasse possível a realização do vasto programa elaborado. Para tanto, organizou-se um baile carnavalesco (**Carnaval na Cidade da SPAM**), a 16 de fevereiro de 1933. Esse baile, organizado por Lasar Segall, transcorreu numa cidade imaginária, construída com painéis pintados. Subordinados a um prefeito, os participantes exerciam várias funções, vestindo roupas, especialmente, confeccionadas. No funcionamento da pequena urbe, a ficção humorada contracenava com a crítica à realidade. Esta significação era transparente na aura caricatural dos figurinos e na decoração expressionista, orientada por Segall. A SPAM chegou a ter um hino. O baile foi um sucesso e rendeu aos cofres da entidade a quantia de dezoito mil réis.

Um segundo baile de carnaval (**Expedição às Matas Virgens de Spamolândia**) teve lugar um ano depois, num rink de patinação, na rua Martinho Prado. Num cenário selvagem, houve a recepção ao Príncipe Carnaval. Os cenários foram mais uma vez de Lasar Segall, francamente, expressionistas, nos quais "**Macunaíma**" estaria envolvendo todo o ambiente.

Macunaíma - obra de 1928, do escritor brasileiro Mário de Andrade, é considerado um dos grandes romances Modernistas do Brasil. Considerado um romance épico, mas escrito sob a ótica cômica, utiliza os mitos indígenas, as lendas, provérbios do povo brasileiro e registra alguns aspectos do folclore do país até então pouco conhecidos.

Muito importantes foram as duas exposições da SPAM. A primeira, realizada na rua Barão de Itapetininga em abril de 1933, contou com pinturas e esculturas de artistas da Escola de Paris, colecionadas em São Paulo. Entre os artistas estrangeiros expostos estavam **Lhote, Léger, Picasso, Chirico**. A eles, juntaram-se obras de membros da SPAM, como **Anita Malfatti, Victor Brecheret, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, John Graz** e muitos outros. Ao todo, incluídos os estrangeiros, eram cem obras e o salão pôde contar com grande afluência de público, em parte, sem dúvida, movido pela curiosidade.

André Lhote - foi um dos integrantes do grupo do Cubismo. Trabalhou quando jovem em um atelier de móveis de madeira. Autodidata, foi para Paris em 1906, onde teve oportunidade de apreciar a pintura de Gauguin, bem como uma exposição de esculturas africanas que incentivaram muito sua opção pela pintura. No mesmo ano, participou do Salão dos Independentes e, em 1907, do Salão de Outono. Em 1910, teve sua primeira exposição individual, causando grande impacto.

Pablo Ruiz Picasso - (Málaga, 25 de Outubro, 1881 — Mougins, 8 de Abril, 1973) foi reconhecidamente um dos mestres da Arte do século XX. É considerado um dos artistas mais famosos e versáteis de todo o mundo, tendo criado milhares de trabalhos, não somente pinturas mas também esculturas e cerâmica, usando, enfim, todos os tipos de materiais. Ele também é conhecido como sendo o co-fundador do Cubismo, junto com Georges Braque. Diz-se que levou toda a sua vida a saber pintar como uma criança. (A criança expressa-se pela necessidade que tem de se expressar e pelo prazer que isso lhe dá; tal como respira porque tem necessidade, sem que alguém se preocupe em fazer qualquer juízo sobre isso.)

Giorgio de Chirico - (Vólos, Grécia, 10 de julho de 1888 — Roma, 20 de novembro de 1978) foi um pintor italiano. Fez parte do movimento chamado *Pintura metafísica*, considerado um precursor do Surrealismo

John Graz - John Louis Graz (Genebra, 1891 — São Paulo, 1980) foi um pintor, decorador, escultor e artista gráfico. Graz iniciou sua formação artística em 1906, na Escola de Belas Artes de Genebra. Foi um dos precursores do movimento modernista, junto com Lasar Segall, Anita Malfatti e Victor Brecheret. Além de pintar intensamente, dedicou-se paralelamente à execução de projetos de interiores e decoração de residências paulistanas. Adepto do *design* total, ao projetar um ambiente, Graz criava a maior parte de seus elementos: desenhava móveis, luminárias, afrescos, vitrais, maçanetas, banheiros e até jardins. Trouxe ao Brasil, na década de 20, conceitos totalmente inovadores em *design*, que permanecem contemporâneos até hoje.

A segunda exposição (1934), no Rink São Paulo, era dedicada a artistas modernos do Rio de Janeiro, com o firme propósito de aproximar os artistas das duas capitais. Participaram **Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Orlando Teruz, Alberto Guignard**.

Orlando Teruz - Orlando Rabello Teruz (Rio de Janeiro RJ 1902 - idem 1984). Pintor. Estuda na Escola Nacional de Belas Artes entre 1920 e 1923, com Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland. Em 1934, recebe Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, que usufrui apenas em 1939, quando viaja para França, Holanda e Itália, mas é obrigado a interrompê-la devido à deflagração da Segunda Guerra Mundial. Trabalha como professor de pintura no Instituto de Belas Artes da Guanabara em meados de 1950. Na década de 1970, inicia com a família a formação de seu museu particular no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro.

Alberto Guignard - Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, 25 de fevereiro de 1896 — Belo Horizonte, 25 de junho de 1962) foi um famoso pintor brasileiro, sendo conhecido principalmente por retratar paisagens mineiras. Ficou órfão de pai ainda menino e a mãe casou-se em seguida com um barão alemão arruinado, bem mais jovem que ela, com quem se mudaram para a Alemanha. Sua formação foi alicerçada em bases européias pois lá viveu dos onze aos 33 anos. Frequentou as Academias de Belas Artes de Munique, e de Florença.

A SPAM instalou sua sede no quinto andar do Palacete Campinas, na Praça da República, na capital paulista. Entretanto, dificuldades financeiras e cisões internas a inviabilizaram e com isso teve que encerrar suas atividades. A crítica especializada chegou a comparar a entidade ao **Cabaré Voltaire**, dos dadaístas, pelo seu ímpeto revolucionário.

Cabaré Voltaire - O Cabaré Voltaire, onde todas as noites se processava "uma orgia de poemas, canções e danças", era uma espécie de café literário. Fundado pelo filósofo e romancista alemão Hugo Ball, em 1916, tornou-se ponto de encontro de importantes artistas, como Hans Arp, Tristan Tzara, Max Ernst, Pablo Picasso, Paul Klee e Wassily Kandinsky. (in: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,446991,00.html>)

De uma dissidência da SPAM nasceu o **CAM - Clube dos Artistas Modernos**, em 1932. Ocupava um prédio na avenida Pedro Lessa, nº 2, nos baixos do Viaduto Santa Ifigênia. A figura principal dessa associação foi **Flávio de Carvalho**, arquiteto, escritor, pintor e escultor. Embora jamais tenha sido marxista e tenha abandonado muito cedo seus contatos epidérmicos com as forças de esquerda, transformou seu Clube numa tribuna bastante livre de debates. A idéia principal do grupo era contestar a sua concorrente como sendo muito aristocrática, elitizante, enquanto que seus volantes eram mais democráticos, com uma vivacidade maior. Várias exposições foram promovidas pelo CAM, como a de **Kaethe Kolwitz**, a de cartazes russos, a de trabalhos infantis e a de psicopatas, além de conferências sobre problemas sociais.

Flávio de Carvalho - Flávio Resende de Carvalho (Amparo da Barra Mansa RJ 1899 - Valinhos SP 1973). Pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, teatrólogo, engenheiro. Muda-se com a família para São Paulo em 1900. Em 1911, passa a estudar em Paris e, três anos depois, na Inglaterra, onde, em Newcastle, em 1918, inicia o curso de engenharia civil no Armstrong College da Universidade de Durham e ingressa no curso noturno de artes da King Edward the Seventh School of Fine Arts. Conclui o curso de engenharia em 1922 e nesse ano volta a residir em São Paulo, onde chega logo após a realização da Semana de Arte Moderna. Desenvolve atividades em várias áreas artísticas e intelectuais, freqüentemente de forma inovadora e provocativa. Participa de concursos públicos de arquitetura, como para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, em 1927, e, embora não tenha sido vencedor em nenhum deles, seus projetos são considerados pioneiros da arquitetura moderna no país.

Kaethe Kolwitz - gravadora alemã Käthe Kolwitz resume o grau de compromisso social que firmou com o seu país, transformando seu trabalho artístico num dos principais canais de denúncia da violência sofrida pelas populações durante as guerras. (in: http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/index.php)

Além de representar uma ponta-de-lança no movimento vanguardista, o Clube incursionou pelo teatro. Flávio fundou o Teatro de Experiência, que encenou sua peça "Bailado do Deus Morto". Esta peça chegou a ser proibida, depois de algumas apresentações, pelo seu anticlericalismo. A verdade era que o CAM gozava de pouco apreço pelo governo ditatorial da época, em virtude da sua intensa liberalidade. Às voltas, além disso, com dificuldades financeiras, encerrou suas atividades, em fins de 1933.

Ao lado dessas associações (SPAM e CAM), a década de 1930 é fortemente marcada pelas iniciativas grupais, como os papéis desempenhados pelos **Salões de Maio e da Família Artística Paulista**, movimentos que concorrem para quebrar a monotonia do ambiente artístico de São Paulo, quase exclusivamente concentrada na euforia do seu desenvolvimento e de sua projeção industrial.

O crítico e pintor **Quirino da Silva**, o crítico Geraldo Ferraz e o pintor Flávio de Carvalho foram os responsáveis pela organização do Salão de Maio, realizado pela primeira vez em 1937 e prestigiado pelo comparecimento de artistas importantes de São Paulo e do Rio de Janeiro: **Tarsila, Brecheret, Flávio de Carvalho, Guignard, Cícero Dias, Gomide, Portinari e Segall**, que enviaram obras, assim como o célebre escultor e pintor **Ernesto de Fiori**, que acabara de flxar-se no Brasil. O 10º Salão de Maio assumiu importância irrecusável. Ele se enquadra naquela cadeia de fatos que atuariam como precursores do **Museu de Arte Moderna e da Bienal de São Paulo**.

Cícero Dias - Cicero Dias (Escada PE 1907 - Paris França 2003). Pintor, gravador, desenhista, ilustrador, cenógrafo e professor. Inicia estudos de desenho em sua terra natal. Em 1920, muda-se para o Rio de Janeiro, onde matricula-se, em 1925, nos cursos de arquitetura e pintura da Escola Nacional de Belas Artes - Enba, mas não os conclui. Entra em contato com o grupo modernista e, em 1929, colabora com a *Revista de Antropofagia*. Em 1931, no Salão Revolucionário, na Enba, expõe o polêmico painel, tanto por sua dimensão quanto pela temática, *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife*. A partir de 1932, no Recife, leciona desenho em seu ateliê. Ilustra, em 1933, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1900 - 1987). Em 1937, é preso em Recife quando da decretação do Estado Novo. A seguir, incentivado por Di Cavalcanti (1897 - 1976), viaja para Paris onde conhece Georges Braque (1882 - 1963), Henri Matisse (1869 - 1954), Fernand Léger (1881 - 1955) e Pablo Picasso (1881 - 1973), de quem se torna amigo. Em 1942, é preso pelos nazistas e enviado a Baden-Baden, na Alemanha. Entre 1943 e 1945, vive em Lisboa como Adido Cultural da Embaixada do Brasil. Retorna a Paris. Em 1948, realiza o mural do edifício da Secretaria das Finanças do Estado de Pernambuco, considerado o primeiro trabalho abstrato do gênero na América Latina.

Gomide - Antonio Gonçalves Gomide (Itapetininga SP 1895 - Ubatuba SP 1967). Pintor, escultor, decorador e cenógrafo. Muda-se com a família para a Suíça em 1913, e frequenta a Academia de

Belas Artes de Genebra até 1918,). Muda-se para a França na década de 1920. Em 1922, em Toulouse, onde aprende a técnica do afresco. De 1924 a 1926, em Paris, instala ateliê e entra em contato com artistas europeus ligados aos movimentos de vanguarda. Retorna ao Brasil em 1929. Em 1932, atua na fundação da Sociedade Pró-Arte Moderna - Spam e do Clube dos Artistas Modernos - CAM. Entre as décadas de 1930 e 1940, além de pinturas, produz afrescos e cartões para vitrais. Leciona desenho na escolinha do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, entre 1952 e 1954. Suas obras aliam formas abstratas a motivos indígenas ou a composições com paisagens. Na área das artes decorativas, com Regina Graz (1897 - 1973) e John Graz (1891 - 1980), é considerado um dos introdutores do estilo art deco no país.

Ernesto de Fiori - Ernesto de Fiori (Roma, Itália 1884 - São Paulo SP 1945). Escultor, pintor, desenhista. Muda-se para Munique aos 19 anos, onde estuda desenho na Akademie der Bildenden Künste [Academia de Artes Visuais]. Em 1905, retorna a Roma). Entre 1911 e 1914, reside em Paris, onde realiza as primeiras esculturas, e frequenta o meio intelectual e artístico. Em 1915, um ano após passar 14 dias detido na França como espião, alista-se no Exército alemão e atua como correspondente de um periódico italiano. Depois de obter cidadania alemã, passa a combater como soldado. Em 1917, abandona o serviço militar e vai para Zurique. Entre 1918 e 1919, desenrola-se uma polêmica entre o artista e o grupo dadaísta, por divergências sobre o conceito de arte. Para De Fiori, não há arte nova sem referência ao passado, e ele se opõe a todo movimento que propõe o rompimento com a arte precedente. Em 1936, vem para o Brasil e instala-se em São Paulo. Escreve artigos para jornais das colônias alemã e italiana e, mais tarde, para *O Estado de S. Paulo*. Em 1938, participa do Programa de Integração das Artes do Ministério da Educação e Saúde; modela uma série de esculturas que são recusadas por não atender às exigências oficiais. Paralelamente à escultura, dedica-se à pintura. Em seus quadros observam-se contrastes produzidos pelo uso de diversas técnicas, tais como pinceladas rápidas ou diluídas em solvente, uso de instrumentos dentados, entre outras. No início da década de 1940, participa de encontros com críticos de arte e artistas no ateliê de Rossi Osir (1890 - 1959) para discussão sobre arte. Sua pintura tem grande influência no meio artístico paulistano.

Quirino da Silva - Quirino da Silva (Rio de Janeiro RJ 1897 - São Paulo SP 1981). Crítico, pintor, escultor, desenhista, ceramista, gravador. Sua primeira individual é apresentada em 1926, em São Carlos, São Paulo. Nesse mesmo ano, organiza o Salão de Outono. Em 1930 realiza painéis alegóricos para o Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, com Di Cavalcanti (1897 - 1976), e edita a revista *Forma*. Em 1933, atua como colaborador da *Base - Revista de Arte, Técnica e Pensamento*. Transfere-se para São Paulo em 1934 e expõe cerâmicas na Casa Baloo. Idealiza o Salão de Maio na comissão organizadora - o evento ocorre de 1937 a 1939. A partir de 1938, atua como crítico de arte no *Diário de Notícias* e nos *Diários Associados*. Organiza o Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias em 1941. Em 1947 é fundado o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp, e Quirino da Silva é nomeado secretário da primeira diretoria.

O Salão de Maio repetiu-se em 1938, quando incluiu uma representação categorizada de artistas ingleses surrealistas. Esse grupo trazia guaches, aquarelas, desenhos e gravuras. Comercialmente falando, este salão foi objeto de grande interesse. Elevado número de vendas foi efetuado. E a título de curiosidade: nessa exposição, Mário de Andrade adquiriu o quadro de Guignard **A família do fuzileiro naval** por um conto de réis.

No ano seguinte seria realizado o 30 Salão, com a participação de trinta e nove artistas, ocasião em que, ao lado de um número maior de artistas nacionais, figuraram também artistas estrangeiros de correntes abstratas, dos quais os mais importantes foram **Alberto Magnelli, Alexander Calder e Joseph Albers**.

Alberto Magnelli - (Florença, 01/Jul/1888 - 21/Abr/1971) Artista construtivo fundador do grupo "Abstración Création" (Abstração Criação), Magnelli teve uma atuação original: por um lado resgatou os aspectos da arte renascentista desvinculados da iconografia florentina e, por outro, de sua convivência com os cubistas, integrou seus valores matemáticos. Seu trabalho consolida e dá continuidade ao abstracionismo. Autodidata, estudou profundamente os mestres do Trecento e Quatrocento, tais como Giotto, Ucello, Masaccio e Piero della Francesca. Começou a pintar com 15 anos, e em 1909 já participava de exposições de arte moderna e Bienais por toda a Europa. Amigo dos futuristas em Florença, porém sem aderir ao movimento, vai a Paris em 1914, onde convive com Apollinaire, Picasso, Léger e Matisse, entre outros. O contato com os cubistas levou à simplificação de sua obra e à abstração, pintando, em 1915, a série "Explosões Líricas". Retornaria ao realismo

Alexander Calder - Alexander Calder (Lawton, Pensilvânia, 22 de julho de 1898 - New York, 11 de novembro de 1976), também conhecido por Sandy Calder, foi um escultor e artista plástico estadunidense famoso por desenvolver seus móveis. Calder ocupa lugar especial entre os escultores modernos. Criador dos *stabiles*, sólidas esculturas fixas, e dos móveis, placas e discos metálicos unidos entre si por fios que se agitam tocados pelo vento, assumindo as formas mais imprevisíveis – a sua arte, no dizer de Marcel Duchamp, “é a sublimação de uma árvore ao vento”.

Joseph Albers - Um dos expoentes da arte construtiva, teve sua iniciação artística na escola de Artes de Berlim entre 1913 e 1915, produzindo litografias e xilografias de cunho expressionista. Em Munique entre 1919-20, teve aulas com os mesmos mestres de Wassily Kandinsky e Paul Klee. Ingressou na escola de Bauhaus em Weimar, lá permanecendo até o ano de 1933, como docente, quando o governo de Hitler fechou a escola. Dentre os mestres da Bauhaus foi o primeiro a ser convidado a visitar os Estados Unidos, onde se naturalizaria em 1939. Trabalhou como professor na *Black Mountain College* na Carolina do Norte.

(in: <http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/bauhaus/albers/index.html>)

Essas exposições, englobando diferentes tendências, eram a trincheira comum dos modernistas e desempenharam papel substancial no meio, inclusive pelas manifestações anexas sob a forma de palestras e debates.

Contemporaneamente, vários artistas de origem proletária e autodidatas de formação começavam um movimento importante em São Paulo. Alguns moravam no bairro do Cambuci, ao longo dos muros das fábricas, distantes dos grupos e das rodas intelectuais. Surgiu ali a amizade de **Alfredo Volpi e Mário Zanini**, os quais, no ateliê do prédio **Santa Helena**, na Praça da Sé, reuniram-se a artistas como **Francisco Rebolo, Clóvis Graciano, Aldo Bonadei, Fúlvio Pennacchi e Figueira**. A verdade é que esses artistas não estavam afeitos às linhas de vanguarda e guardavam distância das regras acadêmicas. Escolheram, então, o caminho de um modernismo contido, que ficou caracterizado pela ênfase na pintura suburbana paulista, no arrabalde de operários anônimos, em naturezas-mortas e temas religiosos, valendo-se de cores da terra e cinza.

| |
|---|
| Mário Zanini - Mário Zanini (São Paulo SP 1907 - idem 1971). Pintor, decorador, ceramista, professor. Aos 13 anos, inicia curso de pintura da Escola Profissional Masculina do Brás, em São Paulo. Trabalha como letrista na Companhia Antártica Paulista, entre 1922 e 1924. Em 1924, matricula-se no curso noturno de desenho e artes do Liceu de Artes e Ofícios. |
| Francisco Rebolo - Francisco Rebolo Gonsales (São Paulo SP 1902 - idem 1980). Pintor e gravador. Inicia seus estudos em artes na Escola Profissional Masculina do Brás, onde tem aula de desenho com o professor Barquita, entre 1915 e 1917. Aos 14 anos, trabalha como aprendiz de decorador de paredes. Paralelamente à sua atividade como decorador, atua como jogador de futebol, passando pela Associação Atlética São Bento, de 1917 a 1922, pelo Sport Club Corinthians Paulista, de 1922 a 1927, e pelo Clube Atlético Ypiranga, de 1927 a 1934. Em 1926, monta ateliê de decoração na Rua São Bento. A partir 1933, transfere seu ateliê para uma sala no Palacete Santa Helena, quando inicia-se na pintura. A partir de 1935, partilha seu ateliê com Mario Zanini (1907 - 1971). Posteriormente, outras salas do Palacete são transformadas em ateliês e ocupadas por vários pintores. |
| Clóvis Graciano - lóvis Graciano (Araras SP 1907 - São Paulo SP 1988). Pintor, desenhista, cenógrafo, gravador, ilustrador. Reside em São Paulo a partir de 1934. Em 1937, integra o Grupo Santa Helena, com Francisco Rebolo (1902 - 1980), Mario Zanini (1907 - 1971) e Bonadei (1906 - 1974) e outros. Frequentemente como aluno ouvinte o curso de desenho da Escola Paulista de Belas Artes, até 1938. Membro da Família Artística Paulista - FAP, em 1939 é eleito presidente do grupo. Participa regularmente dos Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos e, em 1941, realiza sua primeira individual. Em 1948, é sócio-fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. |
| Aldo Bonadei - Aldo Cláudio Felipe Bonadei (São Paulo SP 1906 - idem 1974). Pintor, designer, gravador, figurinista e professor. Em 1949 leciona na Escola Livre de Artes Plásticas, primeira escola de arte moderna de São Paulo e participa do Grupo Teatro de Vanguarda. No ano seguinte, funda a Oficina de Arte - O. D. A. |
| Fúlvio Pennacchi - Fulvio Pennacchi (Villa Collemandina - Garfagnana Toscana, Itália 1905 - São Paulo SP 1992). Pintor, ceramista, desenhista, ilustrador, gravador, professor. Em 1924, muda-se para Lucca e inicia sua formação artística frequentando o Regio Istituto di Belle Arti (atual Istituto Superiore Artistico A. Passaglia) . Muda-se para São Paulo em 1929 e dedica-se à diferentes atividades até 1933. Em 1935, conhece Francisco Rebolo (1902 - 1980), passa a frequentar seu ateliê e convive com os artistas do Grupo Santa Helena. No ano seguinte, trabalha como professor de desenho geométrico e artes no Colégio Dante Alighieri. Nessa mesma época integra a Família Artística Paulista - FAP e inicia a produção de painéis em afresco e óleo para residências, igrejas hotéis e outras edificações, destacando-se os afrescos de grandes dimensões para a Igreja Nossa Senhora da Paz, no bairro do Glicério, executados entre os anos de 1941 e 1948. A partir de 1952, pesquisa técnicas de policromia em cerâmica. |
| Figueira - Joaquim Lopes Figueira Júnior (São Paulo SP 1904 - Ribeirão Preto SP 1943). Escultor, designer gráfico e pintor. Estuda cerâmica no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. |

Vale destacar que em 1937 todos os membros do Grupo Santa Helena se integraram na **Família Artística Paulista**, em três exposições que procuravam desdenhar o modernismo, restabelecer um certo equilíbrio entre as correntes estéticas, retomar o fio da tradição em arte e prevenir-se contra os desvarios e facilidades cometidos em nome da liberdade de expressão. Pensavam em realizar uma arte contemporânea em que prevalecessem as lições do passado, ao invés de romper com elas.

A segunda mostra, aberta nos salões do Automóvel Clube (1939), contou com a presença de **Cândido Portinari**, da maioria dos membros do Grupo Santa Helena, de **Emesto de Fiori** e do arquiteto **Vilanova Artigas**. Em 1940, por ocasião da terceira mostra, realizada no Palace Hotel do Rio, observou-se a ausência de alguns participantes, compensada pelo aparecimento de outros, como **Bruno Giorgi** e **Carlos Scliar**. Resumindo, pode-se dizer que a Família Artística Paulista inseriu, de maneira definitiva, na lista de nossos melhores artistas, nomes do porte de **Volpi**, **Rebolo**, **Bonadei** e outros, que servirão para recomendá-la aos exegetas da evolução das artes plásticas no País.

| |
|---|
| Vilanova Artigas - (Curitiba, 23 de junho de 1915 — São Paulo, 12 de janeiro de 1985) foi um arquiteto brasileiro cuja obra está ligada ao movimento arquitetônico conhecido como <i>Escola paulista</i> (arquitetura que se disseminou em São Paulo a partir dos anos 50 liderada por Vilanova Artigas e que têm na inventividade construtiva de severas estruturas de concreto armado aparente sua marca registrada). Embora tenha nascido em Curitiba, Artigas é considerado o principal nome da história da arquitetura de São Paulo, devido ao conjunto de sua obra realizado neste Estado. |
| Bruno Giorgi - (Mococa, 13 de agosto de 1905 — Rio de Janeiro, 1993) foi um escultor, pintor e professor brasileiro. Filho de imigrantes italianos, em 1911, mudou-se com a família para Roma e, no início da década de 1920, estudou desenho e escultura. Na Itália, participou de movimentos antifascistas, tendo sido preso e condenado a sete anos de prisão. Após ter cumprido quatro anos da pena, foi extraditado para o Brasil, por intervenção do embaixador brasileiro na Itália. |
| Carlos Scliar - (Santa Maria da Boca do Monte, julho de 1920 — Rio de Janeiro, 28 de abril de 2001) foi um destacado desenhista, gravurista, pintor, ilustrador, cenógrafo, roteirista e designer gráfico judeu brasileiro. Participou constantemente de exposições no Brasil e em todos os centros artísticos mundiais, registrando sempre absoluto sucesso. Ativista social, engajou-se em vários movimentos, como o 1º Congresso da Juventude Democrática, na Tchecoslováquia e em manifestações brasileiras, seja produzindo cartazes, seja ilustrando livros e revistas. Gravurista por opção, apaixonou-se pela serigrafia, em cuja técnica desenvolveu várias séries. Aliás, uma das importantes características de Carlos Scliar era a sua capacidade de inovar, buscando novos materiais que lhe servissem de base e técnicas as mais variadas, desde têmpera até o acrílico, passando pelas artes gráficas. Pintou quadros, mas também fez murais e até ilustrou vários bilhetes da Loteria Federal, premiados com sua arte. |

O pintor de maior relevância nos anos 40 foi **Cândido Portinari** (1903-1962). Natural de Brodósqui, no interior de São Paulo, desde cedo, mostrou predileção pelo desenho. Aos dezoito anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, para matricular-se na Escola de Belas-Artes, onde foi submetido a uma aprendizagem acadêmica. Agraciado com uma bolsa de estudos, estudou em Paris e conviveu com grandes mestres, como **Picasso e Braque**. Nessa estada na Europa, seus quadros revelam cores suaves e **cálidas**. Ao retornar ao Brasil, concentra sua pintura no homem, na sua miséria e nos problemas sociais, fixando trabalhadores rurais, nordestinos, jangadeiros e outros tipos. Sente-se atraído pelos muralistas mexicanos, com uma semelhança de concepção social vinda de uma mesma ideologia política. A esse respeito, pode ser lembrada a deformação expressiva de certas partes do corpo, levada a cabo pelo mexicano **Siqueiros**, quando este procura enfatizar o "braço" e a "mão" de suas figuras por ver neles o símbolo da dignidade do trabalho manual.



Portinari fará o mesmo na maioria de suas pinturas de cunho social, ao mostrar a força do trabalhador brasileiro e sua ligação com a terra ("pé grande", solidamente plantado no solo). Esse elemento reflete uma mesma consciência social diante do trabalhador.

Os quadros de Portinari se tornaram instrumentos de denúncia social, como a tela *Café*, ou na série *Retirantes*, em que a força dramática se acentua pela distorção das figuras inspiradas pelas secas do Nordeste. Sob sugestões mexicanas, porém, com maiores valores plásticos e menores intenções de

panfletarismo político, compõe as decorações do "Monumento Rodoviário" e do Ministério da Educação, em dois grandes afrescos em que procura mostrar as influências do cubismo picassiano, enquanto na ante-sala do gabinete do ministro revela-se um figurativo simples e poderoso na linha de **Diego Rivera**. Suas obras **Guerra e paz** (sede da ONU, Nova York) e *Primeira missa no Brasil*, assim como as **decorações da igreja de São Francisco da Pampulha**, em Belo Horizonte, e os afrescos religiosos de Brodósqui e Batatais, em São Paulo, confirmam seu ecletismo criativo de plena expressividade. Interpretou e exasperou, mesmo ruas cenas bíblicas, as dores e angústias das massas brasileiras.

Siqueiros - David Alfaro Siqueiros (Chihuahua, 29 de dezembro de 1896 - Cidade do México, 6 de janeiro de 1974) foi um dos maiores pintores mexicanos e um dos protagonistas do muralismo mexicano, juntamente com Rivera. Siqueiros fez pintura de cavalete, mas distinguiu-se principalmente pela pintura mural, onde foi um inovador em termos técnicos. Tinha uma grande preocupação em experimentar novos materiais e novas técnicas, tendo a sua investigação nesta área sido uma importante contribuição para a pintura mural.

Diego Rivera - Diego Rivera, de nome completo Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera (Guanajuato, 8 de dezembro de 1886 - San Ángel, 24 de novembro de 1957), de origem judaica, foi um dos maiores pintores mexicanos. Estudou na Academia de Bellas Artes de San Carlos, no México, mas partiu para a Europa, beneficiado de uma bolsa de estudo, onde ficou de 1907 até 1921. Esta experiência enriqueceu-o muito em termos artísticos, pois teve contacto com muitos pintores da época como Pablo Picasso, Salvador Dalí, Juan Miró e o arquiteto catalão Antoni Gaudí, que influenciaram a sua obra. Começou a trabalhar num ateliê em Madrid, Espanha. Nessa época conhece sua primeira esposa: a pintora russa Angelina Beloff. Com ela, Diego teve um filho. Logo depois, ela falece. Juntamente com José Clemente Orozco e David Siqueiros criou o movimento muralístico mexicano. Eles acreditavam que só mesmo o mural poderia redimir artisticamente um povo que esquecera a grandeza de sua civilização pré-colombiana durante séculos de opressão estrangeira e de espoliação por parte das oligarquias nacionais culturalmente voltadas para a metrópole espanhola. Assim como os outros muralistas, considerava a pintura de cavalete burguesa, pois em maior parte dos casos as telas ficavam confinadas em coleções particulares. Ao longo de sua vida, criou mais de dois mil quadros, cinco mil desenhos e cerca de quatro mil metros quadrados de pintura mural. Em 1929 casou-se com a pintora mexicana Frida Kahlo. Da qual pesquisadores com base na autópsia de Frida acreditam ter sido envenenada por uma das amantes de **Diego Rivera**.

Nas décadas de 1930-39 e 1940-49, a gravura começa a afirmar-se no Brasil, inicialmente com **Oswaldo Goeldi** (1895-1961), com seu estilo **expressionista**, no qual habitam insólitos gatos, abutres e peixes ou mostra casarios suburbanos e ruas sombrias. Se esse carioca pode ser considerado, como muitos advogam, o pai da **xilografia** brasileira de arte, **Lívio Abramo** (1903-1992) é seu decano (o membro mais velho ou mais antigo de uma classe ou corporação) e patriarca. Observando a trajetória deste paulista, fica fácil deduzir que poucos como ele foram tão regulares e equilibrados, ainda mais nas imutáveis imagens em branco e preto. Lívio soube transmitir com maestria aspectos urbanos e sociais, captados em todos os locais por onde andava. Quase toda sua obra está voltada para a contingência humana - o homem oprimido pelos que detêm as rédeas do poder. Nas gravuras que enfocam os trabalhadores e o aglomerado de moradias modestas das "populações suburbanas" ficaram patentes as virtudes do artista, preocupado com a condição dos mais carentes.

Ainda nessas décadas aqui estudadas, a escultura teve em **Brecheret** seu grande representante. Contudo, permaneceu muito tempo fora do país, o que

explica a ausência de uma maior ação de sua parte no meio academizado da época. **Lasar Segall** fez incursões na gravura e também na escultura. Seu relevo, em bronze, **Duas irmãs**, atesta o seu forte expressionismo. O maranhense **Celso Antônio** foi um dos renovadores da escultura, a ponto de ser contratado por Le Corbusier para trabalhos artísticos no edifício do **Ministério da Educação e Saúde**. Esculpuiu dois trabalhos, **Mãe e Figura reclinada**, ambos apresentando volumes geométricos de contornos suaves. O primeiro adorna o pilar da escada circular, enquanto o segundo foi colocado no gabinete do Ministro. Mais tarde, porém, as duas esculturas perderiam os lugares de honra que a princípio ocuparam.



Figura 34. Portinari, Retirantes, 1944.

Brecheret - Victor Brecheret (Farnese, 15 de dezembro de 1894 — São Paulo, 18 de dezembro de 1955) foi um escultor ítalo-brasileiro, considerado mais importantes do país. É responsável pela introdução do modernismo na escultura brasileira.

Celso Antônio - Celso Antônio Silveira de Meneses (Caxias, 13 de julho de 1896 — Rio de Janeiro, 1984) foi um pintor e professor brasileiro, além um dos maiores escultores do modernismo brasileiro. Aos dezesseis anos de idade, ganhou uma passagem do governador do estado do Pará, onde para o Rio de Janeiro. Matriculou-se no curso de desenho na antiga Escola Nacional de Belas-Artes, com bolsa de estudo concedida pelo Govern Maranhão, Urbano Santos. Frequentou o ateliê de Rodolfo Bernadelli, no Leme, produzindo suas primeiras esculturas, onde ganhou prêmios de interesse no meio artístico da Capital Federal.

Nessa ocasião, **Bruno Giorgi** (1905-1985), um jovem talentoso que se aperfeiçoara em Paris, substituiria Celso Antônio nos trabalhos do edifício do Ministério da Educação e Saúde. O seu primeiro grande trabalho de expressão foi **Juventude**, que enfeita a praça do mesmo edifício. Essa obra deu grande impulso à sua carreira e originou sua amizade com **Oscar Niemeyer**, que lhe daria grandes oportunidades em Brasília.

No plano institucional, o final da década de 1940 seria marcado pela criação do **Museu de Arte de São Paulo**, em 1947, sob o patrocínio do, empresário de comunicações **Assis Chateaubriand** (1892-1968), que ensejou a vinda do casal **Lina Bo e Pietro Maria Bardi** para a organização do novo espaço cultura, assim como a aquisição de importantes obras de significativos pintores europeus de várias épocas, constituindo o mais importante acervo do gênero na América do Sul. Para a formação dessa cultura cosmopolita, contribuíram também a criação do **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro** (MAM/RJ) e o **Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP** - este, núcleo gerador das bienais de artes

plásticas) - ambos em 1948.

Assis Chateaubriand - Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (Umbuzeiro, 4 de outubro de 1892 — São Paulo, 4 de abril de 1968) foi um jornalista, empreendedor, mecenas e político brasileiro. Era mais conhecido por Assis Chateaubriand ou por *Chatô*.

Lina Bo - Achillina Bo, mais conhecida como Lina Bo Bardi, (Roma, 5 de dezembro de 1914 — São Paulo, 20 de março de 1992) foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. Foi casada com o crítico de arte Pietro Maria Bardi e sua obra mais conhecida é o projeto da sede do MASP, Museu de Arte de São Paulo.

Pietro Maria Bardi - Pietro Maria Bardi (La Spezia, 21 de fevereiro de 1900 — São Paulo, 10 de outubro de 1999) foi jornalista, historiador, expositor e negociador de obras de arte. Pietro Maria Bardi ou simplesmente P.M. Bardi foi, junto com Assis Chateaubriand foi o responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), sendo seu diretor por 45 dedicados anos consecutivos.

A primeira Bienal e as tendências contemporâneas

Para as artes plásticas brasileiras, foi de fundamental importância a exposição do norte-americano Alexander Calder (1898-1976), realizada no salão do primeiro edifício do **Ministério da Educação e Saúde**, com seus **móviles**, em 1948, no Rio de Janeiro, e dois anos depois, a do suíço **Max Bill** (1908-1982), com seu geometrismo, no Masp. Ambos revolucionaram o meio artístico nacional. O evento culminante dessa rápida fermentação foi a Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, realizada pela primeira vez em 1951, gesto eloqüente e mecênico do industrial **Francisco Matarazzo Sobrinho** (1898-1977) - típico capitão-da-indústria, produzido pelo esforço da imigração italiana em busca de fortuna em novas terras e acolhido pelo febril ambiente de São Paulo. O texto do catálogo da primeira versão, **afirmava que o propósito da Bienal era colocar a arte moderna do Brasil em contato com o circuito internacional e, ao mesmo tempo, situar São Paulo como centro artístico nacional**. Os artistas não precisavam mais correr o mundo, descobrir os redutos mundiais de arte, para entrar em contato com os últimos desdobramentos da arte contemporânea. Pelas Bienais, ficavam informados sobre o que ocorria em **Paris e Nova York** e também sobre o que se passava na América Latina.

A primeira exposição funcionou no antigo edifício paulistano do Trianon, na Avenida Paulista. Na inauguração, contou com a presença do presidente da República e demais autoridades. Como ponto de partida, o figurativismo apareceu, ali, moribundo, enquanto a arte abstrata se apresentou vigorosa. O impacto

maior foi causado pelas representações suíça e alemã especialmente por **Max Bill e Sophia Taeuber-Arp**, com suas formas geométricas e matemáticas. E é no rumo desse abstracionismo rigoroso que as artes brasileiras vão doravante caminhar. Foram convidados para participar do certame, na representação nacional, com salas especiais, os pintores **Segall, Portinari e Di Cavalcanti**; na qualidade de escultores, **Brecheret e Bruno Giorgi**, além dos gravadores **Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo**. Não houve distinção especial para desenhistas, apesar de, no regulamento da instituição, constar o desenho como uma seção autônoma, também com direito a grande prêmio. Pela distinção do convite especial, foram aqueles artistas consagrados oficialmente pela Bienal como os grandes mestres da arte brasileira, nos seus respectivos campos.

Max Bill nasceu em 1908 em Winterthur, Suíça e morreu em 9 de dezembro de 1994. Exerceu a profissão de designer gráfico, designer de produto, arquiteto, pintor, escultor, professor e teórico do design. É considerado um dos mais importantes e influentes designers do século XX, tendo uma atuação especial na área de educação do design. Sua atuação como educador na Escola de Ulm influenciou fortemente o perfil assumido pela Escola Superior de Desenho Industrial, no Brasil.

Sophia Taeuber-Arp - Sophie Taeuber, 1889 - Davos, Suíça 1943, Zurique, Suíça. O trabalho de Taeuber, orientou-se na busca da simplificação e da máxima liberdade, traduzindo uma grande riqueza de invenção, seu valor de pesquisa e inovação para a Arte Abstrata Geométrica tem sido cada vez mais reconhecido. Dissidente quanto ao rigor das relações ortogonais e das linhas e quanto ao uso das cores primárias, seus trabalhos são mais dinâmicos pelo uso de ortogonais e de cores variadas.

A **Segunda Bienal**, realizada em 1953, aconteceu no Parque Ibirapuera. Trouxe, de uma só vez, o **cubismo, o futurismo e o neoplasticismo**, além de retrospectivas de alguns dos maiores mestres dos nossos tempos - como **Picasso, Mondrian, Klee, Calder** e outros - enquanto as Bienais posteriores trouxeram o **expressionismo e o surrealismo**, além de retrospectiva de outros mestres, como **Léger, Morandi e Chagall**. A Bienal de 53 consagrou **Alfredo Volpi (1896-1988)** como o melhor pintor brasileiro. Apesar de muito influenciado pelo movimento concretista, esse artista procurou reintegrar alguns elementos figurativos em seu vocabulário. Chegou a se permitir, no início, algumas "licenças poéticas", 810 pintar sensibíllissimas madonas, santos e sereias, em que a fantasia e a delicadeza se combinam. Mas, via de regra, os elementos figurativos são geometricamente estilizados e entram nas composições como se fossem signos abstratos. É o caso de típicas obras dos anos 60. Há arcos que são lembranças de portais, fileiras de bandeirinhas alegremente ritmadas e até certas estruturas que podem lembrar a pintura abstrata informal que triunfava no Brasil na mesma época. Nos anos 70, suas composições são extremamente ricas e inventivas, com suas permutações cromáticas. Apenas com a geometria, ele sugere marinhas, velas e lembranças.

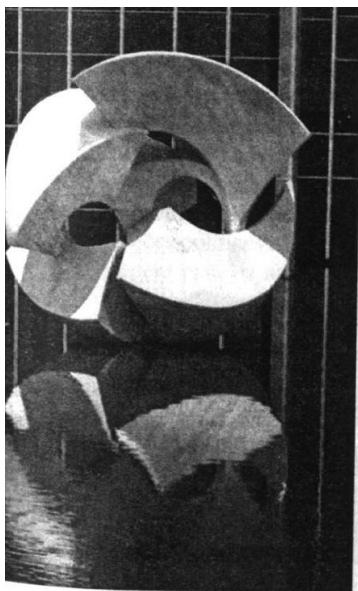


Figura 40. Bruno Giorgi. Escultura.
Palácio do Itamaraty, Brasília.

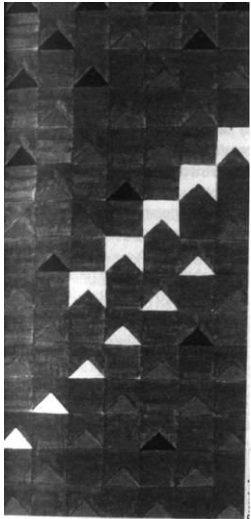


Figura 36. Volpi. Sem título, c. 1970.

Mondrian - Pieter Cornelis Mondriaan, geralmente conhecido por **Piet Mondrian** (Amersfoort, 7 de Março de 1872 - Nova Iorque, 1 de Fevereiro de 1944) foi um pintor neerlandês modernista. Participou do movimento artístico Neoplasticismo e colaborou com a revista *De Stijl*.

Paul Klee (Münchenbuchsee, 18 de dezembro de 1879 — Muralto, 29 de junho de 1940) foi um pintor alemão; Em Paul Klee a arte está ligada mais à essência do que à aparência das coisas. Portanto, a arte não representa o mundo, mas o apresenta, sendo o artista o elo entre o ser interior e o mundo que o envolve. Klee passou boa parte de sua vida na Alemanha; frequentou a Academia de Munique, onde descobriu a obra de pintores como Van Gogh, Cézanne e Ensor, do escritor Edgar Allan Poe e do compositor Bach; nessa cidade, participou do grupo expressionista

Morandi - Giorgio Morandi (Bolonha, Itália 20 de Julho de 1890 — Bolonha, 18 de Junho de 1964) foi um importante pintor italiano. Ficou conhecido por sua precisão na pintura de natureza morta. **Giorgio Morandi, juntamente com Giorgio de Chirico e Carlo Carrà foram os fundadores da chamada Pintura Metafísica.**

Chagall **Marc Chagall** (Vitebsk, Bielorrússia, 7 de julho de 1887 — Saint-Paul-de-Vence, França, 28 de março de 1985) foi um pintor, ceramista e gravurista surrealista russo-francês.

Na fase mais consagrada de sua presença na arte moderna brasileira, Volpi se identificou muito com as **bandeirinhas**, que, para muitos, parece ser um tema pobre. Porém, com a maior espontaneidade, ele coloca suas bandeirinhas a serviço da magia e tripudia com a luz, ao repetir retângulos e triângulos, colocando-os lado a lado várias vezes, para inventar uma sutilíssima nuance. Suas bandeirinhas evoluíram para velas e arcos, abstratizaram-se, mas não perderam o calor humano. São pretextos formais para um exercício puramente pictórico e, sobretudo, cromático. Todos os modernistas brasileiros ficaram devendo algo a modelos europeus: Tarsila a Léger; Di Cavalcanti e Portinari, a Picasso. Volpi não. Sua pintura, **definitivamente, não se parece com a de mais ninguém em todo o mundo.**

Ela é, agora, patrimônio que coloca o Brasil num alto nível, dentro do contexto da cultura mundial. A Bienal de 1959 dá o golpe de misericórdia no abstracionismo geométrico. Uma nova ordem se impõe a todos os países ali representados: **o tachismo**. Esta nova ordem

significa a aplicação de manchas coloridas, tratadas em si, independentemente de qualquer motivo representado. É o que se chama "**abstracionismo informal**", cujos representantes mais destacados na pintura **foram Manabu Mabe, Iberê Camargo e Tomie Ohtake**. Nas telas desta última, há uma ordenação livre e concisa das formas. Mais tarde, ela conteria seu lirismo em favor de uma geometria mais intuitiva. Tomando-se centro de atração para todos os artistas do Brasil, a Bienal pôde, por sua vez, despertar um movimento interno de aproximação artística entre as diversas províncias culturais do país, notadamente entre os dois principais centros, Rio de Janeiro e São Paulo. Em seus mais de 50 anos de existência, continua sendo a mostra mais importante da América Latina.

A década situada entre a criação da Bienal, em 1951, e a inauguração de Brasília, em abril de 1960, foi um dos períodos mais férteis da história da arte brasileira no século passado. Foi também o período áureo da crítica de arte no país. Porque, simultaneamente à busca de uma linguagem universal, fez-se um esforço extraordinário no sentido de definir uma linguagem própria para as artes visuais, promovendo a autonomia dos meios plásticos e, ao mesmo tempo, a criação de um vocabulário específico para a crítica de arte como linha, plano, cor e luz como elementos principais da obra de arte.

Nos eufóricos anos 50, com o surto desenvolvimentista do país, o grande acontecimento foi a construção de Brasília, nova capital do Brasil, pelo presidente **Juscelino Kubitschek**. Ao assumir o governo em 1956, criou um *slogan* para o ritmo desenvolvimentista que pretendeu impor ao país: "**50 anos em 5**". Brasília foi uma das alavancas de sua gestão.

A idéia da transferência da capital do Rio de Janeiro para o coração do território brasileiro data da primeira Constituição republicana, de 1891. No concurso para o plano-piloto, realizado em 1957, venceu o arquiteto **Lúcio Costa**, que propôs dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz. Além do mais, concebia quatro escalas à ordenação da cidade: **a monumental, a residencial, a gregária e a bucólica.**

A escala monumental não tinha o sentido de ostentação, mas de capital efetiva do país, em que cada um dos grandes eixos assumiria um significado. O menor, concebido como "eixo monumental", seria o espaço para o centro cívico e administrativo, os setores comerciais, de serviço e culturais. O eixo maior, escala rodoviário-residencial, seria estruturado pelas autopistas de comunicação com as regiões vizinhas, ao longo das quais, se alinhariam os blocos de moradia organizados, segundo o princípio das *superquadras*, com onze blocos residenciais de seis pavimentos cada um, tendo, a cada duas superquadras, um pequeno centro comercial. A gregária, prevista para o centro da cidade, teria a intenção de criar um espaço urbano mais densamente utilizado e propício ao encontro. Quanto à bucólica, Lúcio Costa concebeu espaços residenciais com extensas áreas livres, densamente arborizadas, com cobertura vegetal nativa, eliminando a rua regular, tradicional. Em linhas gerais, abolindo o lote privado, o espaço residencial caracterizar-se-ia por uma extensão contínua e livre, sem barreiras nem

tráfego de automóveis, como um grande parque público.

Quando prefeito de Belo Horizonte, Kubitschek requisitara os trabalhos do arquiteto **Oscar Niemeyer (1907-)**. Coube a ele a responsabilidade pelo projeto do **Parque da Pampulha**, na capital mineira. Figura destacada da arquitetura brasileira, criou sistemas construtivos funcionais com linhas curvas, representados com belos exemplos, como o **conjunto arquitetônico do Ibirapuera**, construído para as comemorações do **IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954**.

Atendendo a uma solicitação do presidente Kubitschek, Niemeyer fez vários projetos em Brasília. Causam um grande deslumbramento os **Palácios da Alvorada, do Planalto e dos Arcos, assim como os edifícios do Congresso Nacional, do Teatro Municipal e do Supremo Tribunal Federal**, para citar os principais.



Figura 41. Brasília. Paisagem urbana.

Também em Brasília, a escultura se fez presente com **Bruno Giorgi**, criador de obras de grande visibilidade, aguda e verdadeira ao mesmo tempo, como os **Dois Guerreiros, na Praça dos Três Poderes, o Meteor, ao lado do Palácio dos Arcos, e a Justiça, em frente ao Ministério da Justiça**. Resumindo, Brasília talvez seja a mais ambiciosa experiência de seus construtores, que procuraram seguir as orientações do *Congrès International d'Architecture Moderne* (CCIAM), surgindo daí a *Carta de Atenas*, de 1941, que definiria os processos de urbanização.

Na década de 1960, com a realização de Brasília, a profissão de arquiteto esteve em seu auge e desenvolvimentos significativos contribuíram para a sua disseminação. A criação de escolas de arquitetura em várias regiões do Brasil seria um deles; o deslocamento de profissionais de uma região para outra também foi decisivo para a afirmação de uma linguagem comum pelo território brasileiro. É preciso considerar ainda a contribuição do estrangeiro. É o caso da romana **Lina Bo Bardi (1914-1992)**, que veio ao Brasil em 1947, acompanhando o marido, **Pietro Maria Bardi**; crítico d'arte e *marchand*, convidado pelo

jornalista Assis Chateaubriand para organizar o **Museu de Arte de São Paulo**. Na Itália, Lina havia trabalhado com **Gio Ponti** e dirigido a revista **Domus** no período da guerra. No Brasil, em seus primeiros anos, Lina dirigiu a revista **Habitat**, desenvolveu projetos de móveis, arquitetura de interiores, cenografia e o projeto da residência do casal, obra marcante para a época (1949). Entre 1958 e 1964, trabalhou em Salvador, Bahia, elaborando projetos museográficos, entre os quais o projeto de **restauração do Solar do Unhão**, a fim de transformá-lo no Museu de Arte Popular. Arquiteta de poucas obras, sua principal realização arquitetônica foi o Museu de Arte de São Paulo (1957-1968), que a lançou como uma das grandes figuras no cenário arquitetônico brasileiro e cujo trabalho teve desdobramentos nos anos de 70-80.



Figura 42. Museu de Arte de São Paulo. Projeto de Lina Bo Bardi, 1959-68.

Uma grande liderança em São Paulo foi a do arquiteto **João Batista Vilanova Artigas (1915-1985)**. Nos anos 60, **contestava a arquitetura moderna como arma de opressão da classe dominante sobre os oprimidos. Achava que era propaganda do imperialismo por meio dos movimentos culturais do tipo da Berial de São Paulo ou da União Brasil-Estados Unidos. Postulava uma forte linha nacionalista, propondo que a responsabilidade social do arquiteto se sustentasse no conceito do "projeto" como instrumento de emancipação política e ideológica.** Entendia que a descolonização na arquitetura não se fazia pela proibição da importação de modelos de solução de problemas estético-construtivos, mas principalmente pela descolonização da consciência dos arquitetos dentro da cultura em que trabalhavam. Daí a importância das escolas de arquitetura nacionais onde houvesse uma consciência dos valores pátrios. Nos seus projetos, os edifícios seriam abertos, com ambientes fluentes e interligados física e visualmente, muitas vezes abolindo hierarquizações de uso e convivência tradicionais. Os espaços comunitários seriam valorizados; os recantos privados, compactados. Vilanova Artigas influenciou vários arquitetos modernos, entre eles **Ruy Ohtake e Paulo Mendes da Rocha**.

Paulo Archias Mendes da Rocha (nascido em 25 de Outubro de 1928 em Vitória, Espírito Santo) é um arquiteto e urbanista brasileiro. Pertencente à geração de arquitetos modernistas liderada por João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha assumiu nas últimas décadas uma posição de destaque na arquitetura brasileira contemporânea, tendo sido galardeado no ano de 2006 com o Prêmio Pritzker, importante premiação da arquitetura internacional. É autor de projetos polêmicos e que constantemente dividem a crítica especializada, como o do Museu Brasileiro da Escultura e do pórtico localizado na Praça do Patriarca, ambos em São Paulo. É nesta cidade também que o arquiteto passou a maior parte da vida.

Ruy Ohtake é atualmente um dos arquitetos brasileiros mais conhecidos no país e no exterior. Diplomado há mais de 40 anos pela FAU-USP, onde foi aluno de Vilanova Artigas, e ligado à escola paulista, Ohtake avançou para uma arquitetura mais lírica, mais leve, que expressa o prazer pelas curvas, pela inovação. Por essa razão, já foi considerado "o mais carioca dos arquitetos paulistas". É evidente certa influência de Oscar Niemeyer, de quem é amigo e admirador desde estudante.

Ademais, os cursos de arquitetura em São Paulo, diferentemente das demais regiões, tinham suas origens não nas belas-artes, mas na engenharia tecnológica. Com o "milagre econômico" dos anos de 70, a expansão industrial patrocinou inúmeras encomendas de projetos a escritórios de arquitetura e empresas de consultoria de engenharia, cujos quadros funcionais incluíam arquitetos. A experiência desse período redundou num certo grau de especialização de profissionais, sintonizados com técnicas de engenharia, tanto na elaboração de planos diretores de conjuntos, *layouts* e plantas industriais, quanto no projeto de edifícios complementares (áreas administrativas, refeitórios, centros sociais), decorrentes da ausência inicial de planejamento físico dos complexos industriais.

Mais tarde, com a estagnação econômica do país com a falência do "milagre", evidenciou-se a falácia do discurso planejador desenvolvido nos anos 70-80. Nos anos 90 ganha corpo o desenho urbano, com a preservação e a reciclagem dos espaços existentes, sem a fragmentação do tecido social.

A partir dos anos 60, de um modo geral, alguns artistas percebem que os suportes preestabelecidos, como a tela ou a massa escultural, representam uma limitação às aspirações de liberdade que a arte pretende veicular. Além de avalizar as leis de mercado de arte, que exigem uma mercadoria portátil, significam ainda endossar uma relação essencialmente passiva entre espectador e objeto artístico.

Essa crítica do suporte distingue a arte contemporânea da arte moderna. A obra de arte não se contenta com um lugar designado, como a parede ou o pedestal. **As instalações** têm seu nascimento nessa proposta. Os artistas propõem a arte ambiental em que todos os sentidos são solicitados. Os cheiros têm a ver com a cor, o entorno estimula experiências tácteis e o espectador passa a ser participante, parte integrante da obra. O espaço intermediário entre sujeito e objeto desaparece. Mesmo os que praticam a pintura tentam transpor para esta a linguagem comunicativa dos sinais luminosos, do trânsito, das histórias em quadrinhos, das manchetes jornalísticas. O indivíduo toma-se obsoleto. O que importa é o grupo, a performance, o trabalho coletivo.

Voltando um pouco no tempo, nos primeiros anos da década de 1950, ainda como consequência da Bienal, houve uma tentativa generalizada de adoção do **construtivismo geométrico** entre nossos artistas, que significou um rompimento com a tradição reinante na arte brasileira, desde 1922, quando havia uma busca de temas nacionais.

Em São Paulo, um grupo de intelectuais em torno do artista plástico **Waldemar Cordeiro** e dos poetas **Augusto e Haroldo de Campos** formou um movimento chamado

"**concretismo**", juntando numa mesma família algarismos e palavras. A ordem era conceber o poema como um todo, matematicamente planejado. Ao chegar ao Brasil em 1946, pois nascera em Roma, **Waldemar Cordeiro** (1925-1973), fortemente influenciado pelas teorias de **Max Bill**, imediatamente deu o salto que o momento pedia, ao fundir **concretismo e pop art**, criando os **popcretos**, que ele definia como "**arte semântica**", procurando recuperar a realidade depois de afastar-se dela completamente. Suas experiências com o computador a partir de 1968, quando uniu arte e tecnologia avançada, levaram-no a um pensamento por meio da imagem. Uma das personalidades mais importantes da arte em São Paulo que tiveram relações com o concretismo foi sem dúvida, **Geraldo de Barros** (1923-1998), pintor, gravador, artista gráfico e fotógrafo, ganhou uma bolsa de estudos do governo francês e matriculou-se na Escola Superior de Belas Artes de Paris. Regressou ao Brasil em 1952 e aderiu aos **concretistas do grupo Ruptura**, em que se empregava a não continuidade da arte. Como fotógrafo, organizou o laboratório de fotografia do Masp e participou da exposição **Fotoforma**, na II Bienal de São Paulo, com trabalhos que o colocavam na seqüência dos fotogramas de Maholy-Nagy e outros artistas que redimensionavam a fotografia. Nos anos 60, aproximou-se da **pop art** com colagens feitas com recortes de fotos, montadas sobre aglomerado de madeira. Como artista gráfico, interessou-se pelo desenho industrial, realizando *outdoors*, logotipos e marcas. Sua contribuição recente na marca do *design*, pode ser constatada na linha de móveis modulados que criou para a loja Hobjeto.

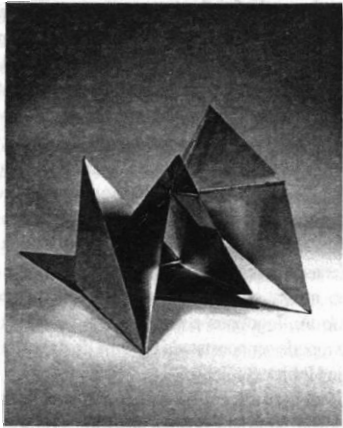


Figura 44. Lygia Clark. Bicho: caranguejo duplo, 1961.

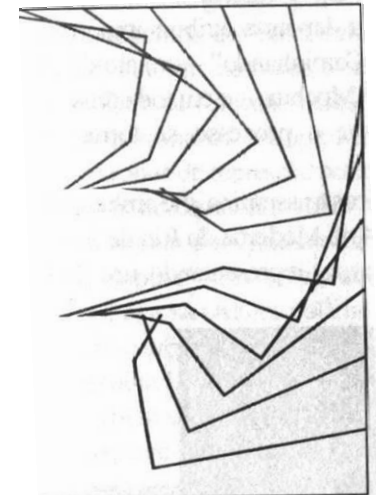


Figura 43. Waldemar Cordeiro. Idéia Visível, 1957.

Art pop - Com o objetivo da crítica irônica do bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, ela operava com signos estéticos massificados da publicidade e do consumo, usando como materiais principais, tinta acrílica, poliéster, látex, produtos com cores intensas, brilhantes e vibrantes, reproduzindo objetos do cotidiano em tamanho consideravelmente grande, transformando o real em hiper-real.

Instalações - Para a arte contemporânea é a distribuição de elementos em um dado ambiente, natural ou artificial, aberto ou fechado, onde se apreende a informação artística mediante relações de vivência espaço/temporais tomadas diretamente do percurso e frequência da obra de arte.

Em 1959 deu-se uma cisão entre os concretistas paulistas e os cariocas. Liderados por **Ferreira Gullar**, os artistas cariocas propõem o acaso da experimentação, convidando o espectador a se confundir com a obra, que deve proporcionar experiências sensoriais. Negam a validade das atitudes científicas e positivistas em arte; e repõem o problema da expressão, incorporando as novas dimensões "verbais", criadas pela arte não figurativista construtiva. Entre os artistas que adotaram o neoconcretismo, destacam-se **Lygia Clark (1920-1988)** e **Hélio Oiticica (1937-1980)**. A primeira procurou realizar composições construtivas que se integram aos planos da arquitetura, ao invés de seguir a tradição do isolamento da pintura no espaço. No início dos anos 60, parte para a experiência tridimensional, com estruturas que chama de "**bichos**", construções compostas de **placas geométricas em metal, articuladas por chameiras, dispositivos de que se serve para provocar a co-participação do espectador, um evento decisivo em seu comportamento futuro**. Passou depois a atribuir importância maior à ação do participante em seu "**Caminhando**" - um ato de pura criatividade, tendo como meio a **fita de Moebius** (Uma fita de Möbius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efectuar meia volta numa delas. Deve o seu nome a August Ferdinand Möbius, que a estudou em 1858) - e em toda uma série de diversificadas proposições em que o processo se torna mais importante que o resultado.

Hélio Oiticica foi um dos primeiros a assumir a arte ambiental no Brasil. Em 1961, expôs no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, numa maquete, o projeto **Cães de caça**, representando um jardim abstrato, todo de areia e pedra. Nele, o artista reúne o **Poema Enterrado**, de **Ferreira Gullar**, experiência ambiental e o **teatro integral**, de **Reinaldo Jardim**, entremeados de seus **penetráveis**, obras em que o espectador entra empurrando ou fazendo girar paredes, subindo escadas ou contornando placas e painéis, caminhando, como num labirinto, para encarar cores, vivê-las e sentir seus reflexos. Preocupado com a participação do espectador na obra de arte, cria um programa (**Parangole**) com capas de vestir que envolvem passistas de uma escola de samba que ele próprio preludiu **Tropicália**, apresentado no MAM do Rio de Janeiro, em 1967, ambiente constituído com a presença de samba, morro, favela, flora e fauna brasileiras. A repercussão dessa exposição foi tão grande que, em novembro de 1985, foi remontada no Parque Anhembi, em São Paulo, com um show de Gilberto Gil. Vale assinalar que tal movimento iria influenciar a música brasileira, do mesmo Gil e de Caetano Veloso, no final dos anos 60. Contudo, mais que um movimento, o tropicalismo foi uma explosão de criatividade, depois de anos de repressão política. As referências para o tropicalismo podem ser buscadas em várias fontes: **no modernismo de Tarsila do Amaral, na antropofagia oswaldiana, na pop art, no kitsch suburbano, na cultura popular, em arcaísmos culturais brasileiros, na televisão (Chacrinha) e na crônica policial**. Para dar um exemplo, o **bólido Cara de cavalo** é uma caixa de madeira e vidro, em cuja superfície interna há uma reprodução desse bandido morto no chão, cravado de balas, com os braços abertos sugerindo um violento crucifixo. O artista fazia da marginalidade uma profissão de fé.

A década de 1970 caracterizou-se, de início, por um arrefecimento da atividade vanguardista. Há uma substituição do ativismo pela reflexão, da emoção pela razão, do objeto pelo conceito e, no extremo da proposta, da vida pela arte. Os artistas voltam-se para os suportes tradicionais, para o construtivismo e, muitas vezes, a abstração, como no caso dos quadros; de **Cláudio Tozzi**, pintor e desenhista, que trabalha no campo da programação visual e das artes gráficas. Entre seus trabalhos - nos quais tem buscado utilizar criticamente os modernos processos de comunicação de massa, como a história em quadrinhos - destacam-se: a série sobre o "**Bandido da Luz Vermelha**" e o painel **Guevara vivo ou morto**.

Com a abertura política, em meados dessa década, surge a anistia. Após um período de total cerceamento de nossa cultura, despontam iniciativas no sentido de ampliar o espaço de debate de idéias. Muitos intelectuais retomam do exílio. A pintura de cavalete retoma ao cenário artístico, no mais das vezes à figuração, à obra de arte acabada, durável, decorativa. Fazendo um balanço da época, a produção plástica é inegável, desde **Antonio Dias** que, com suas pinturas/objetos visuais, denunciava *todas* as modalidades de violência, até **Luis Paulo Baravelli**, que utilizava o acrílico, o óleo sobre madeira e outros materiais (mármore, metal cromado, borracha, fórmica etc.) em pesquisas de uma



Figura 45. Hélio Oiticica. Relevô espacial, 1959-60.

linguagem sintonizada como referência da contemporaneidade e criação de estruturas novas de conhecimento e expressão.

No Rio de Janeiro, desponta o pintor **Rubens Gerchman (1942-)**. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1962 fez sua primeira exposição individual. Participou da mostra "**Opinião 65**". Retratou sua preocupação social em cenas urbanas e do submundo, despontando pela agressividade dos ternas, das cores, do gesto, e antecipando a nova pintura **neo-expressionista** que domina hoje a produção brasileira. Pinturas **como Banco de trás, Malandros e Voyeur amoroso** revelam problemas ligados diretamente ao sexo e à violência. O que o motiva são os fatos e as limitações da cidade o homem anônimo, deixando muitas vezes, ao desaparecer, um rosto de "ninguém"; a cidade com suas "caixas de viver", com suas proibições e leis implacáveis do consumo de massa. Atualmente trabalha com vídeo-arte, caixas de charuto e jóias.

Os jovens artistas surgidos nos anos 80 eram oriundos de alguns núcleos de resistência cultural. Ao contrário dos artistas da geração anterior, eles investiam na artesanaria e na recuperação das técnicas e dos suportes tradicionais. Essa geração era o resultado da repressão política. Impossibilitada de participar da vida política no contexto social, subvertendo valores coletivos, ela fez do corpo a sua cidadela de resistência, o seu refúgio de liberdade. Assim, o gesto a construção de imagens de grande contundência visual e a construção de cenários pictóricos fazem parte do universo dessa geração narcisista e disposta a encarar a arte como um instrumento de prazer, delírio das sensações. A nova geração não se seduzia pelos componentes teóricos da arte; pelo contrário,

preferia o romantismo e a valorização de artistas como **Picasso e Matisse**. O artista **Daniel Senise**, que tinha participado da mostra **Como vai você, Geração 80**, em 1984, no Rio de Janeiro, usa a técnica da colagem e decalque de tecido com cola no chão impregnado de detritos e restos de outras pinturas de seu ateliê ou de outros sítios.

Esse decalque toma a forma de grade paralela ou xadrez, e ele já não pinta sobre telas, mas as recorta e cola para compor representações de interiores, com ênfase na arquitetura e na perspectiva. O resultado é mais rigoroso e conceitual (pintura sem pintura), porém com o mesmo espírito um tanto melancólico de outros tempos.

Outros pintores, na mesma ocasião, como **Leda Catunda, Zerbini e Guto Lacaz**, parecem ser singulares ao cultivar um veio **neo pop** - ambiente meio decadente **pós-industrial**- com humor e irreverência, e com um frescor juvenil a iluminar suas idéias. Se o começo da década apontava para a Alemanha e a Itália, ou para Nova York, em raros casos, o ápice da tendência gestual, dramática e veloz dessas pinturas-atuações culminou na Bienal de 1985. Nesta, a proposta da **Grande tela**, realizada por **Sheila Leimer**, é o grande momento central da década na arte brasileira. A pintura, posta em cheque, cede lugar a um tipo de produção mais comprometida com a experimentação. Nesse momento, as ações artísticas estão mais voltadas para a discussão do objeto, para a tridimensionalidade, para a curtição da superfície e o emprego de diversos materiais, como cera, pigmento puro, objetos os mais diversos, fragmentos do universo industrializado etc. Os artistas são audaciosos quanto às dimensões agigantadas de suas obras. A partir de então, muitos deles, que se tinham apresentado e estreado em São Paulo com **Arte na rua**, passam por uma auto-revisão, como uma rejeição do gestualismo visto em toda parte. Por outro lado, a ausência de composição, a matéria pela matéria, o prazer visual da intensidade cromática parecem ter cedido lugar, pouco a pouco, a uma poética, a uma sensualidade, que são visíveis nas pinturas suntuosas de **Flávia Ribeiro**.



Reprodução

Figura 46. Rubens Gerchman. Futebol, 1965.

O estímulo do meio cultural, pode-se dizer, vem dos artistas, e não de uma política cultural estadual ou federal, inexistente. São Paulo ainda podia contar com iniciativas privadas que, ainda que de modo relativo, agiam em matéria de publicações e promoções. Sem mencionar que, ao falar dos anos 80, em São Paulo, torna-se igualmente obrigatória a referência a uma nova geração de críticos, oriundos da filosofia, que acompanhavam os artistas surgidos na década, pontilhando o aparecimento de exposições, com seus textos em catálogos e periódicos. Apesar de todos os problemas, a Geração 80 acabou por contribuir efetivamente para uma visão mais ampla da realidade da cultura e da arte brasileiras. Ela veio a ser o instrumento de valorização da pluralidade, enfrentando determinadas posturas críticas convencionais que insistiriam em fazer análises distanciadas da realidade nacional.

Nos anos noventa, as obras artísticas se opõem ao projeto de urna linguagem universal e da busca metódica da novidade pela ruptura, irrompendo numa miríade de poéticas originárias das mais diversas matrizes: desde as que mergulham em referências históricas e pessoais até aquelas que parodiam a própria arte e o círculo na qual está enredada as que criticam a idéia de autonomia da arte. Nota-se na arte brasileira atual uma diversidade estética, dada a sua pluralidade. A retomada de alguns aspectos da cultura popular, a incorporação de assuntos e elementos do cotidiano, a valorização de uma figuração poderosa se completam com produções de caráter mais hermético, autodiscursivas.

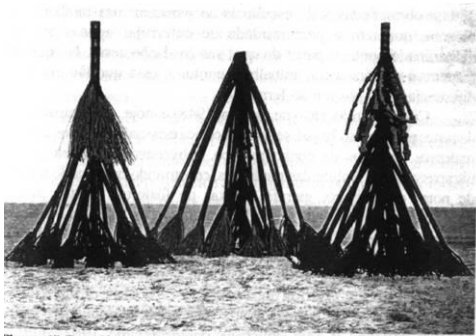


Figura 47. Franz Krajcberg. Conjunto de esculturas, 1986.

No campo da escultura, alguns artistas se destacam, como o polonês naturalizado brasileiro Franz Krajcberg (1921-) e o mineiro Artilcar de Castro (1920-2002). Suas obras, de tão díspares, parecem ter sido feitas não em países diferentes, mas em outros planetas.

Krajcberg deixou a pintura para se dedicar inteiramente à escultura, quando realizou pesquisas com materiais retirados diretamente da natureza, como raízes e pedras, exibindo-as em seguida, em 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A partir daí, encontra nelas o elemento vital de toda a natureza, a sua força viva. Seu contato com a natureza não é fortuito, epidérmico. Acostumado a ela, enxerga-a por dentro. Por isso ama as raízes e detesta as flores. Na raiz tem início o ciclo vital. A flor é o prenúncio da morte. Raízes torcidas e retorcidas, disformes, machucadas, ansiosas por se libertar do solo. Não são raízes de quintal, domesticadas nos canteiros molhados a regador, mas raízes seculares, anônimas, de uma energia inquieta, quase agressiva. Muitas vezes, pulverizadas com cinzas. O artista está sempre lamentando a destruição de nossas matas, assim como o homem que também se afasta delas por causa da mecanização.

A arte construtivista, **de Amilcar de Castro**, ao contrário da de Krajcberg, é ordenada, limpa, sólida. Escultura, para ele, é enfrentar o espaço cósmico, tridimensional. O artista trabalha com ferro, cortando-o ou dobrando-o. Todas as suas esculturas se parecem: são peças severas, cor de ferrugem, unindo linhas harmônicas. Sua ligação com o construtivismo, que tanto partido tirou dessa noção, se mostra também na determinação formal acentuada e na vontade de ordenação. simplicidade, austeridade, parcimônia, solidez, são traços dominantes de sua obra. Todas suas esculturas se parecem: usa também aço *cor-ten*, que tem a peculiaridade de enferrujar apenas até um determinado ponto, a partir do qual sua oxidação cessa. No que diz respeito à aparência dos trabalhos, contudo, essa questão em nada diferencia o aço *cor-ten* do ferro.

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) é, hoje, o principal nome das artes plásticas no Brasil, segundo a crítica especializada. Nos anos 70 realizava trabalhos de cunho político, subversivo e conceitual, que ultrapassavam o âmbito das metáforas, construindo um mundo a partir de notas de dinheiro, garrafas, caixas de fósforos, objetos triviais insignificantes. Sua obra ***Inserções em círculos ideológicos*** aborda um Estado discricionário, caracterizado por meio da impressão e carimbos de mensagens políticas. Também ***Quem matou Herzog*** era uma cédula que se convertia em suporte de protesto e denúncia. O artista tinha uma forte capacidade de materializar conceitos através de instalações de alto impacto dramático, como ***Missão/ Missões (Como construir catedrais)***, de 1987, quando confeccionou 600 mil moedas, 800 hóstias e dois mil ossos.

Sua instalação ***Desvio para o vennelho***, apresentada na Bienal de 2000, representa uma ação estética e crítica, isto é, constitui um campo magnífico de contaminação e transbordamento dos sentidos pelo vermelho. Cildo cria um ambiente interior, composto apenas de materiais e objetos, móveis e até obras de arte (pinturas) de outros artistas, todos na cor vermelha. Dessa forma, o artista obriga o espectador a penetrar dentro da obra, e mais ainda, a ser envolvido pela obra-ambiente. Com isso, diferencia-se da experiência de leitura de uma pintura tradicional. Essa obra-ambiente demanda o deslocamento físico do espectador. O vermelho passa a ser uma entidade de influência sobre esse visitante, o que não deixa de ser uma espécie de "ação antropofágica" em uma nova dimensão, agora, da obra de arte sobre seu leitor.

Cildo Meireles faz parte de uma geração de artistas que assume o Brasil, o legado de Marcel Duchamp, pai da arte conceitual e do neo-realismo. Sua preocupação é a apropriação de objetos do dia-a-dia - produzidos para atender necessidades individuais ou coletivas - e seu deslocamento para galerias ou museus; que passam a funcionar como objetos artísticos. É o único artista brasileiro a ter um livro publicado pela importante série dedicada a artistas contemporâneos da editora inglesa Phaidon. Suas instalações são complexas e sutis, articulam questões de linguagem, estética e engajamento político, embora sem ser panfletárias - nada fáceis de colecionar em casa.

Em tempos recentes, o *marketing* e o *design* desenvolveram-se com a colaboração dos artistas plásticos. **O primeiro procura revelar ao consumidor as qualidades especiais de um determinado produto**; por meio de anúncios veiculados em jornais e pôsters afixados em lugares públicos. Já o *design* cuida da aparência dos produtos desde a cor até a embalagem -, dando-lhes um novo aspecto que os distingue dos concorrentes. Tanto um como outro procuram tomar os produtos mais

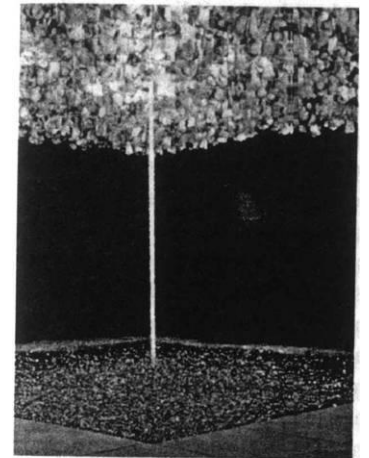


Figura 48. Cildo Meireles. Missão/ Missões (Como construir catedrais), 1987.

agradáveis ao olhar e ao tato, mais conhecidos do público e vencedores na acirrada guerra pelo consumidor. Haje já se fazem exposições artísticas de embalagens e pôsters promocionais ,do passado, nos quais se reconhece o trabalho artístico contido nessas obras que têm abjeto comercial.

No Brasil, a mercado de arte, ao contrapor os diversos artistas e suas obras, exige que se organizem formas institucionalizadas de seleção e legitimação das obras de arte. A burguesia, enquanto clientela desse mercado, reclama a reconhecimento profissional dessa nova mercadoria, a abra de arte. A crítica artística torna-se sistemática, ao mesmo tempo que os salões, as galerias e as museus se desenvolvem como espaços legitimadores da produção artística. Concursos, feiras e festivais são alguns dos processos de seleção e premiação dos artistas.

Assim, distanciando-se cada vez mais do artesanato e da produção fabril, o artista profissional moderno cria um produto diferente, cujo valor depende não apenas de sua habilidade, mas também da idéia que expressa. Cada artista passa a ser reconhecido por um estilo individualizado, que reflete uma forma de pensar o mundo e a arte uma maneira própria de interpretação e de domínio técnico. O valor de sua assinatura, ou de sua autoria, é o reconhecimento de todo esse empenho e conhecimento. É nesse processo de avaliação, seleção e legitimação do fazer artístico que todo artista passa a ter um currículo e toda sua obra, uma genealogia.

O desenvolvimento da história da arte de moda geral e da história de cada arte em particular consagra certos artistas em detrimento de outras e projeta seus nomes para a posteridade. Tem um papel significativo a influência dos *marchands* nesse cometimento, ao analisar o tamanho da obra de arte, autoria, estilo e fase que o artista representa. Desse modo, a arte se torna uma mercadoria, de acordo com as regras do mercado e a flutuação dos valores. Na realidade, os empresários detêm os meios de produção, não mais cabendo ao artista o privilégio da comercialização de sua obra.

No âmbito da arte, a luta constante entre autores e produtores, em relação a direitos autorais, evidencia que o preço ajustado para pagamento dos artistas, seus autores, salva algumas exceções, quase nunca prevê com realismo o volume de lucros obtido com a reprodução, cada vez mais ampliada. Os salários milionários de algumas estrelas da indústria cultural - autores, artistas plásticos, arquitetos - escondem um universo de salários baixos em quase todos os campos da produção artística, bem como uma nova dependência em relação a um novo tipo de mecenas: o da indústria.

Deve-se convir que qualquer leigo sabe que a arte não é simplesmente uma cópia, mesmo quando suas imagens nos são familiares e facilmente identificamos o tema tratado. Isto não quer dizer que a arte figurativa, que se baseia no uso de imagens parecidas com o real, esteja num segundo plano. Pelo contrário nota-se uma grande revalorização dela, nos tempos atuais. Já as tendências abstracionistas procuram romper arte e figura. As experiências com novas soluções compositivas, a exploração de combinações cromáticas, a expressão do gesto e a radicalização de propostas surgem a todo o instante. Há uma história, quase que uma anedota, atribuída ao pintor belga **René Magritte**, segundo a qual, certa vez, tendo pintado a figura de uma mulher em cor verde e tendo mostrado essa obra a um crítico, ouviu-o dizer: "Não existem mulheres verdes". Ao que Magritte respondeu: "Mas não é uma mulher, é uma pintura". Desde o Renascimento, a arte tratou de criar imagens parecidas com o mundo que *vemos* à nossa volta. A natureza da criação artística é única, não podendo se confundir com a realidade que a inspira. Na realidade, Magritte procurou estabelecer em suas obras uma nova linguagem e uma expressão toda pessoal.

| |
|--|
| Magritte - René François Ghislain Magritte (Lessines, 21 de Novembro de 1898 - Bruxelas, 15 de Agosto de 1967) foi um dos principais artistas surrealistas belgas, ao lado de Paul Delvaux. Pintor de imagens insólitas, às quais deu tratamento rigorosamente realista, utilizou-se de processos ilusionistas, sempre à procura do contraste entre o tratamento realista dos objetos e a atmosfera irreal dos conjuntos. Suas obras são metáforas que se apresentam como representações realistas, através da justaposição de objetos comuns, e símbolos recorrentes em sua obra, tais como o torso feminino, o chapéu côco, o castelo, a rocha e a janela, entre outros mais, porém de um modo impossível de ser encontrado na vida real. |
|--|

Queira o artista ou não, quaisquer que sejam as formas produzidas por ele resultarão necessariamente num processo de **distanciamento da natureza**. Nesse sentido, ao *formar*, ao dar forma à imagem, o artista é obrigada a **deformar**. Por necessidade, substituirá as formas existentes na natureza e seus contextos por outras, mais *humanas*, por assim dizer. Também, criará novos contextos formais, cuja extensão e equilíbrio vão servir de padrão de referência à própria interpretação das formas articuladas pelo artista. Reitere-se aqui que, mesmo ao inspirar-se em formas da natureza, o artista as abandona para criar *formas de linguagem*.

Serão formas específicas, de acordo com a especificidade material de cada linguagem. As novas tecnologias permitem uma maior participação do público na produção artística, pois os aparelhos de reprodução e exibição levam as pessoas a se interessar pelas obras de arte. A própria informática transforma a comunicação, antes linear e unidirecional, num livre navegar de informação, cujo sentido depende essencialmente da participação consciente do usuário. Aí estão os computadores para comprovar. Eles têm provocado grandes transformações em todos os campos, inclusive no da produção artística. As diversas

etapas da produção artística de outras linguagens tornam-se muito mais ágeis - **como a edição de imagens no cinema** - oferecendo novos recursos à criatividade dos artistas. Fotógrafos utilizam os recursos eletrônicos para transformar suas fotografias, músicos lançam mão de sintetizadores e artistas gráficos conseguem milagres na tela dos computadores. Os circuitos eletrônicos têm sido usados com frequência nas instalações ao integrar vídeos, pinturas, textos e sons, assim como inúmeras experiências são feitas em CDs e microcomputadores. Um exemplo típico é a **holografia – fotografia em três dimensões**. A multimídia, integrando imagem, som e texto, está pondo abaixo quatro séculos de isolamento e autonomia das linguagens artísticas.

A grande pergunta que se faz é a seguinte: **existe uma exaustão dos movimentos de vanguarda no mundo atual, mesmo com a globalização?** Para críticos argutos, a arte de ruptura está no fim. O que existe é uma arte de apropriação, ao operar signos da arte atual como força de emancipação. O que se observa é que a crítica não procura mais catalogar uma obra num determinado estilo ou tendência, pois estilos e tendências coexistem numa mesma pintura, fotografia, *performance*, escultura ou instalação. Nota-se um certo esgotamento das ondas artísticas européias e norte-americanas. Salvo honrosas exceções, todavia, muitas obras chegam até nós sem nenhuma evolução estética, mas como desdobramento de linguagens, que freqüentemente peca pela falta de critério e de resistência, impedindo muitas vezes o florescimento de movimentos artísticos autônomos, originais.

Performance - Ação desempenhada em um ambiente, por um ou mais indivíduos, cujo objetivo é a expressão.

Texto:

BATISTONE FILHO, Dúlio. Pequena História das Artes no Brasil. Editora Átomo, 2005.

Inserções:<http://pt.wikipedia.org/>

<http://uel.br/artetextos>

<http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/bauhaus/albers/index.html>

<http://www.piratininga.org/estilo-missoes/estilo-missoes.htm>

<http://noticias.uol.com.br/licaodecasa/materias/fundamental/cultura/ult1687u45.jhtm>