

História da Arte em 20 Lições

João Ricaldes



Confira meu livro no Aniversário da
amazon.com.br

 Humanarte

Ricaldes, João (1962 -)

História da Arte em 20 Lições. Mogi Mirim, Edição do Autor, 2016, 60 páginas.

ISBN: 978-85-919252-1-8

Para Laura, Pedro e Júlia

Sumário

[Introdução](#)

[1. Arte na Pré-História e no Egito Antigo](#)

[2. Arte grega e romana](#)

[3. Arte medieval](#)

[4. Arte renascentista](#)

[5. Maneirismo e Barroco](#)

[6. Barroco no Brasil](#)

[7. Rococó](#)

[8. O Rococó no Brasil](#)

[9. Neoclassicismo](#)

[10. Romantismo](#)

[11. Realismo](#)

[12. Impressionismo](#)

[13. Pintura no Brasil do século XIX](#)

[14. Pintura no Brasil do século XIX](#)

[15. Pintura no Brasil do século XIX](#)

[16. Arte Moderna](#)

[17. Arte Moderna](#)

[18. Arte Moderna no Brasil](#)

[19. Arte Contemporânea](#)

[20. Exercícios comentados](#)

[O autor](#)

[Bibliografia](#)

Introdução

História da Arte em 20 Lições oferece uma opção atualizada sobre as principais fases da arte ocidental, procurando atender leitores que buscam informações precisas, segundo as pesquisas mais recentes.

Em primeiro lugar procura se alinhar ao desenvolvimento da pesquisa em história da arte, que tem conhecido um crescimento precioso com novas teses e novas abordagens, principalmente sobre a arte brasileira e que não podem mais ser negligenciadas no ensino básico.

Também se apresenta como um roteiro de aula aos professores do Ensino Médio e cursos pré-vestibulares, combinando o caráter de atualização com o formato sucinto e esquemático que possa ser ampliado pelo próprio professor, segundo seu planejamento e suas metas pedagógicas.

Direciona-se ainda aos estudantes que se preparam para os vestibulares, tanto os exames que recentemente incluíram tópicos da história da arte em seus programas (como Enem, Unicamp e Fuvest), quanto aqueles que tradicionalmente trabalham com arte, principalmente na região sul do País (UEL, UEM e federais)

Finalmente, o presente manual também tem a intenção de oferecer uma resposta rápida e precisa a todos os interessados em arte em geral, principalmente aos adeptos do turismo cultural.

Para redução dos custos de edição e do valor ao consumidor, este livro contém número reduzido de imagens. Recomendo ao leitor a visita ao acervo amplo e detalhado de imagens aqui abordadas através do site do Projeto Humanarte, segundo o endereço indicado no alto da primeira página de cada capítulo.

Boa leitura

João Ricaldes
Julho de 2016

1. Arte na Pré-História e no Egito Antigo

I -Arte na Pré-história

www.humanarte.net/1-pre-egito.pdf



a.C

Lascaux, França, 15.000



Piauí

Serra da Capivara,

No Paleolítico surgem as primeiras manifestações artísticas da humanidade. Neste período em que as comunidades dependem exclusivamente da caça, da pesca e da extração de alimentos da natureza, aparecem objetos decorados e pinturas nas paredes e tetos das cavernas. Nota-se um nítido traço naturalista, demonstrando a habilidade para representar figuras tridimensionais, como animais e cenas do cotidiano (festas, rituais). A capacidade de observação sensorial presente no dia-a-dia reflete-se no detalhismo e no naturalismo das figuras. A representação de vários animais (cavalos, mamutes, bois, veados) é comum, como se pode observar na caverna de Lascaux, França - sítio arqueológico descoberto em 1940 e também em Altamira, na Espanha.

Animais ferozes e temidos são representados com traços largos que insinuam força e movimento. Animais como renas e cavalos aparecem com traços que demonstram leveza e fragilidade. Como a maioria das pinturas rupestres se apresentam no fundo das cavernas pré-históricas, supõem-se que deveriam ter alguma função ritual, não acessível a todos. Outra hipótese, mais provável, é a de que as representações de animais tinham a função de preparar os caçadores para o momento do enfrentamento e abate. Assim, a função psicológica da pintura aproximaria o homem da Idade da Pedra aos homens dos períodos posteriores, inclusive atualmente, no sentido de revelar certa crença no poder mágico da imagem. De posse da imagem, o homem manteria o contato e até mesmo o controle do objeto real (como fazemos com os retratos das pessoas queridas)

No Neolítico, as comunidades passam a se sedentarizar e utilizar a agricultura e a pecuária como fonte principal da alimentação. O poder de observação da natureza deixa de ser essencial, refletindo na arte que progressivamente abandona os traços realistas e adota um estilo geométrico, sintético e até abstrato.

No Brasil são encontradas pinturas rupestres em todas as regiões. O principal sítio arqueológico é o Parque Nacional da Serra da Capivara no Piauí, Patrimônio Mundial da Unesco, onde se encontram numerosas pinturas de pequeno porte com cenas de caça, dança cerimonial, lutas, afetividade, sexo.

II. Arte no Egito Antigo

A principal característica da arte egípcia é sua monumentalidade e seu papel de servir à religião. É marcada por regras rígidas, com poucas oscilações no longo período desta civilização. Seu traço principal é a lei da frontalidade na pintura: rosto de perfil com olhos de frente; tronco de frente; pernas e braços de perfil. Trata-se de um artifício para obter a representação máxima da figura de seus deuses e reis, ambos merecedores do máximo de reverência.

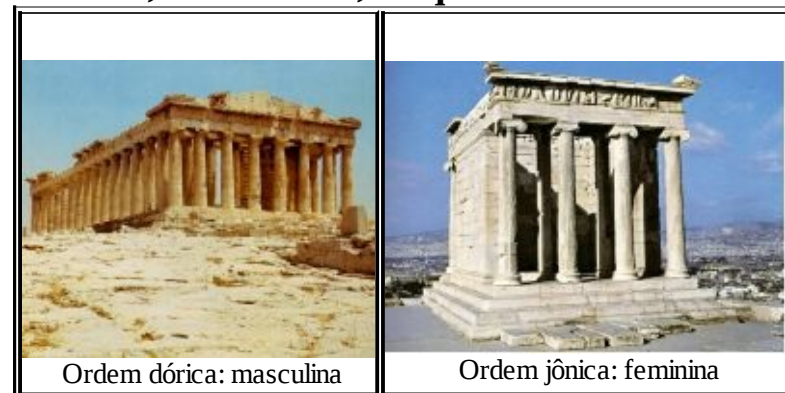
Na arquitetura monumental indica o sentido da eternidade da alma que, para os egípcios,

necessita de um suporte material formado pelo duplo do morto e seus objetos da vida diária encerrados na mastaba ou na pirâmide. Trata-se de uma arte dirigida por uma casta de sacerdotes que zelam pela tradição da religião e de seus complementos pictóricos e arquitetônicos. A rigidez dos traços e a imobilidade das figuras denotam uma sociedade centralizada e hierarquizada, reforçada pelo controle estatal de grande massa humana nas obras hidráulicas do Nilo.

2. Arte grega e romana

www.humnarte.net/2-classica.pdf

A arte grega impactou o Ocidente por pelo menos dois mil anos, legando noções de dinamismo na escultura, de naturalismo e tridimensionalidade na pintura, além de criar as três ordens da arquitetura clássica (dórica, jônica e coríntia). A arte romana acrescenta à herança grega o arco, a abóbada, o anfiteatro, o aqueduto e o arco do triunfo.



Ordem dórica: masculina

Ordem jônica: feminina

1. Arte Grega

É interessante acompanhar a transformação da escultura grega, desde o período arcaico (séculos VIII a VI a. C.) até o helenístico (século IV a II a. C.). No período arcaico ainda se nota certo imobilismo nas esculturas masculinas, com braços colados ao corpo, tronco ereto, denotando um evidente traço herdado da arte egípcia. No período clássico (século VI a IV a.C.), os deuses de mármore soltam a cintura, elevam os braços e insinuam alguns passos, com graça, equilíbrio e leveza. Já no período helenístico, o movimento se torna atribulação, ansiedade e até tragédia, como no conjunto chamado “Laoconte e seus filhos”, que representa a morte do sacerdote troiano que tentava alertar seu povo sobre a construção do grande Cavalo grego. Duas serpentes são lançadas do mar por Poseidon contra pai e filhos.

Na arquitetura, os gregos definiram as três ordens: a austeridade do estilo dórico; a elegância do estilo jônico e o rebuscamento do estilo coríntio. Há uma conotação sexual nas proporções das ordens: o dórico representa o masculino, o jônico o feminino, e o coríntio associa os dois aspectos. Outro destaque da arquitetura grega é o teatro: esculpido na própria montanha, o conjunto formado por coro circular (palco) e arquibancada em semicírculo revela precisão geométrica, além de conhecimento de acústica. Assim, os teatros parecem recostar nas montanhas para receber a encenação de mitos, tragédias e comédias.

A arte grega, em sua fase clássica, legou à posteridade um profundo gosto pelo individualismo, humanismo e pelo naturalismo, traços da mentalidade grega forjados na rivalidade política e econômica das cidades-estados (Polis).

Contrastando com o sufocante coletivismo egípcio, o individualismo grego é estimulado nas disputas das cidades-estados pela preferência dos Deuses (Jogos Olímpicos), no conflito diário entre as classes, nas disputas pelas rotas comerciais do Mar Mediterrâneo, no Imperialismo Ateniense e na Guerra do Peloponeso (Atenas x Esparta). Admiradores da cultura grega, os romanos copiaram-lhe em seus traços essenciais, não sem inovações. Ou se mandavam trazer da Grécia esculturas, colunas e objetos de todo tipo, ou faziam cópias dos originais nas oficinas de Roma.

2. Arte Romana

Na arquitetura, os romanos acrescentaram à herança grega o arco e a abóbada etrusca, soluções

técnicas que possibilitaram distanciar uma coluna da outra, ampliar os espaços internos dos palácios e afastar os teatros de seu escoramento natural nas encostas de uma colina. Criaram-se, assim, em qualquer espaço, o anfiteatro, com arquibancada duplicada que oferece maior capacidade de público. Na pintura, os romanos apreciaram o uso decorativo de peças gregas, reproduzindo-as nas paredes internas das casas dos patrícios, procurando criar uma ilusão de profundidade e de espaço ampliado.

Os cuidados para administrar seu imenso território imperial, o maior de toda a Antiguidade, levaram os patrícios a desenvolverem uma mentalidade prática e imediatista, distante da abstração de seus colegas gregos. Esta mentalidade se verifica no uso eminentemente decorativo da pintura e na busca de soluções arquitetônicas adequadas à demografia do Império e a sua política do “pão e circo”, estratégia indispensável de controle das classes subalternas (escravos de guerra, plebeus e povos bárbaros das distantes províncias). Desde a instauração do império, no século I a.C., a arte foi utilizada em Roma como demonstração de grandeza.

3. Arte medieval

A arte medieval pode ser abordada em pelo menos três grandes fases: arte bizantina, arte românica e arte gótica. As três são dominadas por uma pedagogia cristã, que vai da evocação à representação figurativa do sagrado.



Arte românica

Arte gótica

1. Arte Bizantina

A arte bizantina se manifesta em iluminuras, mosaicos e afrescos, nos quais observa-se ainda uma rígida composição frontal e hierática, de inspiração egípcia, associada aos efeitos luminosos da arquitetura, como vemos na Basílica de Santo Apolinário (Ravena, século 6). Tratavam de traduzir as narrativas e ensinamentos bíblicos para uma linguagem visual aceitável, diante do temor de cometer idolatria.

2. Arte Românica

Na arte românica (séculos XI e XII), a pintura usa cores primárias homogêneas, sem meios tons ou jogos de luz e sombra, pois não havia a menor intenção de imitar a natureza, mas sim de evocar, isto é, convocar a presença da divindade pela imagem. As figuras não apresentavam proporções anatômicas e não tinham nenhuma plasticidade. Os traços faciais eram acentuados por contornos de traços grossos e escuros. No entanto é possível observar alguns requintes de técnica pictórica, como os elaborados contornos, além de complexos motivos vegetais ou até mesmo alguns traços de esboço.

3. Arte Gótica

O estilo gótico é identificado com o período do renascimento comercial e a construção das grandes catedrais da Europa Ocidental, do século XII até ao XV. A palavra gótico, que faz referência aos godos ou bárbaros do norte, foi escolhida pejorativamente pelos italianos do renascimento. A verticalidade das formas, a pureza das linhas e o recato da ornamentação na arquitetura foram transportados também para a pintura e a escultura.

A pintura gótica surge aproximadamente 50 anos depois das primeiras catedrais e esculturas góticas. A transição entre o românico e o gótico é muito imprecisa, mas ocorre primeiro na Inglaterra e França em torno de ano de 1200, na Alemanha em 1220 e na Itália em torno de 1300. Podemos identificar três fases no interior do movimento gótico.

A primeira, nos séculos XII e XIII, ainda revela o padrão bizantino de composição das figuras em um fundo monocromático. O realismo levemente insinuado na primeira fase se desenvolve na segunda fase (início do século XIV), marcada pela obra de Giotto e pelo naturalismo intrínseco à sensibilidade do

franciscanismo. Na terceira fase (final do século XIV) surge o gótico internacional, com padrões de composição mais complexos que serviriam de base para o renascimento do século XV. A pintura de todo o período gótico é executada sobre quatro tipos de bases materiais: afrescos, telas, vitrais e iluminuras.

4. Arte renascentista

O Renascimento, período que vai do século XV ao XVI, significou um retorno às formas e proporções da antiguidade greco-romana. Este movimento artístico começou a se manifestar na Itália, mais precisamente em Florença, um estado independente e um dos centros comerciais mais importantes do mundo.



Arte renascentista

Arte maneirista

‘Nos séculos XIV e XV, a Itália era um conjunto de cidades-estados (repúblicas), em disputa entre grandes famílias burguesas, sem a estrutura centralizada e opressiva dos países absolutistas, o que lhe favorecia a criatividade, ao mesmo tempo em que ampliava o mercado de arte. As principais encomendas aos artistas do período são parte deste ambiente de disputas políticas e de projeção de uma imagem de poder das grandes famílias.

A riqueza material convive com a preocupação espiritual, constituindo-se assim um complexo contexto cultural em que o desprendimento das amarras coletivistas da sociedade feudal dá lugar à expressão da individualidade humanista até mesmo na relação com o sagrado.

As grandes inovações dos renascentistas italianos partem das conquistas já alcançadas pelas gerações anteriores, entre fins do século XIV e as primeiras décadas do século XV. A tridimensionalidade que já se insinuava no período gótico, agora ganha o aprimoramento da perspectiva geométrica e da perspectiva aérea, com sobreposição de cores que dão a sensação de estender uma paisagem ao infinito. A ilusão de realidade visual é acentuada também pela composição simétrica e pelo rigoroso trabalho de estudo da anatomia humana e animal para reproduzir com intenso realismo as figuras abordadas. A figura humana é trabalhada a partir de modelos vivos e o efeito geral da somatória destes recursos é de uma certa elegância, equilíbrio e profunda expressão dos sentimentos, sob o controle da razão.

Principais artistas renascentistas italianos

Leonardo Da Vinci (1452 – 1519) inventa o sfumato, fusão do contorno ao corpo das figuras, criando assim fisionomias extremamente expressivas. Trabalha com pequenos contrastes de luz e sombra, não com linhas. “Não vemos linhas, a linha é uma abstração”, diz uma anotação sua.

Michelangelo Buonaroti (1475 – 1564), como escultor, se imagina como o libertador do personagem que habita dentro do bloco de pedra bruta. Ele fez renascer a escultura colossal da antiguidade. Como arquiteto destaca-se por ter projetado a Cúpula da Catedral de São Pedro. Como pintor dá especial destaque à musculatura humana de extremo vigor físico. Seus corpos geralmente descrevem um movimento de rotação sobre si mesmos. Foi ainda exímio criador de escorços.

Rafael Sanzio (1483-1520): fez da sua carreira um aprendizado permanente, assimilando o estilo de todos os seus antecessores e dos mestres contemporâneos. Adota o sfumato de Leonardo e aprende a musculatura das figuras de Michelangelo.

5. Maneirismo e Barroco

www.humanarte.net/5-barroco.pdf

O Maneirismo (segunda metade do século XVI) e o Barroco (século XVII e primeira metade do XVIII) foram duas expressões de reação ao Renascimento. Ambos rejeitam a simetria rigorosa da arte renascentista e o equilíbrio expressivo dos seus personagens. Também se distanciam da exatidão anatômica para privilegiar a tensão promovida pela atmosfera mental das cenas.



1. Maneirismo

O Maneirismo se caracteriza por uma deliberada reação aos padrões renascentistas. As figuras se tornam mais alongadas, os corpos se distanciam dos modelos anatômicos e a composição perde a rigidez e o equilíbrio simétrico típico das obras-primas da fase madura de Rafael e Michelangelo. Alguns historiadores o consideram uma transição entre o renascimento e o barroco, enquanto outros preferem vê-lo como um estilo propriamente dito.

O termo tem inicialmente um forte apelo pejorativo, aplicado àqueles pintores que teriam abandonado a boa regra renascentista e que teriam trilhado um caminho muito afetado e individual, à sua maneira e não à maneira “correta”, clássica. No entanto, podemos observar na obra de Michelangelo, em sua última fase, uma clara tendência ao que seria mais tarde chamado de maneirismo. Basta averiguarmos os corpos alongados e nada anatômicos, não naturais, no *Juízo Final*, retratado na parede da Capela Sistina. Em fins do século XVI o maneirismo revela-se ainda mais anticlássico, apresentando composições mais desequilibradas e um efeito de luz artificial. Este tratamento da luz desembocaria na criação do claro-escuro de Caravaggio, grande expoente do Barroco do século XVII.

A *Última Ceia*, de Tintoretto, dá uma boa ideia destas inovações plásticas. A luz se detém sobre objetos e figuras, produzindo sombras antes inaceitáveis. Os verdadeiros protagonistas do quadro já não se posicionam no centro da perspectiva, mas em algum ponto da arquitetura, onde o olho atento deve, não sem certa dificuldade, encontrá-lo. No entanto, a integração do conjunto é perfeita.

É na obra de El Greco que se percebe o grau mais avançado do maneirismo e por isto mesmo mais distante do Renascimento. Seus corpos apresentam-se disformes e as cores e figuras se encontram deliberadamente distorcidas. O ambiente cultural de Toledo, em que se apresenta um misticismo profundo, contribui para as experiências únicas de El Greco. Espaço e forma se encontram fundidos, as suas nuvens se assemelham a algo concreto e os seus anjos mais parecem seres esfumaçados. El Greco é por muitos considerados um precursor da arte moderna.

Uma das fontes principais de inspiração do maneirismo é o espírito religioso conturbado da Europa nesse momento. Não só a Igreja, mas toda a Europa estava dividida após a Reforma de Lutero. Carlos V, da França, depois de derrotar as tropas do sumo pontífice, saqueia e destrói Roma. Reinam a desolação e a incerteza. Pintores, arquitetos e escultores são impelidos a deixar Roma com destino a

outras cidades.

2. Barroco

Barroco, período da arte ocidental entre os séculos XVII e XVIII, caracteriza-se pela monumentalidade das dimensões, exagero das formas e excesso de ornamentação. É um estilo marcado pela dramaticidade e explosão dos sentimentos. A pintura barroca procura se afastar das composições simétricas e geométricas do Renascimento, em favor da expressividade e do movimento.

O traçado das linhas e dos contornos se desfaz em composições esfumaçadas em rápidas pinceladas. O espaço é criado pelo contraste extremo do claro-escuro. Há uma nítida opção pelo drama, pelas cores exuberantes que realçam as áreas fortemente iluminadas em oposição a objetos, cenários e personagens que emergem da mais profunda escuridão.

Há historiadores da arte que costumam apontar uma curiosa diferença entre a execução barroca e a do renascimento. Neste último, a ação principal ainda não aconteceu, apenas aparece insinuada em um ato imediatamente anterior ao seu desfecho. No Barroco, a ação principal é nada menos do que o ponto de maior comoção, o ápice do drama. O *Davi* de Michelangelo, em sua estatura colossal, apenas concentra seu olhar titânico sobre o inimigo. Em Bernini, principal escultor barroco, seu *Davi* é capturado no momento em que atira a pedra em Golias.

Os traços do Barroco se desenvolvem em um contexto político e religioso muito peculiar. Nascido em Roma a partir das formas do século XV, logo se diversificou em vários estilos paralelos, à medida que cada país europeu o adaptava à sua própria cultura.

O Concílio de Trento (1545-1563) dedicou uma breve menção à função da arte no contexto da Contrarreforma, o que acabou sendo interpretada e utilizada como forte repreensão à falta de decoro na arte renascentista e maneirista, orientando pintores e escultores a usar suas habilidades para retratar temas bíblicos de forma clara e comovente.

De fato, o Barroco foi instrumento de propaganda não apenas da Contrarreforma, mas também dos regimes absolutistas. Sua missão deveria ser a transmissão de uma imagem de poder e grandiosidade através de uma estética vigorosa e sobrecarregada. É interessante notar que neste contexto a pintura religiosa, a pintura histórica e o retrato continuaram possuindo o maior status na hierarquia das modalidades de pintura. A natureza-morta e a pintura de paisagem também foram valorizadas no mundo católico, mas no protestante figuraram como setor principal, devido à visão luterana do pecado da idolatria.

Os principais pintores barrocos foram Caravaggio (1571-1610) na Itália; Peter Paul Rubens (1577-1640), Rembrandt (1606-1669) e Vermeer (1632-1675) na Holanda; Claude Lorrain (1600-1682) e Nicolas Poussin (1594-1665) na França; Diego Velázquez (1599 - 1660) e Bartolomé Esteban Murillo (1617 - 1682) na Espanha.

6. Barroco no Brasil

O Barroco brasileiro desenvolve-se no século XVIII, quase 100 anos após o seu surgimento na Europa. Foi patrocinado pelas Ordens religiosas, entidades que lideraram a intensa vida espiritual da sociedade brasileira no período colonial e também no imperial. As primeiras construções deste estilo ocorreram no litoral brasileiro (Recife, Salvador e Rio).



1. Características Gerais do Barroco Religioso

O barroco religioso forma-se como a arte da Contrarreforma, marcada pela reação à expansão da Reforma Protestante e pela conquista missionária dos novos continentes. As características mais marcantes são:

- ornamentação abundante e desenho variado e complexo das plantas e fachadas, com emprego de secções curvilíneas.
- decorações internas luxuosas, com revestimento integral das superfícies e uso de materiais nobres e preciosos, como os mármore policromos e o bronze dourado
- recursos retóricos: a movimentação contínua das formas; atitudes dramáticas e gesticulação eloquente das figuras representadas; ênfase nos personagens negados pela Reforma (Virgem e Santos)
- uso de recursos teatrais (em visão unitária das artes), articulando os espaços internos das igrejas, como os teatros da época, como os cortinados dos retábulos e os camarotes, ocupados por pessoas de maior prestígio, além de uma espécie de pódio em vários degraus no altar.
- visão em perspectiva, que enfatiza a decoração da capela-mor desde a porta da entrada, enfatizado pelos altares laterais funcionam como etapas intermediárias
- o arco cruzeiro tem nas igrejas barrocas função similar à do arco de cena
- efeito final: envolvimento integral do espectador, o conceito de “obra de arte total”

2. O Barroco no Brasil

Nas igrejas luso-brasileiras, a associação típica é aquela que congrega os efeitos rutilantes da talha dourada aos do colorido quente das pinturas dos tetos e paredes e ao brilho suave dos azulejos. Podemos identificar dois momentos diferentes do Barroco no Brasil:

a) Barroco nacional português (denominação foi oficializada por Robert Smith, *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962). Não tendo equivalentes em outros países europeus, ocorre nas três primeiras décadas do século XVIII.

- retábulos de desenho semelhante a portadas, com **colunas torsas** e pilastras interligadas por **arquivoltas concêntricas**.
- enrolamentos de videiras com cachos de uvas nas colunas, bem como pássaros fênix

- estrutura piramidal em degraus escalonados, no altar principal, destinada a servir de suporte ao Santíssimo Sacramento e às imagens da Virgem Maria e do santo padroeiro da igreja.
- forros divididos em painéis com pinturas emolduradas de talha dourada, **os caixotões**.
- retábulos da nave inseridos em perspectiva de viés nos cantos das paredes do arco cruzeiro.

Em Portugal, este estilo tem como um dos principais modelos a Igreja de São Bento da Vitória, na cidade do Porto. No Brasil temos a “Capela Dourada” da Ordem Terceira de São Francisco em Recife (PE), o Convento de São Francisco em Salvador (BA) e o Mosteiro de São Bento (RJ), embora seu altar conviva com retábulos laterais dos estilos posteriores joanino e rococó. Em Minas, destacam-se dois retábulos de colunas torsas e arquivoltas que ainda podem ser vistos na nave da Igreja de São José, de Ouro Preto, recobertos, entretanto, de pintura branca, acréscimo do período rococó.

b) Estilo joanino (a partir de 1726 a 1760), inspirado no barroco italiano

- estatuária de grande porte integrada à talha e o emprego de colunas salomônicas e dosséis, cujo protótipo é o famoso baldaquino de Bernini na basílica de São Pedro, no Vaticano. O novo modelo foi introduzido de forma pioneira na igreja da Ordem Terceira da Penitência, no Rio.
- como na fase anterior, também há uso de deslumbrantes cavernas douradas, com todos os espaços disponíveis das paredes e tetos integralmente preenchidos pela decoração, segundo o princípio do horror vacui (horror ao vazio).
- teto sem os caixotões, cedendo lugar às pinturas em perspectiva ilusionista, inspirado na obra do jesuíta italiano Andrea Pozzo.
- planta e fachada: a regra continuou sendo a planta retangular da tradição portuguesa e a fachada de paredes retas e ornamentação sóbria, ambas herdadas do maneirismo. Desta forma, o contraste intencional entre a simplicidade arquitetônica externa e a opulência interna.

O estilo joanino tem como modelo, em Portugal, a Igreja Conventual de Santa Clara, na cidade do Porto. Já a cidade do Rio de Janeiro conta com a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (RJ), a mais homogênea decoração desse estilo realizada no Brasil. Em Minas, o estilo joanino tem grande desenvolvimento na Matriz de Nossa Senhora do Pilar em Ouro Preto, esculpida pelo português Francisco Xavier de Brito (de Braga), com projeto arquitetônico de Manuel Francisco Lisboa, também português, pai do Aleijadinho.

Mas há algumas elegantes exceções, com plantas poligonais e curvilíneas: no Rio de Janeiro, a igreja da Glória do Outeiro e a de São Pedro dos Clérigos; em Minas, as igrejas de São Pedro dos Clérigos de Mariana e Rosário de Ouro Preto, além de, em Ouro Preto as igrejas de São Francisco de Assis, com torres circulares ligadas ao frontispício por segmentos curvos (um edifício de transição barroco-rococó, tendo Aleijadinho como escultor) e a de Nossa Senhora do Carmo (rococó), com torres arredondadas e fachada sinuosa. Em Mariana, tem também ligação com o recorte curvilíneo a Igreja do Carmo.

De maneira geral, em Minas Gerais, *“as igrejas matrizes, copiam estrutura do Rio, em que as plantas são de base retangular, com nave única, capela-mor e sacristia transversal nos fundos do edifício, corredores laterais para circulação e fachada com duas torres de seção quadrada. Praticamente não têm decoração externa, tanto pela precariedade das técnicas construtivas, que ainda não haviam incorporado o uso da pedra, quanto das tradições de simplicidade da arquitetura lusa, tanto em Portugal quanto nas colônias”*^[1]

O estilo joanino mineiro tem ainda, como destaques, a Capela do Padre Faria em Ouro Preto e Santana, em Mariana, bem como os retábulos laterais das duas matrizes de Ouro Preto

7. Rococó

www.humanarte.net/7-rococo.pdf

O rococó mantém as técnicas do claro-escuro, mas substitui temas religiosos pela alegria da vida na Corte. O rococó é um estilo de decoração de interiores surgido no início do século XVIII na França. Seu nome deriva da palavra concha (*rocaille*, em francês) justaposta à palavra barroco.



Proposta embaraçosa, Watteau

O Beijo Roubado, Fragonard

Alguns historiadores consideram o rococó como um desenvolvimento do barroco, mas sua orientação é bem diferente, pois manifesta uma alegria na decoração carregada, distante da dramaticidade pesada e da religiosidade do barroco. De fato, a pintura rococó aproveita os recursos do barroco. No entanto, o rococó tenta, pelo exagero, comemorar a alegria de viver. Em alguns pintores deste período observa-se, como no barroco, o predomínio da construção de campos cromáticos esfumados, mais do que o uso de linhas e contornos definidos. As vestimentas ainda se mostram repletas de drapejados e de um volume em excesso. Também se observa o recurso ao claro-escuro.

Mas o rococó busca a suavidade da cor. As figuras retratadas são homens e mulheres da Corte, amantes da boa vida e da natureza. Os temas se referem à vida nos palácios, jardins, festas luxuosas nos salões, ou ainda, em paisagens bucólicas. Frequentemente as telas apresentam uma forte dose de erotismo, sensualidade e nus femininos bem provocativos.

A arte rococó se desenvolve nos regimes absolutistas de meados do século XVIII. Diferentemente do barroco, este novo estilo não procura retratar a grandiosidade e majestade das monarquias europeias, mas liga-se ao absolutismo de uma outra forma: busca ressaltar a alegria de viver, a futilidade e os temas prazerosos das cortes, alheias a problemas sociais e econômicos.

Ironicamente, as cortes e seus artistas mal podiam se dar conta de que viviam nos últimos momentos daquele regime político. O custo do luxo palaciano e a ascensão da burguesia corroíam as bases do absolutismo, que seria sepultado pela revolução Francesa de 1789 e pelas Guerras Napoleônicas.

Na Inglaterra o pintor William Hogarth ajudou a desenvolver uma base teórica para o conceito de beleza do Rococó. Em sua obra *Analysis of Beauty* (1753) argumenta que o Rococó se construía pelas linhas ondulantes e pela proeminência de curvas em S das figuras retratadas, produzindo assim um efeito sutil de graça e beleza, em oposição ao uso da linha reta e dos traços circulares do classicismo.

No entanto, este estilo já não deixa de ser moda predominante, a partir da década de 1760. Intelectuais como Voltaire criticam a superficialidade do Rococó e a degenerescência da arte causada por este estilo palaciano. Na década de 1780 é superado pela seriedade do Neoclassicismo e no período napoleônico é sepultado pela arte oficial do Império. Na Alemanha chegou a ser ridicularizado pela alcunha de “Estilo Zopf und Perücke” (rabo de porco e peruca).

Em meados do século XIX, entretanto, surge um renovado interesse pelo Rococó, tanto na Inglaterra quanto na França, onde o pintor Delacroix redescobre o valor da graça e da alegria na arte e no design. Os mais destacados pintores do Rococó foram Jean-Antoine Watteau (1684–1721), François Boucher (1703–1770) e Jean-Honoré Fragonard (1732–1806).

8. O Rococó no Brasil

www.humanarte.net/8-rococobras.pdf

O Rococó europeu foi uma reação aos exageros retóricos do Barroco e assumiu um caráter de arte da Corte, rejeitando temas ideológicos, religiosos e políticos. Muito associado a vida mundana da nobreza europeia do século XVIII, foi rejeitada pela Igreja Católica da França, mas adaptada na Europa Central para ambientes religiosos, o que teve impacto no mundo luso-brasileiro:



Igreja do Carmo - RJ

“Diferentemente do barroco religioso, atrelado desde cedo aos ideais da Contrarreforma católica, o rococó religioso não teve nenhum compromisso de origem com qualquer tipo de ideologia, de natureza religiosa ou até mesmo política. Criado na França por volta de 1730, no âmbito das decorações civis, foi inicialmente uma reação dos decoradores contra o excessivo peso ornamental do barroco, reação esta impulsionada pelas novas exigências de conforto da nobreza e da alta burguesia, nas novas decorações dos castelos ou residências urbanas da época.

Chamado na França de estilo "rocaille" ou Luís XV, o estilo foi rapidamente exportado para outros países europeus como um dos produtos da cultura francesa do século do Iluminismo. Sua adaptação à arquitetura religiosa foi, entretanto, problemática. Rejeitada pela Igreja Católica da França, que considerou o estilo inadequado para ambientes religiosos, essa adaptação acabaria sendo feita na Europa Central, notadamente nas regiões da Baviera e Suábia germânicas e na antiga Boêmia, atual República Tcheca. Desta forma, o rococó religioso absorveu algo do espírito do Iluminismo do século XVIII, e pela primeira vez o ideal de felicidade encontra abrigo no Cristianismo, associado ao prazer físico baseado nas sensações. Começando pela visão que submete ao prazer do olhar uma elegante decoração com alternância de vazios e cheios, com emprego do branco e tonalidades suaves para realce dos douramentos.

Os resultados da nova estética foram tão satisfatórios que a hierarquia da Igreja começou a procurar justificativas para o novo tipo de sensibilidade religiosa que engendrara as igrejas do rococó centro-europeu. Ou seja, a visão de um cristianismo pacificado, refletindo uma concepção mais serena da fé e uma visão otimista da existência, ao oposto do barroco, que enfatizava seus aspectos dramáticos. Por essa razão os ambientes do rococó religioso dão às vezes a impressão de salões de festa, aspecto que no Brasil é particularmente evidente nas igrejas da antiga capital dos vice-reis, o Rio de Janeiro”^[2].

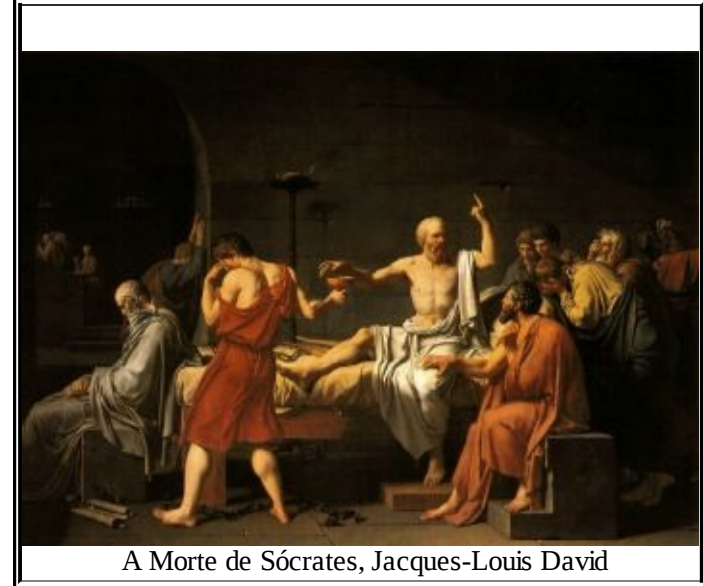
São características marcantes

- ênfase menor na escala monumental e na opulência, ao contrário do Barroco
- iluminação homogênea de todo o espaço, ao contrário do Barroco.
- no retábulos e revestimentos ornamentais, o douramento se restringiu aos ornatos, postos em evidência por fundos lisos, pintados de branco, bege ou tonalidades suaves de rosa, azul ou amarelo.
- diversificação regional
- uso da a linha sinuosa, as rocalhas e os arranjos florais.
- adaptações locais com até mesmo a coluna torsa, própria do barroco, embora a regra fossem as colunas retas e delgadas

9. Neoclassicismo

www.humanarte.net/9-neoclassico.pdf

O Neoclassicismo é um movimento artístico que se desenvolveu em meados do século XVIII até meados do século seguinte. Iniciou-se na França e se estendeu por toda a Europa. No Brasil, difundiu-se pela Missão Artística Francesa de 1816, trazida por Dom João VI.



A Morte de Sócrates, Jacques-Louis David

A pintura neoclássica recusa deliberadamente o exagero da estética barroca e a futilidade do rococó para retratar temas grandiosos relacionados à pátria e aos ideais iluministas.

Procura reviver os princípios estéticos da Antiguidade clássica, de uma forma diferente do Renascimento. Os renascentistas inspiraram-se na arte grega e romana para criar novas harmonias e novas simetrias, como em Leonardo, ou novos padrões para representar o corpo humano, como em Michelangelo.

Já o artista neoclássico coloca-se a tarefa de reconstituir a beleza e a harmonia daquilo que ele considera verdadeira e originalmente grego e romano. Assim, o neoclássico procura um caráter mais arqueológico, identificando formas que se querem puras na produção greco-romana, sem o que considera acréscimos renascentistas, o que é mais nítido na arquitetura e na escultura.

Ao propor regras simples e rigorosas sobre o que consideram a verdadeira forma de fazer arte, os neoclássicos aproximaram-se do racionalismo iluminista, uma força intelectual dominante e irresistível no século XVIII, presente no pensamento de filósofos como Voltaire, Diderot, Rousseau e Montesquieu. São marcas fundamentais tanto do Iluminismo, quanto do neoclassicismo: a ênfase nas ideias de progresso; a defesa do conhecimento racional como meio para a superação de preconceitos e ideologias tradicionais; a preocupação ética com a construção de um mundo melhor, mediante a reflexão, o livre exercício das capacidades humanas e o engajamento político-social.

Como afirma Gombrich: *“a antiga e despreocupada tradição dos construtores e decoradores barrocos e rococós foi identificada com um passado que acabara de ser varrido; foi o estilo dos palácios da realeza e da aristocracia, ao passo que os homens da Revolução (Francesa) gostavam de se considerar cidadãos livres de uma Atenas ressurgida”*^[3]

As qualidades estéticas passam a ter conotações éticas precisas: a arte simples e emocionalmente pura contrapõe-se à frivolidade e à sensualidade do rococó. Buscava-se o retorno a um momento puro da civilização (Atenas de Sócrates, século V a.C ou a República Romana, séculos II e I a.C.), ainda não corrompido pelo Absolutismo (séc. XVIII).

Na pintura destaca-se a rígida estrutura da composição interna, quase sempre marcada pelo

enquadramento arquitetônico que usualmente fechava as figuras. Veja-se, a este respeito, a composição em três faixas verticais definidas por três arcos ao fundo, com suas respectivas colunas, na tela *Juramento dos Horácios*, de David. Na pureza das linhas e na simplificação da composição, buscava-se uma beleza deliberadamente heroica e exemplar para as novas gerações.

O herói neoclássico não se destaca pelas façanhas físicas das figuras mitológicas ou bíblicas. *“Ele representava, sobretudo, um personagem cujo corpo nobre revestia uma alma repleta de virtudes e cujas proezas podiam servir de exemplo para um ideal ser atingido. Consistia num modelo de magnanimidade, espírito elevado, equilíbrio, retidão, dignidade humana, autossacrifício”*^[4].

Esta nova retórica da linguagem artística foi elaborada no século XVIII por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), cuja obra “Reflexões sobre a imitação das obras gregas” (1755) foi lida por todos os iluministas e artistas neoclássicos. Assim Winckelmann sintetiza o espírito neoclássico:

“A característica geral distintiva das obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena, tanto nas atitudes quanto nas expressões. Assim como as profundezas do mar sempre permanecem calmas, mesmo quando a superfície está furiosa, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo quando elas são presas das mais violentas paixões, uma alma grande sempre igual a si mesma”^[5]

O auge da arte neoclássica ocorreu no período napoleônico (1800-1815), quando se destaca a pintura de Jacques-Louis David (1748-1825). Membro da Academia Real de Artes, fundada pelo Rei Luis XIV, David se engaja na Revolução Francesa e chega a se eleger deputado na Assembleia Nacional, pelo partido jacobino. Amigo de Robespierre e Marat (a quem dedicou a célebre tela sobre sua morte na banheira) David foi preso quando ocorreu a queda dos jacobinos (1795), mas a admiração de Napoleão sobre sua arte o permitiu ser libertado e contratado como pintor do Império de Napoleão Bonaparte.

Neste contexto de rebeliões populares, morte, sacrifício, prisão e golpes de Estado, David produziu telas memoráveis. O tema da morte heroica é também apresentado na tela *Morte de Sócrates*, na qual contemplamos o trágico desfecho do julgamento do filósofo grego. A mensagem da obra é: mantenha-se fiel aos seus ideais, mesmo diante da perseguição, da injustiça e da morte. Assim, a arte deveria tornar-se eco dos novos ideais da época.

A forte retórica neoclássica e a o apoio do poder político de Napoleão transformaram os mecanismos de produção e de circulação de obras de arte. O instrumento essencial nesta transformação foram as Academias de Arte.

No sistema acadêmico, o aprendizado passou a ser função do Estado, organizado em disciplinas como em um curso universitário. A carreira do pintor e do escultor passa pelo controle rígido dos administradores da Academia e seguia um roteiro de alta competição: o prêmio anual (Grand Prix), seguido de uma estadia em Roma, na Academia Francesa situada na capital italiana. Após o retorno, os candidatos inscreviam suas propostas ao Salão de Artes, que passou a ser anual no começo do século XIX. O reconhecimento nos Salões poderia levar o artista a assumir uma cátedra na Academia e até mesmo ao cargo de pintor da corte.

“A Academia – afirma Lilia Schwarcz – representa a transição de uma arte controlada pelas guildas e depois pela Igreja, para uma arte controlada e financiada pelo Estado (...) o que levou a arte a se direcionar do domínio privado para o público”^[6]

Este sistema não foi substancialmente alterado na Revolução Francesa. Mesmo após o governo de Napoleão, foram mantidos os seus princípios elementares: o ensino, o prêmio, a viagem à Itália e o Salão.

Também se cristaliza neste período a hierarquização dos gêneros de pintura. No topo está a

pintura histórica, em seguida a pintura de paisagem e depois o retrato. No último degrau, a natureza morta. A brutal institucionalização da arte gerou seus críticos e seus desafiadores nos períodos subsequentes da arte. Românticos e impressionistas tiveram que lutar muito contra esta forte estrutura. Talvez por este motivo o termo arte acadêmica tenha se tornado sinônimo de oficialismo e de falta de criatividade

10. Romantismo

www.humanarte.net/10-romantismo.pdf

O romantismo foi um movimento artístico surgido na Alemanha do final do século XVIII que se expandiu pela Europa durante a primeira metade do século XIX, na literatura, filosofia e nas artes plásticas.



Série “Desastres da Guerra”, Goya



Gravuras em metal

Foi ao mesmo tempo um modo de sentir e de pensar em oposição à tradicional sociedade da nobreza e também à nova sociedade industrial. Recusa o racionalismo frio do Iluminismo e enfatiza a redescoberta dos sentimentos e dos valores humanos. Recusa também as restrições da vida urbana ao espírito, marcada pelo rápido crescimento da indústria e das cidades.

Os temas que atendem a este objetivo são: a vida do campo, o passado medieval, os tipos exóticos (do Oriente), a descoberta da natureza indômita, o sobrenatural, a loucura e as forças irracionais.

A força descomunal da natureza externa (montanhas, rios, mares e florestas) atesta a frágil natureza interna do ser humano. As paisagens do alemão Caspar David Friedrich (1774 – 1840), um dos principais pintores do Romantismo, transmitem de maneira enérgica esta nova relação homem-natureza. Parece conduzir o olhar do observador para uma dimensão metafísica da natureza. Friedrich viveu um período em que a Europa passava pelo crescimento de uma desilusão em relação à sociedade materialista e, ao mesmo tempo, pela retomada do interesse pela espiritualidade. Individualmente foi marcado pela tragédia, pela solidão e pela loucura.

O deslocamento do foco de interesse do mundo externo para o indivíduo leva a experiências estéticas, na poesia e na pintura, que se direcionam ao sobrenatural e à exploração da psicologia humana, muitas vezes através de emoções relacionadas com o terror e o medo. A poesia de Edgar Allan Poe e pintura de William Blake são representativas desta vertente espiritualizada do romantismo.

Enquanto os neoclássicos são essencialmente lineares, expressando-se mais com a linha e com o desenho, os românticos são coloristas. Como o barroco, o romantismo explora o movimento das formas e a composição, acentuando os contrastes de cores e luzes, para ganhar maior intensidade da expressão dos sentimentos.

A técnica e o sentimento românticos marcam profundamente a obra de Francisco Goya (1746 – 1828). *“Onde eles encontram estas linhas na natureza? Eu só vejo formas que são iluminadas e formas que não. Meu olho jamais vê contornos. Não conto os fios da barba de um homem que passa. Meu pincel não enxergará melhor que eu”*^[7].

Goya retratou a irracionalidade na série *Desastres da Guerra*, denunciando não apenas a

crueidade das tropas napoleônicas na invasão da Espanha, mas a crueldade do ser humano. Criou sátiras memoráveis das elites e da Inquisição espanhola.

“Nenhum artista antes dele transmitiu a irracionalidade da multidão, especialmente de uma multidão inflamada por uma visão comum – religiosa, política, não faz diferença – com um poder tão desprovido de sentimento. Essas figuras possuem a ferocidade de criaturas tentando se fazer ouvir do outro lado de um vidro fechado. Elas são as criaturas da surdez do próprio Goya”^[8].

11. Realismo

www.humanarte.net/11-realismo.pdf

O realismo reage à estética novelesca do romantismo e pratica a arte engajada na crítica à sociedade industrial, aliando-se ao socialismo. Surgiu paralelamente ao romantismo na segunda metade do século XIX.



As coletoras de restolhos, Jean-François Millet

Este movimento nasceu na França, após as revoltas de 1848 e como resposta à estética fictícia do romantismo. A pintura, para os realistas, é uma arte objetiva que procura a representação das coisas reais e existentes. Nas artes visuais e na literatura o Realismo procura retratar a vida diária, evitando os rebuscamentos dos românticos, que passam a ser considerados excêntricos e distantes da vida real.

Para os pintores realistas, a imaginação na arte consiste em saber achar a expressão mais completa de uma coisa existente. O belo está na natureza e encontra-se na realidade, sob as mais diversas formas. Os realistas não se aceitam a idealização da realidade (neoclássicos), nem as premeditadas relações de cor e luz para alcançar efeitos emocionais (românticos).

Contemporâneo da Segunda Revolução Industrial (meados do século XIX) o realismo tinha como finalidade a conscientização da sociedade e que, logicamente, foi recusada pela alta burguesia. Vários escritores e pintores realistas foram amigos de intelectuais anticapitalistas.

Um dos expoentes do Realismo foi Jean-François Millet (1814 – 1875). De formação clássica, Millet rompe com a Academia e explora temas da vida dos trabalhadores rurais. Suas obras sobre camponeses conseguem combinar, como em *As coletoras de restolhos*, a denúncia das desigualdades sociais com certa delicadeza sentimental para retratar pobres camponesas anônimas em busca de restos da colheita farta de uma grande fazenda comercial.

A associação de tons de marrom com o lirismo de sua luz tem como resultado uma composição que exala não o heroísmo dos habitantes do campo, mas a dignidade de suas figuras humanas, integrando o homem com a natureza. Nos pequenos gestos pode-se descobrir a capacidade de observação deste grande pintor. Exemplo disso é sua famosa tela *Angelus* (1859).

Outro destacado pintor realista foi o anarquista francês Gustave Courbet (1819 — 1877). Foi acima de tudo um pintor de paisagens campestres e marítimas onde o romantismo e a idealização das figuras dão lugar a uma representação da realidade fruto de observação direta. Essa nova estética das classes trabalhadoras foi recebida com desprezo pelo público, que enxergou feiura e desequilíbrio nos corpos das camponesas apresentadas corajosamente pelo mestre realista, que mantinha laços estreitos de amizade com os socialistas, embora tivesse o cuidado de não transformar sua arte em instrumento

ideológico.

12. Impressionismo

www.humanarte.net/12-impresionismo.pdf

Surgiu na França por volta do ano de 1870 e representou uma profunda ruptura na história da arte, pois propôs o abandono das técnicas tradicionais, saindo dos ateliês iluminados artificialmente para resgatar ao ar livre a natureza, tal como ela se apresentava a seus olhos, como uma soma de cores fundidas. O próprio nome do movimento traduz a reação negativa da crítica às experiências de seus jovens pintores: na primeira exposição o grupo foi chamado sarcasticamente de impressionista.



Estação Saint Lazaire, Monet

O que mais interessou aos pintores impressionistas foi a captação momentânea da luz na atmosfera e sua influência nas cores. Monet, líder dos impressionistas, assim definia o objetivo de sua pintura: “reproduzir minhas impressões diante dos efeitos mais fugazes”. Rejeitam o uso da linha ou os contornos definidos, além da perspectiva geométrica. A poucos centímetros da tela, um quadro impressionista parece uma sobreposição de camadas volumosas de tintas, ao passo que à distância as cores se organizam opticamente e criam formas e efeitos luminosos. A temática de seus quadros eram cenas urbanas em parques e praças e também as paisagens.

A indignação inicial da crítica se deve ao fato de que os impressionistas desprezaram dois conceitos da tradição pictórica que se mantinham desde os mestres do Renascimento: a técnica do desenho prévio à pintura e o uso da cor local (a cor dos objetos sob luz natural, como a maçã vermelha, o céu azul e o leite branco). Ironicamente, a arte impressionista revela um traço continuísta na história da arte, uma vez que dá continuidade à busca da objetividade tão presente no realismo de Courbet. Também sofre o impacto da difusão das novidades científicas da Segunda Revolução Industrial, presentes na ótica, química e física.

Ao contrário do que normalmente se afirma sobre a relação dos artistas deste período com seu contexto social, a arte impressionista também manifesta as mudanças sociais e culturais do período. Ela própria é parte de uma nova sensibilidade social e de uma nova forma de convívio gestado nas grades cidades, a partir do modelo pioneiro criado na reurbanização de Paris no período de Napoleão III (1848 – 1871), justamente no momento de formação e amadurecimento da estética impressionista.

A pintura impressionista adotou como tema os termos dos críticos da reurbanização da capital francesa: a estética do movediço, do indefinido e do impessoal, a arte que declarava que o moderno era o marginal. O mito da vida moderna torna-se, assim, para seus próprios habitantes *"ambiguidade e mistura de classes. Mas o mito é também a divisão social e o mapeamento e o controle. Duas visões contraditórias do mito da modernidade, em que o capital ao mesmo tempo torna tudo ininteligível e torna a vida cotidiana controlada"*^[9]

Na nova Paris surge uma nova sociabilidade, fruto de um novo estágio do capitalismo internacional. Mudam-se as formas de organização da produção, o ritmo do trabalho, as relações entre fornecedores, empresários e consumidores. Muda também o comportamento do consumidor: a boa regra do comprador agora era não pechinchar, mas procurar a pechincha, não obter uma roupa cortada sob medida, mas escolher uma que, de algum modo, “coubesse perfeitamente”. Surge uma nova sensibilidade, agora permeada pelo caráter anônimo e frio das novas formas de lazer, prazer, trabalho e consumo.

Assim, além dos novos espaços de lazer (boulevares, parques, banhos públicos, arredores) despontam também na arte impressionista os novos personagens malditos da cidade (prostitutas, mendigos) e, principalmente, a nova forma de interação social, marcada agora pelo impessoal e pelo desconhecido indivíduo da massa humana que transita em amplas avenidas e ferrovias do traçado majestoso da metrópole industrial.

13. Pintura no Brasil do século XIX

1ª Parte

www.humanarte.net/13-brasil19-1.pdf

É possível distinguir quatro fases importantes na pintura do século XIX no Brasil: a primeira se inicia com a Missão Artística Francesa de 1816, que transfere para o País os métodos neoclássicos de produção e de circulação de obras e arte; em seguida surge a primeira geração de pintores formada pela Academia Imperial, marcada pelo oficialismo da produção; já a incrível geração de meados do século se destaca pela pintura de gênero; a quarta fase é o momento da terceira geração, no final do século, que já manifesta de forma clara o impacto da arte moderna.



Desembarque da Princesa Leopoldina, Debret

1. A Missão Francesa de 1816

A vinda da Missão Francesa ainda é uma decorrência das guerras napoleônicas, pois foi obra do imperador Dom João VI, quando instalado no Rio de Janeiro. A principal mudança econômica foi a abertura de seus portos ao comércio internacional, antes exclusivo aos portugueses. No entanto, um conjunto de mudanças de política cultural altera o perfil colonial do País. Dom João VI criou a Imprensa Régia, o Museu Real, a Biblioteca Real e os primeiros cursos universitários do Brasil. No setor cultural, destaca-se ainda a fundação da Academia Real de Belas Artes, composta por artistas franceses.

Joachin Lebreton, chefe da Missão, foi um dos fundadores do Louvre e junto com ele vieram os pintores Nicolas-Antoine Taunay, acompanhado de toda a família, e Jean-Baptiste Debret, além do arquiteto Grandjean de Montigny, entre outros.

Quando os membros da Missão chegaram ao Brasil, ainda estavam em plena atividade muitos dos nossos mais importantes pintores coloniais, como Manuel da Costa Ataíde em Minas, tão importante para a pintura, quanto Aleijadinho para a escultura brasileira, na transição do barroco para o rococó. Ataíde, inclusive, solicitaria a Dom João VI, em 1818, a criação de uma aula ou curso de arquitetura e pintura em Mariana, mas teve negada essa sua pretensão. Mas, os artistas franceses receberam a atenção que o Imperador negou aos brasileiros ou portugueses aqui radicados.

Nicolas-Antoine Taunay foi o mais importante artista da Missão de 1816. No Rio dedicou-se inicialmente à paisagem, fixando cenas de florestas vizinhas à capital. Era um dos artistas prediletos de Napoleão, para quem pintou várias cenas de batalha. Encanta-se com a paisagem carioca, mas procura ordená-la segundo seu aprendizado neoclássico, resultando na harmonia contemplativa do homem com a natureza.

Até mesmo a escravidão é abrandada. Seus negros aparecem ao longe, “*não passam de alusões*”. Na tela *Cascatinha da Tijuca*, Taunay insere um autorretrato em meio à exuberante floresta: “*parece não estar interessado em apenas representar a paisagem; quer, antes, interpretá-la com base nos efeitos do contraste luminoso. Minúsculo, mergulhado na paisagem grandiosa, o artista adquire o aspecto de um*

herói”^[10].

Jean-Baptiste Debret também teve formação na Academia de Paris, na mesma classe de seu primo Jacques-Louis David, representante máximo do neoclassicismo. Pintou vários retratos de Napoleão. No Brasil foi o principal retratista de Dom João VI e Pedro I, mas ganhou mais destaque com as ilustrações de seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834). A obra é considerada importante não apenas por aspectos artísticos, mas também pela combinação do interesse de retratar o cotidiano com a presença de textos descrevendo 156 litografias.

14. Pintura no Brasil do século XIX

2ª Parte

www.humanarte.net/14-brasil19-2.pdf

A primeira geração formada pelos mestres da Missão Francesa dedicou-se prioritariamente à pintura histórica e à paisagem, com destaque para a obra de Pedro Américo e Vítor Meireles que contribuíram para reforçar uma ideologia heroica e nacionalista do Brasil do século XIX.



A Batalha do Avaí, Pedro Américo

A pintura de paisagem desenvolveu-se principalmente com **Felix-Émile Taunay**, em cuja obra se revela grande influência do paisagismo inglês (Constable e Turner). Felix Taunay assume o cargo de professor de paisagem na Academia Imperial, antes ocupado pelo seu pai, Nicolas Taunay. Logo alcança o cargo de diretor da Academia Imperial, implantando no Brasil o modelo neoclássico de organização do ensino e da divulgação da arte, sob restrito controle do Estado (Salões oficiais e prêmio de viagem)

O paraibano **Pedro Américo** (1843 – 1905), foi pintor, poeta e físico. Tinha apenas 10 anos quando foi escolhido como desenhista da missão científica do naturalista francês Louis Jacques Brunet, para estudar a flora e da fauna do Nordeste do Brasil, durante 20 meses. Depois de se formar em Belas Artes no Rio, Pedro Américo obteve uma bolsa de estudos dada pelo imperador Pedro II e foi para Paris. Tinha 43 anos quando assinou contrato com o governo de S. Paulo (1886), para pintar a *Proclamação da Independência*. Outra das obras mais famosas de Pedro Américo foi *Batalha do Avaí*. A Guerra do Paraguai (1864-1870) ativou o gênero de pinturas de batalhas no Brasil, embora na Europa estivesse já em queda.

No entanto, o pintor paraibano deixa sua marca original: *“a obra satura a grande superfície [60 m2] de excessos furiosos, dos quais participa toda a natureza, num imenso redemoinho, cujo vórtice é uma estreita abertura para o horizonte. O fluxo desmedido termina por neutralizar o herói. Nada da grande tradição do século XIX. A tradição neoclássica, de origem escultórica, inspirada nos relevos, é abolida. A batalha embebe-se da fúria romântica, para alimentar-se das anteriores vitalidades barrocas”*^[11].

O catarinense **Victor Meirelles** (1832-1903) também foi aluno destacado da Academia Imperial, onde incorporou os fundamentos do estilo neoclássico. Em 1852 conquistou o Prêmio de Viagem à Europa. Com a tela *Primeira Missa* (1860) foi um dos primeiros pintores brasileiros a participar do Salon de Paris (1861). Meirelles contribuiu de forma significativa para o projeto ideológico do Império brasileiro. Com a Proclamação da República sofreu forte perseguição política, sendo demitido da Escola Nacional de Belas Artes, aos 57 anos. O sucesso se transformou em miséria. Morreu pobre e abandonado aos 70 anos, em 1903.

O estilo de Meirelles fugiu da estética puramente neoclássica e apresentou uma composição cromática e geométrica ao mesmo tempo. As telas como *Primeira Missa* (1860) e *Batalha do Guararapes* (1879) *“revelam a harmonia, cada vez renovada, que se instaura. Meireles possui muito a*

natureza de um Poussin e, como ele, não se deixa apreender imediatamente. Em ambos os casos, é preciso nos despojar do gosto pelo brilho e pela virtuosidade e acostumar-nos a uma pintura silenciosa e secreta, que concebe a visualidade como intermediário para um universo além dos sentidos, além do tempo. São pintores da meditação, amam o equilíbrio, as relações serenas de tons e formas, a descrição dos sentimentos: são clássicos, na acepção mais alta, mais nobre, mais universal^[12].

Além da Guerra do Paraguai, a ideologia nacionalista do Império também se reforça em obras indigenistas como *Moema* (1863) de Vitor Meireles, políticas, como *Proclamação da Independência* (1888) de Pedro Américo e novamente militares, como *Batalha de Guararapes* (1879), também de Vitor Meireles.

15. Pintura no Brasil do século XIX

3ª Parte

www.humanarte.net/15-brasil19-3.pdf

A segunda geração da pintura brasileira do século XIX tem como destaques Rodolfo Amoedo (1857-1941), José F. Almeida Jr (1850-1899) e Belmiro de Almeida (1858-1935). A terceira geração da pintura brasileira do século XIX tem como destaques Eugênio Latour (1874-1942), Antônio Diogo da Silva Parreiras (1864-1937) e Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944).



Pescando, Almeida Jr

Os pintores da segunda geração formada na Academia Imperial de Belas Artes, têm em comum o fato de viverem em Paris (exposições de 1876 a 1888), através de bolsas de estudos, as mudanças na história da pintura nas décadas de 1870 e 1880. A tendência que então revolucionava o mundo das artes era o impressionismo. Nossos pintores souberam aproveitar esta experiência, embora não aderissem automaticamente a Monet, fato que levou a crítica a manifestar certo desprezo por esta geração.

Recentemente historiadores da arte resgataram o valor estético deste período, identificando dois precursores da arte moderna: Almeida Jr (na 2ª geração) e Eliseu Visconti (na 3ª geração).

As inovações da segunda geração foram: *“o desarme das poses e da gestualidade teatral; a celebração da vida cotidiana e da variedade de tipos populares; o desvendamento do mundo do artista; o fascínio pela individualidade e sensualidade”*^[13].

Apesar de sua heterogeneidade, o conjunto das obras deste período tem uma personalidade própria, muito distinta da pintura histórica do período de Vítor Meireles, e indica uma nova forma de organização do mundo da pintura que já prenuncia temas do modernismo do começo do século XX.

Somente uma visão muito simplificada da realidade poderia reduzir a história da pintura, como comumente ainda se faz, entre o “acadêmico” século XIX e a “modernista” Semana de 1992

O maior destaque desta geração é, sem dúvida Almeida Junior. Como seus colegas de Academia, também foi aluno de Victor Meireles e de Pedro Américo. Sua obra esteve no centro do debate, ainda no século XIX, sobre a definição de uma arte nacional, de uma luz brasileira e da temática do homem simples e anônimo do campo, com destaque para as telas *Caipira Picando Fumo* e *Cozinha Caipira*.

A terceira geração da pintura brasileira do século XIX é ainda mais heterogênea do que a anterior, possivelmente devido à multiplicidade de tendências que então floresciam na Europa. Há predomínio das pinturas de paisagem, extremamente tocadas pela experiência impressionista e pós-impressionista.

Eliseu Visconti (1866-1944) é considerado o principal pintor impressionista brasileiro. Nascido na Itália, veio para o Brasil com sua família quando ainda não tinha completado 7 anos de idade. Estudou na Academia Imperial, onde foi aluno de Rodolfo Amoedo e Victor Meireles. Passou a maior parte de

sua vida profissional em Paris e chegou a realizar uma exposição individual no Rio de Janeiro em 1901, apoiada pela crítica, mas despercebida pelo público. Em 1905 recebeu a encomenda oficial para o pano de boca do Teatro Municipal do Rio, restaurado recentemente (2010). Em 1920 realizou nova exposição no Rio, desta vez com sucesso de crítica e de público

Já Eugênio Latour (1874 - 1942), aluno de Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo, explora temáticas sociais, paisagens, figuras femininas, cenas de interiores, sob reflexos tardios do impressionismo.

16. Arte Moderna

1ª parte

www.humanarte.net/16-moderna1.pdf

O termo moderno ou arte moderna não é consensual entre os historiadores. Em geral designa o período que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX. Tanto pode indicar a arte que de alguma maneira expressa a vida moderna, iniciada com a Revolução Industrial em grandes cidades, quanto também pode indicar a arte que recusa as técnicas tradicionais defendidas pelas Academias oficiais de arte até meados do século XIX. Assim apresenta um aspecto antiacadêmico.



O Café Noturno, Van Gogh

Alguns historiadores situam a origem da arte moderna no impressionismo, uma vez que revela as duas características acima referidas: técnica antiacadêmica e tema da vida moderna. Outros preferem situá-la nos três pintores hoje chamados **pós-impressionistas**: Van Gogh, Cezanne e Gauguin. Destes surgem respectivamente o expressionismo, o cubismo e o fovismo, as três principais tendências da arte moderna na virada do século XIX para o XX.

O termo pós-impressionismo foi criado em 1910 pelo crítico de arte inglês Roger Fry para se referir a um grupo de artistas que, nas duas últimas décadas do século XIX, desenvolveu as experiências impressionistas de forma a superar suas limitações. Do impressionismo ainda mantêm as cores vívidas, as densas aplicações de tinta, as pinceladas nítidas e os temas do cotidiano. Mas, afastando-se do impressionismo, os pós-impressionistas enfatizam as formas geométricas, distorcem os contornos para criar efeitos expressivos e usam cores totalmente arbitrárias, distantes da realidade visual.

A pintura de Paul Cezanne (1839-1906) procura reencontrar a forma e o volume dissolvidos pelos impressionistas em névoas luminosas. Seu objetivo era reduzir as formas da natureza a cilindros, esferas e cones, formas básicas por trás das aparências, o que o leva a pintar não apenas o que vê, mas também o que se sabe do objeto, mas não revela em apenas um ponto de vista. Cezanne quebra a concepção tradicional de perspectiva, interpondo-se cores quentes e cores frias. De suas inovações nasceria o Cubismo, uma das três grandes tendências da pintura moderna.

A marca original de Vincent Van Gogh (1853-1890) foi a deformação do desenho e da cor para melhor comunicar suas sensações. Distorcia a realidade externa para transmitir um estado de espírito, isto é, servia-se das aparências visuais da realidade para expressar seus impulsos e sua realidade

interior. Assim, sobre sua tela *O Café Noturno* Van Gogh afirmou: “tratei de expressar com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas (...) o café é um lugar onde as pessoas podem se arruinar, enlouquecer ou cometer um crime”^[14]. Da pintura de Van Gogh surgiria o Expressionismo, primeira grande tendência da pintura contemporânea.

A pintura de Paul Gauguin (1848-1903) expressa valores elementares através das cores e das formas mais simples. O exotismo e o primitivismo de suas telas são reforçados pela profunda influência que a arte egípcia e a japonesa tiveram sobre o espírito de Gauguin. De sua obra nasceria o Fauvismo, outra das três grandes tendências da pintura moderna.

A multiplicidade de tendências (que incluem ainda o futurismo, o surrealismo e o abstracionismo, entre outros) indica outro aspecto fundamental da arte moderna: o experimentalismo das técnicas. “As artes, até então percebidas habitualmente em termos de amplas categorias de classificações a posteriori, ou o que os historiadores da arte chamam “estilos”, pelo menos quando vistos de uma certa distância, agora desenvolviam-se em função de “movimentos” que pareciam suceder-se uns aos outros com aceleração sempre crescente”^[15].



A Dança, Henri Matisse

O **expressionismo** foi a primeira vanguarda artística do século XX que utilizou a deformação da realidade para dar forma à visão subjetiva do artista. Seus quadros foram os primeiros nos quais o objeto representado se distancia totalmente do modelo original. Ao contrário do impressionismo, o expressionismo usa as aparências visuais da realidade exterior para expressar os sentimentos internos: pessimismo, críticas sociais e políticas. A deformação, isto é, a excessiva intervenção do sentimento na imagem, torna-se portanto a característica mais geral da pintura expressionista, aprofundando as buscas de Van Gogh.

O **cubismo** manifesta-se na França entre os anos 1908 e 1910 e uma das suas características principais é a revalorização das formas geométricas – triângulos, retângulos e cubos. A decomposição cubista tinha por finalidade não representar, mas sugerir ao espírito a estrutura total dos corpos ou objetos.

O **fovismo** é uma tendência da arte moderna que tem como princípio a ideia de que o ato de criação artística nada tem a ver com as faculdades intelectuais, mas exclusivamente com os impulsos instintivos ou as sensações vitais e primárias. As linhas e as cores devem brotar impulsivamente e traduzir sensações elementares, no mesmo estado das crianças e dos silvícolas. Dois princípios regem este movimento artístico: a simplificação das formas das figuras e o emprego das cores puras.

No **futurismo** tentou-se buscar a ideia de dinamismo, entendido como a deformação e desmaterialização por que passam os objetos e o espaço sob efeito da velocidade. Um de suas propostas foi a divisão da cor. É mais do que sabido que qualquer objeto em movimento, um automóvel por exemplo, é visto pelo observador como uma sucessão de linhas coloridas fugazes.

O **surrealismo** foi por excelência a corrente artística moderna da representação do irracional e do subconsciente. A livre associação e a análise dos sonhos, ambos métodos da psicanálise freudiana, transformaram-se nos procedimentos básicos do surrealismo, embora aplicados a seu modo. Segundo André Breton, principal líder dos surrealistas, há dois métodos surrealistas: o automatismo rítmico

(pintar seguindo o impulso gráfico), como Miró; e o automatismo simbólico (fixação de imagens oníricas), como Rene Magritte e Salvador Dali.

O **abstracionismo** é toda manifestação das artes plásticas em que se desistiu da representação natural ou ilustrativa da realidade, para dar vazão a composições independentes dela. Kandinsky e Mondrian reduziram às formas geométricas puras tudo o que fosse representável, levando a proposta cubista a extremos totalmente não-figurativos. Para Kandinsky, a pintura abstrata é mais rica em sugestões ao espírito do que a pintura figurativista.

Pode-se identificar duas modalidades de abstracionismo: o **geométrico**, uma designação genérica para qualquer estilo de pintura que, afastando-se da simples cópia ou reprodução das formas naturais, aproxime-se das estruturas essenciais proporcionadas pela geometria; e o **lírico**, uma corrente da pintura não-figurativista que rejeita a rígida construção do Abstracionismo Geométrico.

A **arte concreta** (anos 1950) desenvolve o abstracionismo até se afastar de qualquer conotação lírica ou simbólica. O quadro, construído exclusivamente com elementos plásticos - planos e cores -, não tem outra significação senão ele próprio. Max Bill, um dos líderes do concretismo, defende a incorporação de processos matemáticos à composição artística e a autonomia da arte em relação ao mundo natural. A obra de arte não representa a realidade, mas evidencia estruturas, planos e conjuntos relacionados, que falam por si mesmos.

18. Arte Moderna no Brasil

www.humanarte.net/18-modernabras.pdf

Nas primeiras décadas do século XX o modernismo brasileiro recupera as experiências técnicas das principais vanguardas europeias, como o expressionismo, o cubismo e o fovismo (ver capítulo 17) e desenvolve uma abordagem de orientação nacionalista, ao representar personagens e temas brasileiros. Já em meados do século começa-se a sentir a forte influência das tendências abstratas, relegando o tema em favor da livre combinação de linhas, pinceladas e tonalidades.



Rua Joaquim Távora, Ianelli

Precursores

Além das exposições inovadoras de Lasar Segal (1891 – 1957) em 1913 e de Anita Malfati (1896 – 1964) em 1917, mais conhecida pela reação conservadora de Monteiro Lobato do que pelo seu próprio acervo, é preciso destacar o papel precursor de Almeida Jr, na busca na brasilidade, assim como de Eliseu Visconti (1866-1944), o mais importante impressionista brasileiro.

Após a marcante Semana de Arte Moderna de 1922, a preocupação nacional se amplia entre os artistas, com grande contribuição de Di Cavalcanti (1897 – 1976) e Vicente do Rego Monteiro (1899 – 1970). Para acompanharmos essa trajetória do modernismo brasileiro no século XX, vamos abordar quatro pintores de gerações sucessivas, ilustrando a passagem do vanguardismo ao abstracionismo: Visconti, Tarsila, Portinari e Ianelli.

Quatro gerações

Eliseu Visconti (1866-1944), nascido na Itália, veio para o Brasil com sua família aos 7 anos de idade. Estudou na Academia Imperial, onde foi aluno de Rodolfo Amoedo e Victor Meireles. Em 1890, Visconti acompanha o grupo dos “modernos”, formado por professores e alunos que se rebelam contra as normas de ensino e abandonam a Academia de Belas Artes para fundar o “Ateliê Livre”. Aprovadas as reformas pelo governo republicano, a Academia transforma-se na Escola Nacional de Belas Artes e Visconti volta a frequentá-la. Na sua viagem à Europa assimila influências dos movimentos simbolista, impressionista e art-nouveau. Em 1920 realizou sua segunda exposição no Rio de Janeiro, desta vez com sucesso de crítica e de público, inclusive com a presença do presidente da república Epitácio Pessoa.

Na tela *Avenida Central* (1908), “Visconti utiliza mais uma vez recursos dos impressionistas, pintando a luz que adentra massas de ar e claridade refletida nos edifícios, no chão e nos toldos

coloridos. Seu registro é o da pincelada rápida, sugestão de impressões, captura do momento e crônica da vida de uma cidade que se torna moderna”^[16].

Tarsila do Amaral (1886 – 1973) passa a infância nas fazendas da família em Capivari (SP), onde nasceu e Itupeva; estuda no Colégio Sion, SP (1901) e Sacré-Coeur de Barcelona. Em 1913, estuda com Pedro Alexandrino e conhece Anita Malfati. Em 1920 ingressa na Academia Julian de Paris e viaja pela Espanha e Inglaterra. Estuda com mestres cubistas, como Léger.

Da sua fase Pau Brasil, que apresenta temas tropicais e da vida urbana, destaca-se a tela *Morro da Favela* (1924), construída por arranjo de elementos geométricos de modo bastante sintético, segundo o Cubismo, com figuras muito simples como segmentos de circunferência, retângulos, triângulos e paralelogramos.

A tela *Abaporu* (1928) é a mais representativa da fase chamada “antropofagia”, na qual procura digerir a arte europeia para metabolizar a arte nacional. *“Tarsila relacionava esse personagem ao das histórias que as pretas velhas da fazenda lhe contavam repetidas vezes à hora de dormir quando era criança. Eram histórias sobre uma sala sempre fechada, com uma abertura no forro, de onde se ouvia: “Eu caio, eu caio”. E caía um pé, que a menina imaginava enorme; “eu caio”, e caía outro pé. “Eu caio!”, e aparecia uma mão, e depois a outra, e o corpo inteiro”*^[17].

Cândido Portinari (1903 – 1962), até hoje o pintor brasileiro mais prestigiado no exterior, nasce em Brodowski (SP) e entra na Academia Nacional (RJ) em 1920. Ganha prêmio de viagem ao exterior em 1928 (Paris). Em 1938 pinta 12 afrescos para Ministério da Educação (na Ditadura Getúlio Vargas) e em 1940 realiza individual itinerante nos EUA. Em 1955 recebe Medalha de Ouro nos EUA, considerado o melhor pintor do mundo. Em 1956 termina painel Guerra e Paz para sede da ONU (NY).

A relação do Portinari com o Estado Novo (1937-1945) foi ambígua. O ditador esperava que a obra de Portinari exaltasse o seu regime autoritário, através da idealização do trabalhador, como nos regimes totalitários do momento (nazismo e stalinismo). No entanto, o resultado foi bem diferente: *“o que importa sublinhar, é que ao lançar mão de uma visão prototípica e anônima do trabalhador, Portinari contesta sutilmente o pacto populista do governo Vargas. Reforçando a opção pelo negro, o pintor cria um conjunto sintético e coeso, articulado em volta da refração de um único gesto produtivo em vários trabalhadores...”*^[18].

Já na década de 1940, a obra de Portinari começa a ser contestada: *“Portinari, de fato, representa uma volta à boa tradição de nossa Academia de Belas Artes. Retoma a seriedade técnica de um Amoedo ou de um Visconti. O seu drama é querer passar daí à posição de criador ou à responsabilidade muito séria de mestre modernista”*^[19]

Portinari, no entanto, não aceita nem o abstracionismo, nem as críticas que lhe dirigiam, preferindo manter o carácter social da arte: *“Creio ter pintado fotograficamente o mundo que me rodeia – gente pobre com olhos doentes com a cara estragada com o corpo deformado – essa gente se divertindo – se casando tendo filhos e morrendo. Contrastando fiz gente bonita com pele tratada e bem maquiada com produtos da Rubinstein. Tomei partido em tudo que fiz não na maneira mexicana, mas na minha maneira de Brodowski [...]. Acho que em Arte ou política o que vale é a ação e não as simpatias de grupo. Sei que não gozo de muita simpatia em certos grupos que deviam ter simpatia. Desde 1939 começaram a fazer um retrato meu bastante falso – dizendo que fiquei rico que fiquei*

besta que só recebo pessoas que me convém que vivo favorecido pelos meios oficiais e isso tudo é bem mentira”^[20].

Arcangelo Ianelli (1922-2009), filho de imigrantes italianos, nasceu em julho de 1922. Estudou na Associação Paulista de Belas Artes, onde desenvolveu o sentido da composição, do equilíbrio, do desenho, perspectiva, revelando grande influência do Grupo Santa Helena (Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Francisco Rebolo). No início da década de 1950 ainda se dedicava à pintura figurativa (cenários dos bairros paulistanos), mas já indicava o gosto pelo abstrato ao captar de seus cenários a estrutura de linhas verticais, horizontais e diagonais. Nos anos 1960, Ianelli adere à pura arte abstrata, “libertando-se” do figurativo, segundo alguns críticos, para finalmente executar obras geométricas, através da associação de retângulos em tonalidades harmônicas.

Ianelli assumiu posição de destaque na arte abstrata do Brasil e afirmou: *“Fala-se muito de raízes, arte de cunho nacionalista, procura de identidade nacional etc. Sempre achei que a arte não deve depender de fronteiras ou regiões. A arte é uma e quanto mais alto o seu nível, mais universal se torna”^[21].*

19. Arte Contemporânea

Iniciando-se na década de 1960, a arte contemporânea reúne um conjunto de tendências que rompem com a temática da arte moderna, com o surgimento da pop arte e do minimalismo.



Sopa Campbell, Andy Warhol

“As novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte^[22]”

Principais manifestações

ARTE POP: surge em fins da década de 1950 e começo de 1960, caracterizando-se pelo uso de sinais e objetos comuns na cultura de massa e na vida cotidiana. Um de seus traços característicos é a incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema.

INSTALAÇÃO: busca desenvolver uma ideia ou conceito por intermédio da disposição de vários elementos no espaço ou da junção simultânea de vários suportes diferentes: objetos, pessoas ou mesmo animais. Procura criar um ambiente que traduza a ideia artística, utilizando-se, para isso, muitas vezes, de recursos cênicos

GRAFFITI: surge a partir das periferias das metrópoles como forma de expressão contra a opressão provocada pela sociedade industrial e invade os centros urbanos e as instituições artísticas. De pichações de signos ou frases e efeito rápido, evolui para uma forma gráfica em que a cor é bastante valorizada.

INTERVENÇÃO: caracteriza-se pela alteração momentânea de um cenário usual, pela introdução de novos elementos e ou materiais, procurando gerar uma tensão entre a obra e o meio urbano, entre a arte e o meio formal.

ARTE MINIMALISTA: É uma linguagem que encontrou seu maior campo de ressonância na escultura. Trabalhando quase sempre com estruturas únicas, forma sistemas visuais caracterizados principalmente pela utilização de formas primárias puras, sem conotação poética e ideológica. Enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico, sem efeitos decorativos, expressivos, nem portadores de ideias ou emoções.

ARTE CONCEITUAL: Aberta para a ideia e a informação, renuncia ao tradicional objeto de arte como artigo de luxo único, permanente, portátil e vendável.

Mais adequadamente transmitida por múltiplas linguagens, como a escrita, a fotografia, o documento, o mapa, o filme, o vídeo, a corporal e, sobretudo, por meio da linguagem verbal. Segundo

Henry Flynt (1961) os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. O mais importante para a arte conceitual são as ideias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto venha a ser realizado, não há exigência de que a obra seja construída pelas mãos do artista.

20. Exercícios comentados

1 (Vunesp, 1ª fase, 2011)



(Templo da Concórdia, Agrigento, Itália.)

O Templo da Concórdia foi construído no sul da Sicília, no século V a.C., e é um marco da:

- a) arte românica, caracterizada pelos arcos de meia volta e pela inspiração religiosa politeísta.
- b) arquitetura clássica, imposta pelos macedônios à ilha no processo de helenização empreendido por Alexandre, o Grande.
- c) arte etrusca, oriunda do norte da península itálica e desenvolvida no Mediterrâneo durante o período de hegemonia romana.
- d) arquitetura dórica, levada à ilha pelos gregos na expansão e colonização mediterrânea da chamada Magna Grécia.
- e) arte gótica, marcada pela verticalização das construções e pela sugestão de ascese dos homens ao reino dos céus.

Resolução

- a) INCORRETA; românico é medieval, não clássico; cristão, não politeísta
- b) INCORRETA: a Sicília era parte do mundo grego desde o século VIII a.C, bem antes do surgimento do império de Alexandre.
- c) INCORRETA: o arco é elemento característico que Roma herdou dos etruscos, não presente na Grécia, nem na imagem
- d) CORRETA: pode-se identificar a ordem dórica pelo capitel simples e retangular, acima da coluna
- e) INCORRETA: gótico é a última fase da arte medieval

Comentário

A ordem dórica é a mais robusta, a jônica a mais elegante, com seu capitel em volutas, e a coríntia é mais elaborada, com capitel decorada com folhas de acanto. A cultura grega atribuía certa sexualidade aos edifícios. O dórico é masculino, a jônica é feminina e a coríntia fica no meio-termo (ver lição 2)

2. (UEM, 2010) Sobre a arte europeia da Idade Média, assinale o que for correto.

01) No Ocidente do início da Idade Média, com o gradual desaparecimento da estrutura social e política do Império Romano, a produção artística conheceu uma transformação na maneira de representação do real.

02) O artista desse período desfrutava de um grande prestígio social, tendo sido, muitas vezes, enobrecido com títulos pela realeza.

04) O Império Romano do Oriente, denominado de Império Bizantino, possuía, por questões religiosas, uma relação com a representação artística que era diferente daquela do Ocidente.

08) Durante todo esse período, a técnica mais praticada para a representação artística foi a pintura a óleo.

16) As denominadas iluminuras eram uma técnica de pintura bastante difundida durante esse período.

SOMA

RESOLUÇÃO

01 - CORRETA: a transformação mencionada se refere à passagem da tridimensionalidade da pintura clássica para a representação bidimensional da arte medieval, isto é, da representação real para a evocação

02 - INCORRETA: os artistas tinham status de artesão e por isso nem inscreviam o nome na obra de arte

04 - CORRETA: a questão religiosa menciona se refere à polêmica da idolatria, já que no cristianismo ortodoxo de Bizâncio havia a iconoclastia (destruição de imagens sagradas)

08 - INCORRETA; somente no renascimento apareceria a pintura a óleo

16 - CORRETA: o suporte material da pintura medieval era formado por iluminura (as belas ilustrações dos manuscritos) o vitral e o afresco

SOMA: $01 + 04 + 16 = 21$

COMENTÁRIO

Não havia ilustração na questão, que é puramente conceitual, não se tratando portanto de uma leitura de imagem. Isso é uma característica da UEM, cujo vestibular de arte repassa todos os períodos, do Egito à arte contemporânea, além de música e teatro. São questões fáceis, mas exigem conhecimento geral da história da arte (ver lição 3)

3. (Fuvest, 2ª fase, 2011)



Michelangelo começou cedo na arte de dissecar cadáveres. Tinha apenas 13 anos quando participou das primeiras sessões. A ligação do artista com a medicina foi reflexo da efervescência cultural e científica do Renascimento. A prática da dissecação, que se encontrava dormente havia 1.400 anos, foi retomada e exerceu influência decisiva sobre a arte que então se produzia.

a) Explique a relação, mencionada no texto, entre artes plásticas e dissecação de cadáveres, no contexto do Renascimento.

b) Identifique, na imagem acima, duas características da arte renascentista.

Resolução

a) Dissecar corpos humanos e animais fazia parte do esforço de representar a realidade visual da forma mais naturalista e objetiva possível. Também manifesta a busca do conhecimento científico baseada na observação prática, no empirismo, portanto, rejeitando fórmulas padronizadas utilizadas na arte medieval. Naturalismo e Empirismo são, assim, elementos definidores da mentalidade renascentista presente não apenas na arte, mas também na ciência.

b) O desenho anatômico e tridimensional dos corpos e a composição equilibrada, simétrica e em diagonal são características evidentes nesta obra que expressam a técnica renascentista

Comentário

A letra "a" da questão ainda faz parte dos conteúdos do programa de História, mas a letra "b" só poderia ser respondida através do entendimento de alguns vetores de leitura de imagem, típicos dos conteúdos de Arte, tais como a composição (a forma de unir e distribuir as figuras na superfície da tela), a combinação de linha e cor (que diferencia essencialmente o barroco colorista e o renascimento linearista), a volumetria (o "arredondamento" dos corpos), a luz (uniforme no renascimento) e a sombra (acentuada no barroco). Muitos "gabaritos" de grandes cursinhos pré-vestibulares simplesmente ignoram esta especificidade da disciplina.

Há ainda um importante elemento a se destacar na obra: estamos diante de uma fantástica manifestação do humanismo religioso. Trata-se de uma forma de venerar a Deus sem desprezar a felicidade humana, como se fosse um agradecimento pela beleza que habita esse mundo passageiro, mas prazeroso. O corpo, como a vida humana, é frágil, efêmero e corruptível, mas é belo. Assim, o antropocentrismo renascentista não é materialista, nem é antirreligioso (ver lição 4)

4. (Fuvest, 2ª fase, 2006)



A beleza desta igreja de Ouro Preto, que começou a ser erguida em 1766, é notável. Como tantas outras igrejas mineiras da mesma época, ela é fruto de um contexto histórico particular.

a) Quais os fatores econômicos que estão por trás da construção dessas igrejas?

b) Comente seu estilo artístico

Resolução

a) As numerosas e grandiosas igrejas de Ouro Preto testemunham a riqueza do ciclo da mineração na região, durante o século XVIII. Também atestam a intensa religiosidade e a presença das irmandades leigas, responsáveis por sua construção

b) Trata-se de um edifício de transição entre o barroco e o rococó. Do primeiro apresenta a planta em linha curvilínea, com torres arredondadas e articuladas para trás da linha da fachada. Do segundo apresenta a decoração leve do interior e a fachada de linhas sinuosas e assimétricas, sendo ambas criações de Aleijadinho.

Comentário

Novamente a letra "a" da questão exige a retomada de conteúdos do programa de História, combinando contexto econômico com religião, ao passo que a letra "b" busca conteúdos específicos da disciplina de História da Arte. A dificuldade aqui está na abordagem relativamente recente sobre o rococó no Brasil. Desde a publicação da obra da historiadora da arte Myriam de Oliveira, professora da Universidade Federal do Rio (Rococó Religioso no Brasil, 2003), tem se esclarecido o que é tipicamente rococó nas decorações (talhas, portadas) e plantas arquitetônicas que antes eram tomadas como barroco nacional. Alguns manuais sequer fazem menção ao rococó no Brasil, como por exemplo, o conhecido "História da Arte", de Graça Proença (Editora Ática). No entanto, o Enem de 2012 já incorporou essa combinação de rococó com barroco numa questão sobre os profetas de Aleijadinho em Congonhas do Campo (ver lições 5, 6, 7 e 8)

5. Fuvest 2011



Francisco José de Goya y Lucientes – 3 de maio [1808] em Madri

A cena retratada no quadro acima simboliza a

a) estupefação diante da destruição e da mortalidade causadas por um tipo de guerra que começava a ser feita em escala até então inédita.

b) Razão, propalada por filósofos europeus do século XVIII, e seu triunfo universal sobre o autoritarismo do Antigo Regime.

c) perseverança da fé católica em momentos de adversidade, como os trazidos pelo advento das revoluções burguesas.

d) força do Estado nacional nascente, a impor sua disciplina civilizatória sobre populações rústicas e despolitizadas.

e) defesa da indústria bélica, considerada força motriz do desenvolvimento econômico dos Estados nacionais do século XIX.

Resolução

a) CORRETA: Goya foi o primeiro documentarista de guerra, ao registrar a invasão napoleônica na Espanha não apenas em óleo, mas principalmente na série de gravuras em metal chama "Desastres da Guerra"

b) INCORRETA: de fato o racionalismo iluminista tinha como alvo as ditaduras absolutistas que então predominavam na Europa até o fenômeno desencadeado pela Revolução Francesa de 1789 e pelas guerras promovida por Napoleão (1800-1815), "o flagelo dos reis". No entanto, a tela representa justamente a irracionalidade da guerra, principalmente feita em nome de elevados valores racionais da igualdade, fraternidade e liberdade

c) INCORRETA; a reação popular espanhola não teve inspiração na fé, mas sim no sentimento nacionalista que se manteve forte mesmo se tratando de um regime absolutista e retrógrado que estava sendo atacado pelos franceses

d) INCORRETA; o Estado Nacional espanhol já era do tipo absolutista e não estava, portanto, na sua fase "nascente"

e) INCORRETA: no começo do século XIX (1808, data indicada na questão) a Espanha era, como quase toda a Europa continental, um Estado ainda agrário e comercial, longe da fase industrializante que eclodiria em meados do século.

Comentário

A questão é de uma modalidade muito comum sobre arte no vestibular: não requer propriamente a leitura de imagem, nem conhecimentos sobre técnicas, mas apela para um acervo de conhecimentos gerais sobre autores, telas e contextos. Sabemos a data e o local do evento retratado, mas a cena acrescenta pouca coisa para a resolução da questão, além do uniforme dos atiradores napoleônicos à direita.

A informação prévia que se fazia necessária referia-se à vida e obra de Goya, pintor da Corte do ramo espanhol da família Bourbon. Com algum esforço as letras "c", "d" e "e" seriam descartadas por exclusão e dedução. Restaria a contraposição trazida pela questão entre razão e espanto ("estupefação") justamente um dos eixos das temáticas do Romantismo.

Importante destacar que Goya não denuncia apenas o invasor datado e nomeado, mas toda a irracionalidade de toda guerra que se faz contra a população civil, desprotegida e desarmada, A brutalidade e a crueldade gratuita, longe de qualquer justificativa ideológica, fica ainda mais evidente na série "Desastres da Guerra", em que praticamente desaparecem quaisquer indicadores do agressor, enfatizando a agressão em si. Isso dá à obra de Goya um traço contemporâneo e universal, já que a

mesma ira irracional aparece nos conflitos atuais, inclusive os estimulados pelas potências ocidentais. Dá ainda um traço psicológico profundo a sua obra, pois explora as motivações mais selvagens dos seres humanos e seus atos abomináveis (ver lições 9 e 10)

Outro grande mestre espanhol também se dedicaria ao absurdo da guerra a partir de um conflito determinado. Trata-se de Picasso e a invasão nazista na Espanha, representado na tela "Guernica", por ocasião do vestibular da Unicamp de 2016

6. Fuvest 2004



Estudo para "Partida da Monção" (1897) Almeida Jr Pinacoteca SP

Observe a reprodução do quadro. A partir dele:

- Identifique quem participava das “Monções” e quais eram os objetivos dessas pessoas.
- Cite uma característica da pintura brasileira no século 19

Resolução

- As monções eram uma rota fluvial de abastecimento usada pelos comerciantes paulistas para levar mercadorias à região mineradora de Cuiabá e de lá trazer ouro. Saindo do interior de São Paulo (Porto Feliz, próximo a Itu) atravessava vários rios em território indígena, daí organizarem a expedição numerosa para enfrentar os nativos
- A pintura brasileira do período aqui abordado tem ainda um caráter acadêmico, mas já apresenta algumas inovações como o tratamento da luz e a preferência por temas do cotidiano e não mais pelos temas oficiais sobre indigenismo e guerras (do Paraguai, por exemplo)

Comentário

Trata-se de mais um exemplo da modalidade dupla de questão de arte, pois na primeira parte pede conteúdos de História e na segunda de arte propriamente. A dificuldade está na amplitude do assunto da letra "b", pois a arte do século 19 envolve a criação da Academia do Rio de Janeiro com a Missão Francesa, passa pela primeira geração de alunos, com destaque para Victor Meirelles ("A Primeira Missa" e "Moema") e Pedro Américo ("Independência ou Morte", "Batalha do Avaí") e conhece grande mudança na geração de Almeida Jr (aluno de Meirelles) e Rodolfo Amoedo, com a pintura de gênero

deslocando-se da temática oficial. Ao final do século ainda haverá a terceira geração, com impacto do impressionismo, principalmente com Eliseu Visconti.

A tela em questão é a única pintura histórica de Almeida Jr, consagrado pela pintura regionalista ("Caipira Picando Fumo") e por uma extensa produção de retratos de grandes personalidades da época (ver lições 13, 14 e 15)

7. Enem 2010



Monet. Mulher com sombrinha. 1875

Em busca de maior naturalismo em suas obras e fundamentando-se em novo conceito estético, Monet, Degas, Renoir e outros artistas passaram a explorar novas formas de composição artística, que resultaram no estilo denominado Impressionismo. Observadores atentos da natureza, esses artistas passaram a:

- retratar, em suas obras, as cores que idealizavam de acordo com o reflexo da luz solar nos objetos.
- usar mais a cor preta, fazendo contornos nítidos, que melhor definiam as imagens e as cores do objeto representado.
- retratar paisagens em diferentes horas do dia, recriando, em suas telas, as imagens por eles idealizadas.
- usar pinceladas rápidas de cores puras e dissociadas diretamente na tela, sem misturá-las antes na paleta.
- usar as sombras em tons de cinza e preto e com efeito esfumaçados, tal como eram realizadas no Renascimento.

Resolução

- a) **INCORRETA.** A inovação impressionista parte da rejeição de modelos ideais de cor, a chamada cor local, isto é, ideal para cada tipo de figura, característica do ensino formal nas academias de arte.
- b) **INCORRETA:** o uso da cor preta também era rejeitado pelos impressionistas, que preferiam identificar as nuances das cores
- c) **INCORRETA:** a proposta técnica é registrar o efeito fugidio da luz sobre os objetos, ao contrário da idealização formal da realidade visual, outra prática acadêmica
- d) **CORRETA:** a rapidez da execução e dissociação das cores são práticas impressionistas a serviço da representação da realidade em contínua mutação visual;
- e) **INCORRETA:** a alternativa repete o uso do preto, que os impressionistas evitavam tanto quanto a linha, por acreditarem que são abstrações da mente e não realidades concretas. Nem o preto, nem a linha existem na natureza, diziam

Comentário

As questões sobre impressionismo e as vanguardas da virada do século costumam exigir do vestibulando mais conhecimentos das técnicas artísticas e da contraposição entre acadêmico e moderno.

Quando entramos na década de 1870, a preocupação maior passa a ser cada vez mais a técnica e não o tema da obra. Observe que em nenhuma das alternativas há qualquer referência à mulher retratada, sua condição social, seus afazeres ou mesmo o espaço que ocupa junto com a criança que aparece ao fundo. Não é uma regra essencial. Mas desmonta um pouco o modelo de questão de arte que vimos aqui: metade contexto, metade arte. O mesmo caso se repetiria no ano seguinte, na prova da Vunesp (2011), numa questão de segunda fase, dissertativa, portanto, também sobre impressionismo.

Essa constatação não é uma lei da história da arte. Até mesmo Monet, que insistia que sua arte não tinha tema, fazia uma obra impregnada dos novos valores que se gestavam na nascente sociedade moderna e industrial (ver lição 12). Mas tem sido sim uma constante na recente série dos grandes vestibulares do país, à exceção dos realizados pelas universidades da região sul, onde a arte já consta do programa há muito tempo e com profundo grau de complexidade (envolvendo música e teatro)

8. Unicamp 2016



O painel pintado por Pablo Picasso em 1937, Guernica, é uma referência ao bombardeio da área de mesmo nome, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

a) Apresente os principais aspectos visuais dessa obra de Picasso.

b) De que forma a imagem pode ser compreendida como uma crítica ao franquismo?

RESOLUÇÃO

a) recusa da tridimensionalidade, sobreposição de variados pontos de vista do mesmo objeto (face do touro), desenho simplificado e tonalidade quase monocromática se associação nesta tela que simboliza a técnica cubista de Picasso. Há, porém, uma composição triangular no centro da tela, indicando sua formação erudita.

b) o regime ditatorial de Francisco Franco, com apoio de Hitler, foi responsável pelo massacre da população civil de Guernica, crime simbolizado aqui pelo touro (o agressor em posição de ataque) e o cavalo (o povo ferido). A crueldade fica demonstrada ainda pelos pedaços de corpos espalhados em primeiro plano (braço, cabeça, perna) e pelo personagem de braços estendidos em sinal de rendição à direita, além da mãe que grita de dor com seu filho morto nos braços, ambos em direção contrária, à esquerda.

COMENTÁRIO

Guernica é assíduo nos vestibulares, sempre vinculado ao contexto prévio à Segunda Guerra. É o único quadro de tema explicitamente político de Picasso. No entanto, assim como Goya fizera na invasão napoleônica, Picasso extrapola o fato de seu próprio tempo, mesmo imerso nele, para atingir uma dimensão universal da irracionalidade humana. Repare que não há nenhuma referência direta ao nazismo, nem ao governo popular e comunista, como também vimos em Goya (ver lições 16 e 17)

9. Unicamp 2014



A imagem acima, obra de Andy Warhol, pertence a uma série que faz referência a outros ícones do século XX. Sobre o artista e a obra é correto afirmar que:

- a) A proliferação de imagens produzidas pela publicidade, cinema, TV e jornais estimulou uma pintura que trouxe para a tela, com a Pop Art, referências conhecidas.
- b) Che Guevara, Pelé e Marilyn Monroe são referências em suas áreas de atuação e foram retratados por Warhol porque o artista queria que os jovens os imitassem.
- c) O artista denunciava as ações do regime cubano, por meio da imagem de Che Guevara, ao mesmo tempo em que criticava o predomínio cultural americano, ao fazer trabalho semelhante com Marilyn Monroe.
- d) A Pop Art, na qual se insere Andy Warhol, é um movimento de valorização da cultura midiática, daí sua predileção por representantes de esquerda e de minorias, como mulheres e negros.

Resolução

- a) CORRETA: A Pop Art surge no final da década de 1950 como uma tentativa de aproximar a arte da cultura popular, apropriando-se de símbolos e objetos da cultura de massa e da vida cotidiana. Um de seus traços característicos é a incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, do cinema e de imagens televisivas em geral, amplamente difundidas, como Marilyn Monroe e o revolucionário argentino Ernesto Che Guevara (1928 - 1967)
- b) INCORRETA: a obra de Warhol não toma as celebridades da mídia como exemplo a ser seguido, mas como denúncia do consumo de massa.
- c) INCORRETA: Warhol enfocava a mídia, não a ideologia de esquerda ou direita
- d) INCORRETA: é arte de crítica e não de valorização da cultura midiática

COMENTÁRIO

Andy Warhol também costuma frequentar os vestibulares do país, sempre associado à cultura de massa, o que o aproxima da Escola de Frankfurt, grupo de teóricos alemães que cunhou a expressão "indústria cultural de massa", após a Segunda Guerra Mundial.

Apartando-se das temáticas da arte moderna, a arte contemporânea, na qual Warhol se destaca, começava então a revelar suas principais marcas: a contestação do que é arte, a vida nas cidades grandes, a denúncia do mercado, além do uso de diferentes suportes materiais (tela, vídeo, foto e objetos do cotidiano) e de diferentes linguagens (teatro, música, pintura).

A obra-síntese da Pop Art é a coleção de latas de sopa Campbell, expostas por Andy Wharhol em 1962 como um conjunto artístico. Produto conhecido pelo público norte-americano, a sopa enlatada Campbell vira arte em 32 diferentes sabores recriados em silk-screen.

10. Universidade Estadual de Londrina 2016

O documentário O Ateliê de Luzia – Arte Rupestre no Brasil, dirigido por Marcos Jorge, apresenta as

descobertas atuais da arqueologia através dos vestígios visuais do homem brasileiro. No decorrer do filme, o diretor mostra diferentes sítios arqueológicos, como eles foram descobertos e vestígios que datam dos períodos paleolítico e neolítico. Segundo a antropóloga Maria Beltrão, uma das entrevistadas,

"A pintura rupestre pode se revestir de intenções no decorrer dos tempos pré-históricos. Ela pode ser apenas uma manifestação artística em algum tempo, ela pode estar escondendo alguma prescrição ecológica, ela pode demonstrar um autoconhecimento astronômico, pode estar ligada ao mundo mágico-religioso etc"

Ao final do documentário, o antropólogo Andrei Isnardis faz um paralelo entre as inscrições realizadas pelo homem pré-histórico e as pichações e grafites nas grandes cidades.

Com base nos conhecimentos sobre pré-história e manifestações culturais urbanas na contemporaneidade, cite seis similaridades entre os grafismos rupestres pré-históricos e os grafites/pichações realizados na atualidade

Resolução

Arte rupestre pré-histórica e grafite contemporâneo são duas formas de comunicação que podem ser:

- formas de transmissão da cultura de seu tempo
- registros do cotidiano no próprio espaço social de convivência e trabalho
- narrativa de crenças ou atitudes diante da realidade
- representar figuras humanas ou simplesmente formas geométricas
- manifestação de estilos diferentes, alguns com traços mais figurativos, outros mais abstratos
- registro de sinais que fazem sentido apenas para seu meio social ou histórico

Comentário

A questão remete à comparação presente-passado de uma forma bastante inteligente, pois aborda de forma crítica a própria definição do que é arte hoje e na pré-história. Em ambos os casos não há o uso de um espaço consagrado ao status da arte. O grafite, como manifestação de protesto ou estética, está sempre a céu aberto, impresso ali onde se dá o deslocamento das pessoas, nas praças e avenidas, assim como a pintura rupestre ocupa os locais comuns da coletividade de seu tempo. Pelo menos foi assim em seus primeiros tempos, lá nos anos 1980, pois atualmente já existe um certo glamour em torno de celebridades internacionais do grafite (como os gêmeos brasileiros), ao passo que na pré-história manteve-se como ato anônimo.

A única ressalva a se fazer na questão é que ela não vinha acompanhada de ilustrações, o que acentua o caráter genérico tanto do grafite atual (que apresenta diversidade de estilos, uns baseados em HQ, outros em simbologias linguísticas), quanto da arte rupestre. Está é figurativa e até volumétrica no paleolítico, assumindo caráter cada vez mais esquemático, linear e até abstrato no neolítico. As ilustrações são acréscimos nossos (ver lições 1 e 19)

O autor

João Ricaldes nasceu em 1962 na cidade de Aquidauana (MS). É professor de história da arte em instituições privadas de ensino superior e ensino médio em várias regiões do Brasil. Graduado em História (Unicamp), estudou história da arte na Escola do Masp. É coordenador do Projeto Humanarte (www.humanarte.net), aprovado pelo Ministério da Cultura (Lei Rouanet) em 2005 e 2008. Atualmente desenvolve cursos de aperfeiçoamento para educadores de escolas públicas, abordando técnicas de leitura de imagem para estimular a expressão oral e escrita de crianças e adolescentes. Além da história da arte, dedica-se ao estudo da psicanálise (Freud, Jung, Melanie Klein) e da literatura contemporânea. Escreve regularmente no blog do Projeto Humanarte: <http://blog.humanarte.net/>.

Bibliografia

- ADAMS, Laurie Schneider. Art and psychoanalysis. New York. HarpCollins Publishers, 1994.
- ADES, Dawn. Arte na América Latina: a era moderna 1820-1980. São Paulo. Cosac & Naify, 1997
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo. Cia das Letras, 1992.
- AYRAL-CLAUDE, Camille Claudel - Sa Vie, Éditions Hazan, Paris, 2008
- BAXANDALL, Michael. Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros. São Paulo. Cia das Letras, 2006.
- BAXANDALL, Michael. O Olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença. RJ. Paz e Terra, 1991.
- BLUNT, Anthony. Teoria de las artes en Itália 1450-1600, Ediciones Cátedra SA, Madrid, 1985, pp 13-96.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência, Revista Brasileira de Educação, n 19, 2002.
- BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da Mitologia. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001
- BUTLER Ruth. Rodin: the shape of genius, Yale University Press, New Haven and London, 1993.
- CARDOSO, R. A Arte Brasileira em 25 Quadros 1790 - 1930 - R.J., Record, 2008
- CHASTEL, André. A Arte Italiana. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes Editora, 1991.
- CLARK, T.J: A Pintura da Vida Moderna - Paris na Arte de Manet e de seus seguidores. Tradução Geraldo Couto, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- COLEÇÃO MASP, curador Teixeira Coelho. São Paulo. Comunique, 2008.
- COLI, Jorge. Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX. Editora Senac, SP, 2005
- COLI, Jorge. O Corpo da Liberdade, Editora Cosac Naiy, SP, 2010
- DEL PRIORE, Mary e VENÂNCIO, Renato P. O Livro de Ouro da História do Brasil, Ediouro, 2001
- DUARTE JR, João Francisco. Fundamentos estéticos da educação. Campinas, Papirus, 1988
- FABRIS, Maria Teresa. Cândido Portinari, Edusp, 1998

FRANCISNA, Francis et alii. Modernidade e Modernismo - Pintura Francesa do século XIX, Cosac & Naif, 1998

FRANZ, Marie Louise Von. A interpretação dos contos de fada. São Paulo. Paulus. 1990.

FREUD, Sigmund. Obras Completas (Volumes 10, 12, 15, 16 e 18) Tradução Paulo César de Souza. Companhia das Letras (2010 – 2011)

GINZBURG, Carlo. Medo, reverência, terror, Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, E. H. História da Arte. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. LTC Ltda, 1999.

HUGHES, R. Goya, Cia das Letras, 2007

JULIEN, Philippe. A psicanálise e o religioso. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2010

KRELL, Alan. Manet and the Painters of Contemporary life. Thames And Hudson Ltda, London, 1996

KUSPIT, Donald. Signs of Psyche in Modern And Postmodern Art. New York. Cambridge University Press, 1995

LAPLANCHE, Jean. Vocabulário da Psicanálise. 4ª Ed. São Paulo. Martins Fontes, 2001

LICHTENSTEIN, Jacqueline: A Pintura (Volumes 1 a 10). Editora 34 Ltda, São Paulo, 2004.

LUCIE-SMITH, Edward. Sexuality in Western Art.. Thames And Hudson, London, 1997.

MARQUES, Luis. 30 Mestres da Pintura no Brasil. Introdução ao Catálogo da Exposição de mesmo nome realizada em maio-julho de 2001 no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

MATOS, Regiane Augusto. História e Cultura Afro-brasileira. SP. Contexto, 2007

MOLLON, Phil. Inconsciente. Tradução Carlos Mendes Rosa. R.J. Relume Ediouro Segmento Duetto, 2005. Conceitos da Psicanálise, volume 1.

PAJAZCKOWSKA, Claire. RJ. Perversão. Tradução Carlos Mendes Rosa. R.J. Relume Ediouro Segmento Duetto, 2005. Conceitos da Psicanálise, volume 18.

PALHARES, Taísa (org) Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX a 1940. São Paulo. Cosac & Naify, 2009

PLATÃO, Diálogos. Editora Cultrix, SP, 1991.

PIAZZA, Maria de Fátima. Os Afrescos Nos Trópicos - Portinari e o Mecenato Capanema. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

PINTO, Manuel da Costa (org), Livro de Ouro da Psicanálise, R.J.,Ediouro, 2007, página 314

- POPE-HENNESSY, John. Italian Renaissance Sculpture. London. Phaidon, 1996.
- RIBEIRO, Maria Isabel Branco. Eliseu Visconti. Folha de São Paulo, 2013. Coleção Grandes Pintores Brasileiros, v 18.
- RIBEIRO, Maria Isabel. Tarsila do Amaral Folha S.P., Itaú Cultural, v 3, 2013.
- RIVERA, Tânia. Arte e Psicanálise Jorge Zahar, 2005
- ROTH, Priscila, Superego, RJ, Dumará-Ediouro,2005, Conceitos da Psicanálise, vol 16.
- RUGGERI, Maria Carolina Duprat, Arcangelo Ianelli. Folha de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2013.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Sol do Brasil – Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. S. Paulo,Cia das Letras, 2008.
- SEGAL, Hanna. Introdução à Obra de Melanie Klein. Rio de Janeiro, Imago, 1975
- STANGOS, Nikos (org). Conceitos da Arte Moderna. Zahar Ed, Rio de Janeiro, 1998.
- SUMMERSON, John. A Linguagem Clássica da Arquitetura, Martins Fontes, SP, 1982.
- VAUGHAN, William, German Romantic Painting, New Haven: Yale University Press, 1980
- Vincent Van Gogh, Coleção Folha Grandes Mestres na Pintura, volume 1, tradução Martin Ernesto Russo, Barueri, São Paulo, Editorial Sol 90, Barcelona, 2007
- WARD, Ivan. Castração. Tradução Carlos Mendes Rosa. RJ. Relume Ediouro Segmento Duetto, 2005. Conceitos da Psicanálise, volume 7.
- WELLDON, Estela. Sadomasoquismo. Tradução Pedro Dantas. RJ. Relume Ediouro Segmento Duetto, 2005. Conceitos da Psicanálise, volume 3.
- WITTKOWER, Rudolf - Escultura - Martins Fontes, SP, 1989.
- YOUNG, Robert M. Complexo de Édipo, RJ, Dumará-Ediouro,2005, Conceitos da Psicanálise, volume 4.

[1] Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro. Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana, Iphan, 2010, Vol 1, página 91. A pesquisa da professora Myriam Andrade Ribeiro Oliveira é a principal referência deste livro na abordagem sobre o barroco e o rococó religioso no Brasil.

[2] Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro. Barroco e Rococó no Brasil, C/ Arte, Belo Horizonte, 2014, página 21.

[3] GOMBRICH, E. H. História da Arte. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. LTC Ltda, 1999, página 480

[4] SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Sol do Brasil – Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. S. Paulo,Cia das Letras, 2008, página 59.

[5] LICHTENSTEIN, Jacqueline: A Pintura - textos essenciais, Volume 4, O Belo, Editora 34 Ltda, São Paulo, 2004, página 84.

[6] SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Sol do Brasil – Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. S.

Paulo, Cia das Letras, 2008, página 64

[7] Hughes, R. Goya, Cia das Letras, 2007, p 212

[8] Hughes, R. Goya, Cia das Letras, 2007, p 31

[9] CLARK, T.J: A Pintura da Vida Moderna - Paris na Arte de Manet e de seus seguidores. Tradução Geraldo Couto, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, páginas 92 e 344.

[10] SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Sol do Brasil – Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. S. Paulo, Cia das Letras, 2008, páginas 266 e 267

[11] COLI, Jorge. Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX. Ed. Senac, 2005, SP, p 90-92.

[12] COLI, Jorge. Como Estudar a Arte Brasileira do Século XIX. Ed. Senac, 2005, SP, p 84.

[13] MARQUES, Luis. 30 Mestres da Pintura no Brasil. Catálogo da Exposição de mesmo nome realizada em maio-julho de 2001 no Museu de Arte de São Paulo (MASP), página 39.

[14] Citado em Vincent Van Gogh, Coleção Folha Grandes Mestres na Pintura, volume 1, tradução Martin Ernesto Russo, Barueri, São Paulo, Editorial Sol 90, Barcelona, 2007, página 33.

[15] STANGOS, Nikos. Conceitos de Arte Moderna, Zahar Editores, RJ, 2000, página 46.

[16] RIBEIRO, Maria Isabel Branco. Eliseu Visconti. Folha de São Paulo, 2013. Coleção Grandes Pintores Brasileiros, v 18, página 62

[17] Ribeiro, Maria Isabel. Tarsila do Amaral Folha S.P., Itaú Cultural, 2013, página 42.

[18] Fabris, Maria Teresa. Cândido Portinari, Edusp, 1998, pag 83.

[19] Oswald de Andrade, 1939, citado por PIAZZA, Maria de Fátima. Os Afrescos Nos Trópicos - Portinari e o Mecenato Capanema. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2003, página 260

[20] Carta de Cândido Portinari para Mário de Andrade, 22/10/1944. Citado por PIAZZA, Maria de Fátima, op citi, página 255.

[21] Citado por Ruggeri, Maria Carolina Duprat, Arcangelo Ianelli. Folha de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2013, página 25.

[22] <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo354/arte-contemporanea> , acesso 13/07/2016

Table of Contents

[Introdução](#)

[1. Arte na Pré-História e no Egito Antigo](#)

[2. Arte grega e romana](#)

[3. Arte medieval](#)

[4. Arte renascentista](#)

[5. Maneirismo e Barroco](#)

[6. Barroco no Brasil](#)

[7. Rococó](#)

[8. O Rococó no Brasil](#)

[9. Neoclassicismo](#)

[10. Romantismo](#)

[11. Realismo](#)

[12. Impressionismo](#)

[13. Pintura no Brasil do século XIX](#)

[14. Pintura no Brasil do século XIX](#)

[15. Pintura no Brasil do século XIX](#)

[16. Arte Moderna](#)

[17. Arte Moderna](#)

[18. Arte Moderna no Brasil](#)

[19. Arte Contemporânea](#)

[20. Exercícios comentados](#)

[O autor](#)

[Bibliografia](#)