

Arte brasileira

Arte brasileira

Maria Carolina Duprat Ruggeri

© 2017 por Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida ou transmitida de qualquer modo ou por qualquer outro meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia, gravação ou qualquer outro tipo de sistema de armazenamento e transmissão de informação, sem prévia autorização, por escrito, da Editora e Distribuidora Educacional S.A.

Presidente

Rodrigo Galindo

Vice-Presidente Acadêmico de Graduação

Mário Ghio Júnior

Conselho Acadêmico Alberto S. Santana

Ana Lucia Jankovic Barduchi
Camila Cardoso Rotella
Cristiane Lisandra Danna
Danielly Nunes Andrade Noé
Emanuel Santana
Grasiele Aparecida Lourenço
Lidiane Cristina Vivaldini Olo
Paulo Heraldo Costa do Valle
Thatiane Cristina do Santos de Carvalho Ribeiro

Revisão Técnica

Luciara Bruno Garcia

Editorial

Adilson Braga Fontes André Augusto de Andrade Ramos Cristiane Lisandra Danna Diogo Ribeiro Garcia Emanuel Santana Erick Silva Griep Lidiane Cristina Vivaldini Olo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Ruggeri, Maria Carolina Duprat

R929a Arte brasileira / Maria Carolina Duprat Ruggeri. –

Londrina : Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2017.

296 p.

ISBN 978-85-8482-893-7

1. Arte - História - Brasil. 2. Arte brasileira. I. Título.

CDD 709.81

Sumário

Unidade 1 Arte do Período Colonial	_ 7
Seção 1.1 - Barroco no Brasil	9
Seção 1.2 - Características regionais	27
Seção 1.3 - Superação do Barroco	_ 53
Unidade 2 Século XIX e Modernismo	_ 81
Seção 2.1 - Século XIX	_ 84
Seção 2.2 - Modernismo	104
Seção 2.3 - Consolidação das tendências modernas	125
Unidade 3 Segunda metade do século XX	_ 151
Seção 3.1 - Tendências abstratas	_ 154
Seção 3.2 - Retomada da figuração	177
Seção 3.3 - Dissolução do objeto	_ 206
Unidade 4 Arte Contemporânea	_ 229
Seção 4.1 - Processos híbridos	_ 231
Seção 4.2 - Retomada dos meios tradicionais	249
Seção 4.3 - Arte e seu mundo	271

Palavras do autor

Conhecer a história da arte nos possibilita conhecer a história da humanidade. A partir de um conhecimento específico, podemos aprender muitas dimensões desse homem: a sociedade, a política, a economia, o desenvolvimento tecnológico e as condições materiais e espirituais de cada tempo e espaço. A produção artística revela a maneira como o homem foi lidando com o pensamento e com o fazer. Aqui trataremos especificamente de conceitos e aspectos da arte no Brasil, o que permitirá conhecer a maneira como nós brasileiros fomos nos constituindo, conquistando a nossa identidade, a nossa maneira de ser. Vamos estudar desde o momento em que fomos colonizados até a arte contemporânea, percorrendo cinco séculos.

Para tanto, essa disciplina está dividida em quatro unidades: a primeira abordará a arte do Período Colonial, que compreende a arte barroca, que foi determinante na formação de nossas primeiras cidades. Ainda na primeira seção abordaremos também a arte neoclássica, que chega ao Brasil com a implantação da Academia Imperial de Belas Artes. A segunda terá como tema o século XIX e o Modernismo, chegando, portanto, até meados do século XX, envolvendo o embate entre a formação clássica e as rupturas dos movimentos modernistas, influenciados pelas vanguardas europeias e ao mesmo tempo em busca de uma identidade brasileira. A terceira focará a segunda metade do século XX, no período pós-guerra, quando lidaremos com a relação entre a arte abstrata e a nova figuração, com a consolidação de novos conceitos e o aparecimento de novas tecnologias que transformam a linguagem artística. Na quarta e última unidade, trataremos especificamente da arte contemporânea, que rompe definitivamente com as categorias clássicas da arte, derruba as barreiras entre as linguagens: plásticas, musicais, teatrais e corporais, produzindo uma arte híbrida; com isso, deixamos de produzir uma arte plástica para produzir uma arte visual, por abranger outras linguagens expressivas e outros meios além da matéria plástica e uma arte conceitual que prioriza as ideias ao invés do fazer artístico. Com essas transformações, a relação entre

obra e espectador se altera, fazendo com que por vezes ele faça parte da obra, como no caso das performances, instalações e propostas artísticas experimentais.

Para dar visibilidade a esse conteúdo, todas as unidades são acompanhadas por imagens que irão dialogar com o texto e complementá-lo, afinal estamos falando de artes visuais. Portanto, caro aluno, vamos começar a nossa viagem que se dará no tempo e no espaço!

Arte do Período Colonial

Convite ao estudo

O Período Colonial no Brasil se caracterizou pela permanência de dois estilos dominantes que se confrontaram na história da arte, em um primeiro momento o Barroco, com a chegada dos portugueses, espanhóis e holandeses em nosso país, sem deixar de abordar aspectos maneiristas e rococós, que também nos influenciaram. Num segundo momento, o Neoclássico, com a chegada da Missão Artística Francesa e a implantação da Academia Imperial de Belas Artes. O objetivo desse estudo é conhecer conceitos e aspectos deste período e, mais especificamente: conhecer as principais características estilísticas do Barroco e do Neoclássico, entender como se deu essa passagem, e identificar a diversidade de influências europeias que tivemos.

Para entendermos a importância desse conhecimento na contemporaneidade, vamos partir de um estudo de caso: a inundação da cidade de São Luiz do Paraitinga/SP, em 2010, que ocorreu em função de fortes chuvas que se abateram sobre a região. O Rio Paraitinga subiu deixando o centro histórico imerso. A maioria dos edifícios tombados pelo Patrimônio Histórico foram destruídos, incluindo a Igreja Matriz, que veio totalmente abaixo.

São Luiz do Paraitinga foi fundada em 1769 e está situada a 185 km do município de São Paulo, foi construída sob inspiração iluminista, corrente de pensamento que dominou a Europa no século XVIII, reverberando em suas colônias. Neste caso, construções neoclássicas coexistem ao lado de construções barrocas.

Considerando a importância histórica da cidade, órgãos especialistas como o IPHAN e Condephaat foram mobilizados

para realizar a recuperação e o restauro das obras, foram também realizadas parcerias com universidades como a FAU-USP, Unesp e Unitau, com a Mitra Arquidiocesano de São Paulo, a Fiesp, o Sesi e o Sebrae. Além dos especialistas, a participação da população do Vale do Paraíba foi fundamental. Uma das medidas tomadas pelos agentes sociais foi a criação do *Jornal da Reconstrução* envolvendo a população no processo. Tornou-se necessário fazer o levantamento de documentos e fotos da época com as famílias de lá e uma ampla pesquisa sobre a formação da cidade. José, aluno de nosso curso e antigo morador da região, se disponibilizou a ajudar a equipe do jornal nesse processo. Por onde começar? O que José teria que fazer para poder efetivamente colaborar com as matérias do jornal?

Inicialmente foi necessário conhecer os aspectos teóricos do Barroco e o contexto em que ele se manifesta. Para tanto, a Seção 1.1 – Barroco no Brasil – apresenta os conceitos, as principais características e as influências. Aborda também os diferentes períodos em que se classifica a implantação do Barroco.

Na Seção 1.2 – Características regionais –, entende-se como se deu a colonização de um país tão vasto, com muitas diferenças topográficas que foram determinantes na formação das cidades: Barroco na Bahia, primeira capital brasileira; Barroco em Minas Gerais, em função da descoberta do ouro; a influência holandesa com a vinda de Maurício de Nassau e o Barroco das missões implantado pelos jesuítas no sul do país que desenvolveu um estilo muito original.

Na Seção 1.3 – Superação do Barroco – trataremos das influências Neoclássicas com a chegada da Missão Artística Francesa, a vinda de Jean-Baptiste Debret, que foi determinante nesse período, e a implantação da Academia Imperial de Belas Artes, que inicia a nossa formação artística segundo o modelo francês.

Convido você a acompanhar José nessa investigação.

Bons estudos!

Seção 1.1

Barroco no Brasil

Diálogo aberto

O Jornal da Reconstrução foi utilizado como instrumento de comunicação para favorecer a participação da população na recuperação da cidade. Inicialmente foi editado pelo jornalista e morador da cidade Luiz Egypto de Cerqueira, como projeto de extensão do Departamento da Comunicação Social da Universidade de Taubaté (Unitau), da Câmara do Desenvolvimento Socioeconômico de São Luiz do Paraitinga contando com a colaboração de professores da Universidade Estadual Paulista (Unesp). O jornal teve 18 números e circulou de março de 2010 a março de 2011 com uma tiragem de 2.000 exemplares, que foi viabilizada com a participação da Impressa Oficial do Estado de São Paulo. Para a elaboração do conteúdo, foi necessário o levantamento de documentos e fotos da época com as famílias da região e uma ampla pesquisa sobre a formação da cidade.

Os objetivos do jornal eram: elaborar conteúdos que dessem para conhecer a importância histórica da cidade; dar suporte e divulgar as ações que estavam sendo feitas na recuperação do patrimônio material e imaterial de São Luiz do Paraitinga; informar aos leitores como a recuperação da cidade estava sendo realizada; relevar a relevância da participação da população na recuperação da cidade; e destacar a importância da interação entre o patrimônio material e imaterial, isto é, a importância da cultura popular na reconstrução da cidade. Em função disso, foi criada uma gestão participava dos moradores.

José é estudante de Artes Visuais e faz parte dessa gestão. O primeiro desafio que ele teve pela frente foi elaborar um artigo que revelasse o contexto histórico em que a cidade foi criada. Mas antes de falar especificamente sobre a cidade, foi necessário se aprofundar na arte do Período Colonial, conhecer mais sobre o Barroco – estilo que dominou nessa época – e a diversificação

desse estilo de acordo com os diversos períodos que tivemos ao longo dos 300 anos de colonização, tudo isso para chegar à especificidade da formação de sua cidade natal. Será que o que José aprendeu na faculdade sobre o Período Colonial pode contribuir com a elaboração desse artigo? Ou será que ele precisa aprofundar mais sua pesquisa sobre o período para cumprir esse desafio? Como e em que circunstâncias se deu a fundação de São Luiz do Paraitinga?

Não pode faltar

Antes de falarmos especificamente do Barroco, vamos considerar o contexto internacional em que ele se manifesta para depois entender como ele se desenvolve no Brasil. O século XVI foi marcado pelo surgimento de certas obras que trataram especificamente da arquitetura e obras que fundamentam a história e a teoria da arte ocidental como um todo: *Le Vite* (1550), de Giorgio Vasari (1511-1574), conhecido como o primeiro historiador da arte, com seu livro intitulado; *Quatro libri dell'architettura* (1570), de Andrea Palladio; e *Regole delli cinque ordini* (1562), de Jacopo Vignola, entre outras que se tornaram referências para entender a produção renascentista. Entre o Renascimento e o Barroco encontramos o Maneirismo, uma "zona indeterminada de transição ou contaminação" (TAPIÉ apud TOLEDO, 1983, p. 92), que favoreceu a manifestação da expressão barroca fazendo a ponte entre dois momentos antagônicos da história da arte.

O Maneirismo é caracterizado por ser um momento de conflito, por um lado conhece as regras clássicas, e por outro dá lugar à expressão de ideias e sentimentos, permitindo a manifestação da individualidade do artista *versus* a busca pelo ideal renascentista. "Na arquitetura do Maneirismo, as formas estruturais, a escultura e a decoração se fundem ou se superpõem, sem respeito à antiga hierarquia." (TOLEDO, 1983, p. 93)

No Brasil o Maneirismo manifesta-se na primeira fase do Período Colonial. Nessa fase os jesuítas foram de grande importância, trazendo influências portuguesa, espanhola e italiana. As características do Maneirismo que podemos observar no Brasil são: simplicidade, volumes arquitetônicos retangulares com fachadas em que predominam linhas verticais e horizontais, sem grandes ênfases para as torres (Figura 1.1), com espaços internos funcionais, bastante distinto do período áureo do Barroco. O grande altar-mor elevado sobre um pódio e os púlpitos nas paredes laterais trabalhados em talha dourada (Figuras 1.2 e 1.3) colaboravam para a comunicação com os fiéis. A catedral de São Salvador, iniciada em 1657 e inaugurada em 1672, é um exemplo da nossa arquitetura maneirista (Figuras 1.1 a 1.4).

Figura 1.1 | Fachada da Catedral Basílica Primacial de São Salvador/BA (1657-1672)



 $Fonte: \verb|\| Attps://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Bas\%C3\%ADlica_Primacial_São_Salvador\#/media/File:Salvador-JesuitChurch4-CCBY.jpg>. Acesso em: 11 out. 2016.$

Figura 1.2 | Altar-Mor da Catedral Basílica Primacial de São Salvador/BA



 $Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Bas\%C3\%ADlica_Primacial_São_Salvador\#/media/File:Salvador-JesuitChurch3-CCBY.jpg>. Acesso em: 11 out. 2016.$

Figura 1.3 | Altar secundário da Catedral Figura 1.4 | Teto da nave da Catedral Basílica Primacial de São Salvador/BA



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Bas%C3%ADlica_Primacial_S%C3%A3o_Salvador#/media/ Bas%C3%ADlica_Primacial_S%C3%A3o_Salvador#/ Acesso em: 11 out. 2016.

Basílica Primacial de São Salvador/BA



File:Cattedrale_di_salvador,_int.,_altari_02.JPG>. media/File:SeBahia-ChurchCeiling.jpg>. Acesso em: 11 out. 2016.

Em meados do século XVI, a Reforma protestante na Europa ameaçava o poder católico. Com a intenção de se defender, o Papa Paulo III convoca o Concílio de Trento, que aconteceu de 1545 a 1563, para garantir a unidade da fé, tornando-se o marco inicial da Contrarreforma, uma reação de contenção à expansão protestante que utilizou a arte como um instrumento de persuasão: "[...] a arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la, emocioná-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isso se faça em benefício da fé!" (HUYGHE apud TOLEDO, 1983, p. 94). No Barroco a profusão e o dinamismo imperam sobre o rigor e o despojamento da arte clássica.

O Barroco foi a arte da Contrarreforma nas cortes católicas e a arte da burguesia nas comunidades protestantes que se enriqueceram com o comércio. Na perspectiva política, o Barroco é a arte do Absolutismo, em função das Monarquias Absolutas da França, Portugal e Espanha e do domínio do papado na Itália.

No caso do Brasil, a produção artística está diretamente ligada ao Barroco católico, envolvendo a formação das cidades como um todo: a morfologia da cidade, a arquitetura, o mobiliário, o equipamento público, como o chafariz, o coreto, o calçamento, o transporte público, como as liteiras e cadeirinhas de arruar, as vestimentas etc. Todos esses elementos compõem a vida social do Período Colonial, tendo como base princípios religiosos e artísticos. A estatuária religiosa, por sua vez, apresenta feições dramáticas e realistas, o movimento em "S" de suas vestes e os corpos contorcidos, com a intenção de dramatizar e comover a população.

A profusão da decoração se alastra pelas paredes das igrejas e pelos retábulos, que além do altar-mor proliferam-se nas laterais. ao lado de colunas talhadas com anjos, guerubins e guirlandas cobertas de ouro, retorcidas numa estrutura helicoidal sugerindo uma sensação de infinito, enfatizadas pela pintura ilusionista do teto que nos dirige ao espaco celeste (Figuras 1.5 e 1.6). "Nos retábulos dos altares, colunas, entablamentos, frontões, tudo perdeu sua função estrutural, para se tornar elemento expressivo" (TOLEDO, 1983, p. 101). A música que vem do coro, a iluminação vacilante das velas, o cheiro do incenso. O arranjo de todos esses elementos impacta e envolve os fiéis como numa cena teatral. Temos agui o conceito de "obra de arte total", que acompanha o Barroco, "nas quais gêneros artísticos diversos são unidos em composições integradas de poderoso efeito visual" (OLIVEIRA, 2015, p. 109). E para além dos efeitos visuais, envolvem todos os sentidos, causando uma sensação sinestésica.

Todos esses elementos reunidos culminam com as procissões e festas religiosas que até hoje tomam conta de várias cidades que tiveram origem nesse período. No caso de São Luís do Paraitinga, cidade natal de José, essas procissãoes permanecem. A festa do Divino Espírito Santo até hoje recebe uma multidão de fiéis do Vale do Paraíba, e de regiões mais distantes.

Figura 1.5 | Talha dourada barroca no interior da Igreja de São Francisco de Salvador (primeira metade do séc. XVIII)



 $Fonte: \\ \label{lem:https://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_colonial_do_Brasil\#/media/File: \\ StFranciscoChurch2-CCBY: \\ pg>. \\ Acesso em: 11 out. 2016.$

Figura 1.6 | Talha dourada em estilo nacional português na Capela Dourada no Recife (início do séc. XVIII)



 $\label{lem:fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Arquitetura_colonial_do_Brasil\#/media/File: Capela Dourada 2.jpg>. Acesso em: 11 out. 2016.$



A emoção estética é o início da emoção religiosa. [...] Assim todos os sentidos são solicitados e com eles todos os sentimentos. Esse é o caráter essencial do Barroco. O lirismo, o apelo à emoção, a busca sem fim do movimento, a solicitação de todos os sentidos. O Barroco não foi apenas um estilo de arte foi uma civilização. (TOLEDO, 1983, p. 101)

- O historiador Heinrich Wölfflin (1864-1945) destaca cinco conceitos que se opõem à Renascença, que na verdade são cinco aspectos da passagem do tátil ao óptico:
- 1- A passagem do linear para o pictórico: a linha como contorno que define a forma dá lugar ao pictórico, que integra as formas ao espaço circundante.
- 2- A passagem do plano à profundidade: o Barroco amplia a profundidade aumentando a proporção das figuras do primeiro plano, aproximando-as do espectador e acentuando a diminuição dos motivos nos planos de fundo. A estabilidade das horizontais e verticais dão lugar à instabilidade da diagonal.
- 3- Oposição entre a forma fechada e aberta: enfatizando a integração das formas com o espaço entorno, as formas abertas oscilam, se interpenetram, enquanto as formas clássicas, fechadas, encerram-se em si.
- 4- A passagem da multiplicidade à unidade: a multiplicidade proporcionada pela independência entre as várias partes da composição clássica dá lugar à unidade que cria um efeito único na cena, subordinando o detalhe e todas as partes da cena ao motivo central da obra.
- 5- Antinomia entre clareza absoluta e clareza relativa: na arte clássica, a clareza absoluta e a simplicidade revelam todos os elementos da composição. No Barroco, a luminosidade vem do efeito de alto contraste entre a luz e a sombra, em parte revela e em parte vela e oculta a cena. Com a luz incidindo de um lado só, as figuras são iluminadas em partes, obscurecidas em outras, conferindo à obra uma clareza relativa.



Com esses elementos, podemos analisar a arquitetura, a escultura e a pintura de nossas igrejas. Quando olhamos para o forro das igrejas no Brasil, observamos que a pintura continua com a arquitetura do edifício, criando uma ilusão óptica e ampliando a profundidade das cenas celestiais, como na pintura do teto da Igreja Venerável Ordem Terceira de São Francisco do século XVIII (Figura 1.7).

Figura 1.7 | Caetano da Costa Coelho – Teto da Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – Convento de São Francisco do Largo da Carioca/RJ, 1772





Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/ File:Convento_santo_antonio_igreja_sao_francisco_teto. jpg>. Acesso em: 10 out. 2016.



Fonte: . Acesso em: 11 out. 2016.

No Brasil, o Rococó se manifestou de forma bem diferente do contexto europeu, pois, enquanto neste irá ter como tema principal a vida social da nobreza, portanto profana, aqui no Brasil o tema religioso permanece e prevalece. Vamos tomar como exemplo a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto. Ela é uma das poucas em que "[...] o projeto, a obra escultórica e a talha são do mesmo artista e onde a pintura e o douramento se fizeram em

perfeita sintonia com o conjunto" (TOLEDO, 1983, p. 219). O artista foi Antônio Francisco Lisboa – conhecido como o Aleijadinho. Nesta fase, observa-se o abandono da profusão escultórica – ela não recobre mais toda a talha de madeira com o ouro, e suas composições são mais leves e requintadas – dessa forma, acabam com o conflito entre a estrutura arquitetônica e a ornamentação. Já na parte externa, podemos observar o surgimento de torres circulares, características desse período. Na pintura do teto (Figura 1.8), feita por Mestre Ataíde, podemos observar uma major suavidade nas cores, rosas e azuis convivem em harmonia, e essas são as cores que mais tarde serão retomadas por Tarsila do Amaral, como nossas cores caipiras.

1803





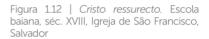
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/lgreia de São_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto)#/media/ File:SFrancisOuroPreto-CCBY.jpg>. Acesso em: 13 out.

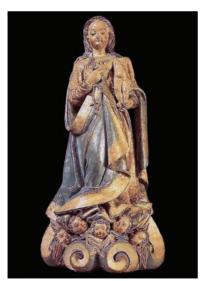


Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/lgreia de São Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto)#/media/File:SIDE_ CHAPEL,_OURO_PRETO,_BRAZIL_2.jpg>. Acesso em: 13

Abordamos alguns aspectos da arquitetura, da ornamentação, da pintura, e vamos finalizar com a estatuaria e a escultura sacra, fundamentais na manifestação artística barroca e na prática religiosa, utilizadas tanto nas igrejas como nas casas particulares. Inicialmente as imagens de santos eram importadas de Portugal, e a importação se manterá ao longo de todo o período colonial, mas já no século XVI são criadas escolas regionais para a formação dos artesões, compostas por religiosos e laicos. No início, o material disponível era o barro (Figura 1.11), e os índios puderam contribuir com conhecimentos de pintura e pigmentos que podiam ser utilizados na cerâmica, técnica que dominavam já havia muito tempo. São muitas as imagens em que podemos notar traços indígenas nas feições dos santos. A madeira talhada (Figura 1.12), instituída principalmente pelos jesuítas, permite que as imagens pudessem se projetar no espaço, com tecidos esvoaçantes e gestos expressivos, conferindo mais dramaticidade à figura. Em geral, as cores eram vivas e podiam ser ornamentadas com ouro e prata. As imagens de roca (Figura 1.13) eram muito utilizadas em procissões. Feitas de madeira, tinham membros articulados para enfatizar a expressividade dos gestos, muitas vezes com cabelos verdadeiros e vestidas com tecido. A pedra foi mais utilizada na parte externa das casas e igrejas e em monumentos públicos.

Figura 1.11 | Nossa Senhora do Rosário, de Frei Agostinho de Jesus, séc. XVII, barro cozido e policromado (Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo)





Fonte: . Acesso em: 15 out. 2016.



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/ Encarna%C3%A7%C3%A3o_e_estofamento#/media/ File:Terceiros---cristo.jpg>. Acesso em: 14 out 2016.

Figura 1.13 | Detalhe de Cristo flagelado, estátua de roca em tamanho natural, com cabelos reais e membros articulados, na Matriz de Sabará



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Barroco_no_Brasil#/media/File:Cristo_flagelado_-_Matriz_de_Sabará.jpg. Acesso em: 14 out. 2016.

Por causa da dificuldade de acesso aos materiais, seja pela dificuldade de extração ou do transporte, a maioria das edificações desse período eram feitas de taipa de pilão ou de pau a pique (também conhecida como taipa de mão). Essas técnicas de construção, que são milenares, chegaram à Península Ibérica com os árabes e ao Brasil com os portugueses.



Sintetizando o que foi dito sobre a oposição entre o Clássico e o Barroco:

Clássica, segundo Wölfflin, será a arte que se sirva, simultaneamente, dos cinco conceitos de linearidade, organização em superfície, forma fechada, unidade múltipla e absoluta clareza, enquanto o Barroco se definirá como pictórico, exprimindo-se em profundidade, por meio de formas abertas, alcançando unidade indivisível e clareza relativa (TOLEDO, 1983, p. 96).

Para uma maior compreensão, podemos falar em diferentes períodos do Barroco, mas sempre lembrando que essas divisões

são somente balizas para se compreender certas diferenças. Não devemos, portanto, considerá-las como limite fixo.

Confirmando essa perspectiva de análise, Izabel Maria dos Santos nos diz que Benedito Lima de Toledo, historiador brasileiro e importante referência para o estudo desse tema, ressalta que:



O Barroco luso-brasileiro não obedece a enquadramentos cronológicos e cultiva, apesar de seus íntimos antecedentes portugueses, características próprias que foram desenvolvidas devido ao contato com a realidade colonial e que foram, antes de qualquer coisa, produto das novas relações estabelecidas entre Metrópole e Colônia. (SANTOS, 2013, p. 407)

Optou-se aqui por combinar a interpretação de dois historiadores com pequenas variantes nas datas, mas que no conteúdo se complementam: Benedito Lima de Toledo, já citado, e Robert Smith (1912-1975), historiador americano. Ambos dividem o Barroco em três períodos:

- 1- De 1549 a 1640 Que se inicia com o estabelecimento do governo-geral, envolvendo a época que Portugal se uniu à Espanha (1580-1640) e finalizando com o rompimento entre eles. Robert Smith classifica este período como Estilo Missionário (1549-1655), época em que o padrão europeu teve que se adaptar aos poucos recursos materiais. Importante destacar para o nosso entendimento que nesse período a colonização se ateve praticamente ao litoral.
- 2- De 1640 a 1763 Marcado pela Restauração do trono português em 1640, que pôs fim à União Ibérica, Portugal declara sua independência. D. João, Duque de Bragança foi aclamado como D. João VI, Rei de Portugal; em consequência, os espanhóis são expulsos do nordeste brasileiro. Esse período foi também marcado pela descoberta do ouro, significando abundância dos recursos materiais; as cidades se proliferaram no interior do país, e em função disso a capital foi transferida para o Rio de Janeiro em 1763, que foi o marco final desse período. Robert Smith se refere a essa época como Estilo Monumental (1655-1760).

3- De 1763 a 1822 – Período do apogeu do ouro, que intensificou a formação e a proliferação das cidades. O início desse período coincidiu com a expulsão dos jesuítas e terminou com a independência do Brasil em 1822. Foi nessa época em que o Brasil se destacou por sua originalidade. Robert Smith chama esse período de Estilo Mundano (1760-1820).

Outra ressalva feita por Benedito Lima de Toledo em relação ao Barroco brasileiro é que: "[...] o maneirismo, o barroco e o rococó escapam aos enquadramentos regionais e cronológicos globalizadores, sendo, nesse aspecto, imagem do próprio país" (TOLEDO apud SANTOS, 2013, p. 407). Mesmo considerando o predomínio da influência portuguesa no Brasil, o estilo Barroco encontrou a sua própria forma expressiva, contribuindo desde então para a autoafirmação da nação.



Considerando o que foi estudado, pense nas diversas interpretações da história da arte, na classificação das datas, dos períodos e dos limites entre cada estilo que vimos. Por que essas divisões acontecem e qual é a validade delas?

Pesquise mais

Leia a resenha de Izabel Maria dos Santos sobre o livro *O esplendor do Barroco luso-brasileiro* (2012), de Benedito Lima de Toledo, arquiteto e historiador brasileiro. Essa resenha faz uma síntese do que tratamos nesta unidade.

SANTOS, Izabel Maria dos. O Barroco em seu esplendor no Brasil e em Portugal. **Revista Saeculum**, João Pessoa, n. 28, p. 401-407, jan.-jun. 2013. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/download/18209/10301>. Acesso em: 14 out. 2016.

Sem medo de errar

Diante do que foi exposto veremos agora como resolver o desafio que foi colocado a José na elaboração do artigo para o *Jornal da Reconstrução*. Retomando a questão, José, estudante de artes visuais, se propôs num primeiro momento a retomar o que aprendeu na graduação para conhecer as principais características, os conceitos, as influências, o contexto e como se deu a colonização portuguesa nos três séculos que envolveram o Barroco no Brasil. Com esse conhecimento adquirido, ele conquistou propriedade sobre o Barroco numa perspectiva brasileira. Mas, para desenvolver o artigo, precisava também pesquisar sobre a sua cidade, para saber onde e como ela se enquadra nesse momento histórico.

Agora veremos como ele conseguiu estabelecer essas relações, partindo de um contexto brasileiro, para conhecer e entender o contexto de sua cidade. E de que forma esse conhecimento adquirido ajudou a encontrar dados que esclarecessem a história de sua cidade?

Considerando a data de sua fundação, 1769, e recorrendo à periodização apresentada por Benedito Lima de Toledo, que, por sua vez, foi também fundamentada na versão de outros historiadores, José concluiu que São Luiz do Paraitinga correspondia ao terceiro período, que se deu entre 1763 e 1822, correspondente ao apogeu da exploração do ouro e ao desenvolvimento da cafeicultura. Investigando a história de sua cidade, ele ficou sabendo que a razão de seu surgimento se deu em função do transporte do ouro e café que passavam por Taubaté e se dirigiam ao porto de Parati para serem encaminhados para Portugal. A viagem era longa e os tropeiros que faziam esse transporte tinham que descansar no meio do caminho; um dos lugares eleitos foi o Vale do Paraíba, região onde se encontra São Luiz do Paraitinga. Incentivado pelo Governador-Geral, o sargento Manoel Antônio de Carvalho fundou e governou a nova povoação.

Em 1773, ela foi elevada à categoria de vila, sendo conhecida como o "Celeiro do Vale", em função do cultivo de cereais que abastecia os tropeiros que passavam por ali. Portanto, a razão inicial da formação da cidade foi criar condições para que os tropeiros pudessem se restabelecer durante a viagem.

O patrimônio histórico que resistiu ao tempo e que corresponde a

esse período foi a Capela das Mercês, construída em 1790, passando por várias reformas e ajustes e inaugurada oficialmente em 1814, o "[...] último testemunho arquitetônico da primeira fase da instalação da vila no final do século XVIII, na definição do Condephaat." (ALLUCCI, 2014, p. 26)

A Capela das Mercês foi totalmente destruída na enchente, sua construção era em parte de pau a pique e em parte de taipa de pilão. Sobre isso, José teve que pesquisar mais para saber a diferença. Pau a pique é uma construção característica da época feita com varetas de madeira arredondadas ou bambu entrelaçados e barro socado à mão. No caso da taipa de pilão, estruturas de madeira vazadas eram preenchidas com barro, razão pela qual não resistiu às águas. Foi a primeira igreja que foi restaurada e entregue à população em 2011.

Assim que as águas baixaram, José Carlos Imparato, arqueólogo e morador da cidade, acompanhado de cidadãos voluntários, recuperou em meio aos escombros as peças originais que restaram. O que permitiu a recuperação da capela foi a existência de fotos e documentos.

Da capela original restou somente parte de uma parede de pau a pique que foi preservada (Figura 1.15); a imagem de Nossa Senhora das Mercês, feita em terracota policromada pelo santeiro Boaventura dos Santos, quebrada em 94 pedaços, foi restaurada e hoje se encontra novamente no altar; o sino, madeiramentos, estruturas de ferro e elementos decorativos puderam ser reaproveitados. O desejo da população é que ela fosse reconstruída "a imagem e semelhança da anterior" (ALLUCCI, 2014, p. 38). Tudo isso foi debatido e divulgado no Jornal da Reconstrução.

Figura 1.14 | Capela das Mercês antes da Figura 1.15 | Capela das Mercês após as enchente



Fonte: < http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/ wp-content/gallery/capela-nossa-senhora-das-merces/ dsc03982.jpg >. Acesso em: 15 out. 2016.

águas baixarem



Fonte: http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/ wp-content/gallery/capela-nossa-senhora-das-merces/ dsc07298.jpg>. Acesso em: 14 out. 2016.

Figura 1.16 | Atividade cultural realizada no dia da entrega do edifício reconstruído



Fonte: https://exasa-e-decoracao/noticias/redacao/2011/09/30/capela-das-merces-destruida-pelas-chuvas-e-reconstruida-em-sao-luiz-do-paraitinga.htm. Acesso em: 14 out. 2016.

Figura 1.17 | Interior da Capela das Mercês depois do restauro



Fonte: ">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-nossa-senhora-das-merces/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-nossa-senhora-das-merces/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-nossa-senhora-das-merces/capela-nossa-senhora-das-merces/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-nossa-senhora-das-merces/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-nossa-senhora-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merces-foto-dimas-campos_0.jpg>">http://www.saoluizdoparaitinga.sp.gov.br/site/wp-content/gallery/capela-das-merc

Por que recuperar algo que foi totalmente destruído?

Nas palavras de Jaelson Trindade, perito do patrimônio cultural do IPHAN, reconstruir São Luiz do Paraitinga foi "uma operação com a força da memória identitária local, com o olhar posto sobre os acontecimentos que marcavam a coletividade, tanto quanto vivências cotidianas, os hábitos dos luizenses de muitas gerações." (TRINDADE apud SANTOS, 2013, p. 26)

A Capela das Mercês era e continua sendo palco das festas populares, que se mantiveram mesmo diante de uma cidade destruída e que justificaram sua recuperação, garantindo a permanência da identidade de uma população. Essa é uma prova de que ao preservar um patrimônio material garante-se também a preservação de um patrimônio imaterial.

Como pudemos ver, a pesquisa sobre as origens desse patrimônio tornou-se necessária para que José pudesse entender a gênese de sua cidade natal. O primeiro passo foi conhecer mais sobre o Barroco e como se deu sua implantação no Brasil, conhecer as especificidades das características estilísticas advindas das diversas influências europeias que recebemos, com a intenção de identificar qual é o estilo que predominou na construção da cidade e em qual período ela foi concebida. José, com esse estudo, conseguiu reunir dados suficientes para a produção de seu artigo. Mas esse é somente o primeiro capítulo de nossa história.

Faça valer a pena

1. Diferenças entre a arte clássica e o Barroco.

Com relação às diferenças entre a arte clássica e o Barroco, é correto o que se afirma em:

- a) A arte clássica é pictórica enquanto o Barroco é linear.
- b) O Barroco amplia a profundidade espacial aumentando a proporção das figuras do primeiro plano em relação às do último plano, aproximando mais a obra do espectador.
- c) A arte clássica recorre às diagonais enquanto o Barroco recorre às linhas verticais e horizontais conferindo mais estabilidade ao espaço.
- d) Na arte clássica a clareza é relativa enquanto no Barroco a clareza é absoluta
- e) Na arte clássica as formas são abertas expandindo-se no espaço, enquanto no Barroco elas são fechadas em seus limites, destacando-se do espaço.
- **2.** Periodização do Barroco. Para uma maior compreensão, podemos falar em diferentes períodos do Barroco, mas sempre lembrando que essas divisões são somente balizas para se compreender certas diferenças; portanto, não devemos considerálas como limite fixo.
- O Barroco foi dividido em três períodos. Assinale a alternativa correta:
- a) O primeiro período corresponde ao momento em que os portugueses chegam ao Brasil e encontram uma riqueza de materiais que facilitam a formação das primeiras cidades.
- b) O segundo período refere-se à escassez da matéria-prima e ao esgotamento das reservas de ouro.
- c) O segundo período refere-se à riqueza da matéria-prima, à descoberta do ouro e corresponde ao período áureo do Barroco.
- d) O terceiro período refere-se ao momento em que o Brasil perde sua identidade, espelhando-se totalmente nos modelos europeus.
- e) O primeiro período, na concepção de Robert Smith, corresponde ao estilo Monumental.

3. Figura 1.18 | Detalhe da capela-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro/RJ



Fonte: .. Acesso em: 19 out. 216.

- I. A arquitetura do Barroco, a ornamentação, as esculturas e pinturas das igrejas têm a intenção de envolver o espectador, atingir todos os seus sentidos. Esse fenômeno é conhecido pelo conceito de "obra de arte total".
- II. Estes elementos reunidos, a arquitetura, a ornamentação, o brilho do ouro, têm a função de ostentação e opressão.
- III. A emoção estética provocada pela arte barroca tem a intenção de envolver os fiéis e alterar seu estado de espírito.

Relacione a imagem com as afirmações e assinale a alternativa correta:

- a) Apenas a II está correta.
- b) Apenas a III está correta.
- c) Apenas a I está correta.
- d) I, II e III estão corretas.
- e) Apenas I e III estão corretas.

Seção 1.2

Características regionais

Diálogo aberto

Olá, aluno.

Na primeira seção desta unidade iniciamos os nossos estudos sobre arte brasileira pelo Barroco no Brasil – vimos o conceito, as principais características e influências e os diferentes períodos em que se classifica a implantação do Barroco.

Retomando nossa situação de contexto, José, aluno do curso de Artes Visuais e antigo morador de São Luiz do Paraitinga, integra a equipe do *Jornal da Reconstrução*. Como parte do trabalho, a equipe está fazendo o levantamento de documentos e fotos antigas das famílias da região e uma ampla pesquisa sobre a formação dessa cidade.

Conforme José foi se aprofundando no conteúdo estudado, e já munido de uma vasta documentação e fotos da cidade que foi colhendo entre os moradores, revirando seus álbuns e arquivos particulares e do governo, ele percebeu que a complexidade do Barroco no Brasil era maior do que ele imaginava. Além da diversidade em função do tempo, existiam também diferenças regionais: Minas Gerais, Bahia, norte e sul do país.

Nesta seção vamos trazer mais elementos para que José possa identificar com mais propriedade como se deu a formação de sua cidade levando em conta as características regionais do Barroco no Brasil. Para tanto, ele terá que saber como se deu a colonização de um país tão vasto, com muitas diferenças topográficas que determinaram a morfologia das cidades, a maneira como elas foram planejadas e construídas e quais os fatores econômicos e políticos que impulsionaram o desenvolvimento dessas cidades. Vamos percorrer o Barroco na Bahia, primeira capital brasileira, e entender o papel das ordens religiosas na formação dessa cidade;

o Barroco em Minas Gerais, que se desenvolveu em função da descoberta do ouro e do diamante; a contribuição holandesa de Conde Maurício de Nassau e os pintores que integraram sua comitiva; o Barroco das missões implantado pelos jesuítas no sul do país, que criaram um estilo muito original, e como essas ocupações influenciaram outras regiões do Brasil.

Além das diferenças entre os portugueses, espanhóis e holandeses que influenciaram o Barroco brasileiro, quais eram as especificidades de sua cidade em relação a essas outras cidades construídas com base nas expressões do Barroco? Quais características regionais de outras partes do país podem ser encontradas na arte e arquitetura de sua cidade? Será que José encontrará em São Luiz do Paraitinga influências estilísticas trazidas pelos portugueses, espanhóis, holandeses, entre outros que chegaram por aqui?

Bons estudos!

Não pode faltar

O Barroco no Brasil está diretamente vinculado à formação das cidades durante o Período Colonial e nesta seção vamos abordar as diferentes características regionais, conforme os colonizadores foram ocupando e se adentrando no vasto território brasileiro. A colonização predominante foi portuguesa, mas recebemos também a influência de holandeses, espanhóis e italianos, o que ajudou a diversificar as características estilísticas do Barroco no Brasil.

As primeiras cidades se formaram ao longo da costa litorânea, somente mais tarde é que os colonizadores foram se adentrando pelo interior. São Paulo é uma exceção devido à proximidade com o Porto de Santos.

Cada cidade nasceu em função de uma necessidade. São diversos os fatores que as originaram: aldeamentos indígenas, evangelização, defesa do território, exploração dos recursos naturais, culturas de subsistência, cidades que serviram de pouso para os viajantes, cidades portuárias e mais tarde cidades ferroviárias.

As primeiras cidades se constituíram em função da evangelização. Foram os jesuítas os primeiros que chegaram, depois outras ordens religiosas vieram, como os beneditinos, franciscanos e carmelitas, ordens que também se estabeleceram no Brasil. Essas cidades embrionárias chamavam-se aldeamentos. Elas tinham a igreja como centro, um pátio na frente, em volta as palhoças indígenas e por fim o terreiro, utilizado tanto para o tratamento do cultivo como para eventos públicos. Diversos arraiais e vilas foram fundados ao longo da costa litorânea. As primeiras construções foram as ermidas – igrejas situadas fora dos núcleos urbanos –, e capelas primitivas, caraterística das regiões interioranas. Sua simplicidade se deve aos poucos recursos materiais e à escassa mão de obra especializada. Eram edificações mais simples e bem diversificadas conforme a região, mas constituídas basicamente por um cômodo único, altar do santo padroeiro e a sacristia lateral, do lado externo o sino em sineiras de madeira e uma torre central ou lateral.

As ordenações portuguesas para a construção das cidades, tanto as Manuelinas como as Afonsinas, não tinham normas muito precisas, não obedeciam a um padrão, as morfologias das cidades eram diversificadas, muito em função das características topológicas. No entanto, tinham certos aspectos em comum, como a Igreja ao centro e o adro em frente que se abre para a cidade, conectando a igreja às escadarias, às ruas e ao cemitério.

A chegada de Pedro Álvares Cabral se deu em Porto Seguro, o que favoreceu inicialmente a exploração da costa baiana. Em 1549 chegou ao Brasil uma frota de colonos portugueses, chefiada por Tomé de Souza, primeiro Governador-Geral do Brasil, com a intenção de criar uma cidadefortaleza, nasceu assim São Salvador, tornando-se a capital administrativa do vice-reinado português do Grão-Pará e da província Baía de Todos os Santos. Em 1554 tornou-se a primeira sede do bispado católico, e do arcebispado a partir do século XVIII. Outro fator determinante para o crescimento da cidade foi a cultura canavieira, Salvador atuou como o centro da economia canavieira, uma vez que a região nordeste era o centro da produção de açúcar. Salvador foi a capital do Brasil até 1763, quando perdeu o posto para o Rio de Janeiro, mudança esta que foi feita pelo Marquês de Pombal em função da descoberta do ouro em Minas, que chegava ao litoral por via terrestre tornando o Porto do Rio o mais importante na exportação para Portugal.

Os jesuítas chegam ao Brasil juntamente com o Governador-Geral para se dedicarem às atividades missionárias e pedagógicas. O iesuíta Francisco Dias, arquiteto, pedreiro e carpinteiro, chegou ao Brasil em 1577, para implantar os colégios da Companhia de Jesus em várias cidades litorâneas como Salvador. Rio de Janeiro e Olinda (capitania de Pernambuco). A ele se deve a introdução de um padrão arguitetônico utilizado nas igrejas jesuítas e que se estendeu às diversas ordens religiosas, que é o padrão da nave única, sem colunas, com as capelas laterais e o altar elevado, podendo ser observado de gualguer lugar da igreia, obedecendo aos preceitos portugueses e italianos. O colégio dos jesuítas em Salvador foi concluído em 1590 ladeado por uma igreja de taipa e um terreiro na frente, onde aconteciam as manifestações públicas, que ficou conhecido como o Terreiro de Jesus. No século XVIII o Colégio se transformou em Hospital e, em 1808, na primeira Faculdade de Medicina do Brasil. Na época da expulsão dos jesuítas, em 1759, havia 17 colégios no Brasil. Entre 1652-1672, foi construído o Terreiro de Jesus, uma suntuosa igreja com fachada maneirista (Figura 1.19), e a parte interna ricamente ornamentada combinando aspectos maneiristas e barrocos (já devidamente apresentada na Seção 1.1), como exemplo do estilo monumental segundo classificação de Robert Smith. Em 1933 ela se tornou a Catedral Metropolitana de Salvador.

Figura 1.19 | Vista do Terreiro de Jesus, com a Catedral Basílica ao fundo, em 1862; ao lado da igreja, vê-se o antigo Colégio dos Jesuítas de Salvador



Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6006257>. Acesso em: 29 out. 2016.

Com o tempo o Terreiro abrigou também o Convento, a Igreja de São Francisco, o largo e a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (sobre a qual falaremos logo mais) conferindo ao centro de Salvador uma formação singular, uma vez que tem duas igrejas, uma diante da outra e o pátio do colégio. Esse complexo foi declarado pela Unesco como Patrimônio da Humanidade.

Outras ordens religiosas se instalaram ao longo da costa do Brasil: os beneditinos chegaram em 1581 e destacaram-se pela construção dos mosteiros ao lado de igrejas com claustros de grandes dimensões. O primeiro mosteiro começou a ser construído em Salvador, em 1582 (Figura 1.20). Ainda no século XVI eles fundaram mosteiros nas cidades do Rio de Janeiro, Paraíba e São Paulo.

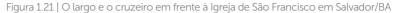




Fonte: http://www.bahia-turismo.com/salvador/igrejas/fotos/sao-bento.htm. Acesso em: 29 out. 2016.

Os franciscanos chegaram ao Brasil em meados do século XVII e se destacaram pela construção dos conventos e pelas igrejas de ordens terceiras. Eles também se estabeleceram, inicialmente, em várias cidades litorâneas. A Igreja de São Francisco de Salvador (Figura 1.21) é considerada um dos mais belos exemplos da arte barroca. Sua fachada é austera, mas o interior é exuberante.

atendendo ao conceito de "obra de arte total", todo coberto com talhas douradas (calcula-se que foi empregada uma tonelada de ouro) (Figura 1.22). Diferentemente do padrão das igrejas barrocas, ela é composta por três naves. O Convento e a Igreja da Ordem Terceira completam o complexo.





Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salvador-SFranciscoChurch1.jpg?uselang=pt-br. Acesso em: 29 out. 2016

Figura 1.22 | Interior da Igreja de São Francisco em Salvador



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_e_Convento_de_São_Francisco_(Salvador)#/media/File:Salvador-SFranciscoChurch2.jpg. Acesso em: 29 out. 2016.

Os azulejos azuis e brancos dos portugueses, a talha e a pintura são elementos fundamentais da arquitetura barroca por toda a costa litorânea que tinha acesso à importação. Os franciscanos foram "os principais importadores da azulejaria portuguesa no Brasil, aplicada de forma intensiva nas paredes internas de suas igrejas, sacristias, claustros e outras dependências conventuais" (OLIVEIRA, 2015, p. 118). Os temas iconográficos dos azulejos tinham intenções pedagógicas ao representarem cenas do Antigo e do Novo Testamento, cenas das vidas de santos e da tradição clássica, como se pode observar no interior do claustro do Convento de São Francisco (Figura 1.23).

Figura 1.23 | Claustro do Convento de São Francisco em Salvador/BA



Fonte: . Acesso em: 20 out. 2016.

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco é um exemplar raro de nossa arquitetura, com sua fachada ricamente trabalhada em pedra calcária que remete ao Barroco hispano-americano (Figura 1.24). É ornamentada com carrancas, querubins, sereias e atlantes tendo ao centro uma imagem de São Francisco. No século XIX, seu interior barroco foi alterado incorporando características neoclássicas, nessa época sua fachada foi revestida por argamassa,

permanecendo por um século coberta e, no acaso de um reparo, foi revelada e recuperada em 1932. Ela se distingue do padrão colonial luso-brasileiro citado anteriormente, que se caracteriza pelas fachadas mais modestas que contrastam com a exuberância do interior, com a intenção explícita de surpreender e impactar os fiéis.





Fonte: https://dx.dorder.galvador-TerceirosSFrancisco-Fachada1.jpg>. Acesso em: 29 out. 2016.

Além das igrejas, colégios, conventos e mosteiros, as Misericórdias eram construídas ao lado das igrejas, totalizando 21 edificações nas vilas coloniais. "Essas instituições de assistência social incluíam em seu programa arquitetônico, hospitais e recolhimentos de órfãos e donzelas." (OLIVEIRA, 2015, p. 99)

No início do século XVIII, a descoberta das jazidas de ouro e posteriormente do diamante em Minas Gerais fez com que os colonizadores se dirigissem para o interior do país. A exploração dos minérios foi tão intensa que as reservas logo se tornaram escassas, fazendo com que o período áureo fosse rapidamente sucedido pela decadência, o que, segundo Germain Bazin, contribuiu para a sua preservação, uma vez que não havia interesse nas reformas e atualizações estilísticas, como pudemos observar na Bahia.

Proprietários de escravos da Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo foram para Minas levando um enorme contingente de escravos para a exploração do minério, fazendo com que na maioria das cidades os negros se tornassem muito mais numerosos que a população branca. Os negros, além de trabalharem na exploração do minério, também foram responsáveis pelas edificações e ornamentações das igrejas, fazendo com que símbolos africanos coexistissem com símbolos católicos.

Outro aspecto determinante no Barroco mineiro é que a corte portuguesa impediu que as ordens religiosas se instalassem na região com receio de que elas interferissem na exploração do minério. Esse fato difere da colonização de todo o litoral brasileiro, assim como da região de São Paulo, que, como já foi dito, se beneficiava da proximidade com o Porto de Santos.

Não foram mosteiros, conventos e colégios que constituíram a formação das cidades em Minas, foram as irmandades que realizaram a colonização. O que são as irmandades? São entidades constituídas por leigos e instituições sem ligação com as ordens religiosas, integradas por negros e brancos, que contribuíram para a formação social, religiosa, cultural e intelectual.



Reflita

Um dos principais fatores que distinguem a colonização baiana e a mineira diz respeito a quem liderou a ocupação. Na primeira foram as ordens religiosas e na segunda as irmandades. De que forma as irmandades estão relacionadas à igreja católica? Por que elas não são consideradas ordens religiosas?

Necessitando de uma vida espiritual e religiosa, elas se constituíram em torno de santos padroeiros e protetores, formando núcleos que prestavam assistência aos enfermos e promoviam a sociabilidade das celebrações religiosas. Elas necessitavam de autorização do estado e da igreja para sua fundação. No final do século XVIII existiam mais de 30 irmandades.

Havia conflitos e rivalidades entre elas; a ostentação de riqueza nas edificações eclesiásticas revelava a disputa pelo poder; a quantidade de ouro empregada na ornamentação era motivo de distinção. Por vezes elas eram vizinhas, o que permitia uma comparação direta, como no caso da cidade de Mariana, onde a Igreja de São Francisco de Assis e a Igreja de Nossa Senhora do Carmo encontram-se na mesma praça (Figura 1.25).

Figura 1.25 | Casa da Câmara e Cadeia, Igreja São Francisco de Assis e Igreja Nossa Senhora do Carmo na Praça de Minas Gerais, no centro histórico de Mariana/MG



 $Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Mariana\#/media/File: Praça_Minas_Gerais.jpg >. Acesso\ em:\ 28\ out.\ 2016.$

A competição também se dava dentro de uma mesma igreja, quando era necessário que várias irmandades se reunissem para erguer o mesmo templo. A disputa se revelava na construção e ostentação dos altares laterais que eram divididos entre elas. Existiam irmandades brancas, pardas e negras.

"Os núcleos de mineração formaram-se a partir de arraiais. Da união destes nasceram os primeiros núcleos urbanos como Ouro Preto e São João del-Rei" (TOLEDO, 1983, p. 117). O principal centro era Vila Rica, atual Ouro Preto (Figura 1.26), mas foram muitas as cidades que se desenvolveram nesse período, como Diamantina, Mariana, Tiradentes, São João del-Rei, Sabará e Congonhas.

Figura 1.26 | Vista de Ouro Preto com a Igreja de Nossa Senhora do Carmo em destaque



Fonte: shiftps://pt.wikipedia.org/wiki/Barroco_mineiro#/media/File:Vista_de_ouro_preto.jpg. Acesso em: 27 out. 2016

Como a exploração dos minérios se desenvolveu em regiões montanhosas, os arraiais se formavam nos regatos ou nas encostas, o que favoreceu a irregularidade das ruas, vielas e becos e não raramente com declives acentuados. A topografia da região mineira era muito parecida com a da região norte de Portugal, portanto a formação das cidades é muito semelhante, o que se pode observar até hoje.

Esse período envolve tanto o estilo Barroco como o Rococó, considerado por alguns historiadores como um estilo independente e não como um desdobramento do Barroco.

Uma diferença básica entre as catedrais matrizes da costa litorânea e as igrejas construídas pelas irmandades é a redução de escala, uma vez que atendiam a um público mais reduzido. Uma das irmandades mais importantes foi a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. A construção de sua igreja se dá ao longo da segunda metade do século XVIII, apresentando características rococós

como a planta baseada em duas elipses entrelaçadas e as torres circulares (Figura 1.27). O interior é mais despojado, cores suaves e menos intensidade na talha dourada (Figura 1.28), o que também caracteriza o estilo rococó, mas há controvérsias em relação ao estilo entre os historiadores, "considerada por especialistas como a expressão máxima do Barroco colonial mineiro." (PORTAL DO IPHAN)

Figura 1.27 | Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Ouro Preto/MG



Figura 1.28 | Vista da Nave da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em Ouro Preto/MG



Fonte: . Acesso em: 30 out 2016.

Outro aspecto fundamental que singulariza o Barroco mineiro são as adaptações que foram feitas em Minas em função da dificuldade de importação de recursos materiais da coroa portuguesa.

O Rococó fica bem evidente na obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – arquiteto e escultor –, sua obra foi muito extensa atendendo várias irmandades. Aqui vamos destacar a Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto e sua atuação em Congonhas do Campo.

Sua obra "será sempre arrematada por peças escultóricas como portadas, frontões, púlpitos, lavatórios da sacristia, naves de madeira para a nave, atlantes e surpreendentes colunas se integrarão à linguagem dos retábulos e dos barretes de capela-mor." (TOLEDO, 1983, p. 213)

No caso da Igreja de São Francisco de Assis (Figura. 1.29) também podemos observar as torres cilíndricas recuadas em relação à fachada, integrando-se ao corpo da igreja. A ornamentação da fachada e várias pecas do interior como púlpitos e retábulos foram esculpidas na pedra-sabão em total coerência com as talhas em madeira. Antônio Francisco Lisboa foi precursor nesta arte escultórica em pedra, que se funde harmonicamente com a arquitetura, com os entalhes e com a pintura. Na portada observa-se um desenho minucioso assimétrico e movimentado que se prolonga pelo frontispício, integrando-se ao medalhão na parte superior. Na Seção 1.1 já tivemos a oportunidade de conferir o interior dessa igreja, tanto o altar-mor dedicado a São Francisco, como a pintura ilusionista do teto integrada à arquitetura, realizada pelo Mestre Ataíde já em estilo Rococó. Em função da dificuldade de importação dos azulejos portugueses, Mestre Ataíde fez adaptações em pintura sobre madeira, aproximando o efeito visual, como se pode observar na imagem narrativa (Figura 1.29) que integra a decoração dessa mesma igreja.

Figura 1.29 | Fachada da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto/MG



Fonte: https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:SFrancisOuroPreto-CCBY.jpg. Acesso em: 15 out. 2016.

Figura 1.30 | Detalhe da portada da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto/MG



 $Fonte: \verb|\| -https://pt.wikipedia.org/wiki/|greja_de_São_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto)\#/media/File: Portada_da_|greja_de_São_Francisco_de_Assis_em_Ouro_Preto.jpg>. Acesso em: 30 out. 2106.$

Figura 1.31 | Manuel da Costa Ataíde, Abraão oferece hospitalidade aos três anjos



Fonte: . Acesso em: 30 out. 2016.

Em Congonhas encontramos o Santuário do Senhor Bom Jesus dos Matosinhos (Figura 1.32), iniciado por Feliciano Mendes, português, oficial pedreiro e arcebispo de Braga, que se inspirou em igrejas portuguesas, como a de Bom Jesus dos Matosinhos e Bom Jesus de Braga, também situadas no alto de um monte. As obras se iniciaram em 1757 e levaram 13 anos para serem concluídas, contando com a colaboração de vários arquitetos e artistas.

Antônio José de Lisboa, o Aleijadinho, realizou o conjunto escultórico composto pelos Profetas com 12 figuras em pedrasabão arranjadas simetricamente em diferentes planos, ocupando o adro e as escadarias da igreja. Cada um dos Profetas tem uma intenção específica em seu gesto, parecendo se dirigir aos espectadores. Ele fez mais 64 esculturas em madeira policromada para as Capelas dos Passos da Paixão, dispostas no declive que dá acesso ao santuário (Figura 1.35). A intenção é que o público ascenda ao Santuário, sugerindo a elevação espiritual. Cada capela apresenta uma cena da Paixão de Cristo. Tanto os profetas como os Passos são expressivos nos gestos e na fisionomia (Figuras 1.33 e 1.34). Para realizar uma obra desse porte, já com a idade avançada, o artista contou com a colaboração de auxiliares.

Figura 1.32 | Vista do Adro do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas/MG



 $Fonte: \verb|\| k| thtps://pt.wikipedia.org/wiki/Santuário_do_Bom_Jesus_de_Matosinhos\#/media/File:Santuário_do_Bom_Jesus_de_Matosinhos_2.jpg>. Acesso em: 30 out. 2016.$

Figura 1.33 | O profeta Ezequiel do Santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas/MG



 $Fonte: \verb|\| k| this | file: Profeta_Ezequiel_-Aleijadinho_-_Congonhas.jpg>. Acesso em: 30 out. 2016.$

Figura 1.34 | Cena da prisão de Jesus – madeira policromada – Capela dos Passos, em Congonhas/MG

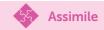


Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Santuário_do_Bom_Jesus_de_Matosinhos#/media/File:A_prisão_de_Jesus_-_Aleijadinho_-_Congonhas.jpg>. Acesso em: 30 out. 2016.

Figura 1.35 | Capelas dos Passos na ladeira que dá acesso à igreja, em Congonhas/ MG



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Santuário_do_Bom_Jesus_de_Matosinhos#/media/File:Congonhas_Kapellen. JPG>. Acesso em: 30 out. 2016.



A singularidade do Barroco mineiro se deve em grande parte:

- à atuação das irmandades na formação das cidades ao invés das ordens religiosas.
- à diversidade cultural dos brancos e negros.
- às adaptações que tiveram que ser feitas em função da dificuldade de transporte dos recursos materiais que vinham de Portugal, passando a utilizar os recursos da própria região.

As ordens religiosas foram determinantes na colonização da costa litorânea, sendo que cada uma delas assumiu um papel prioritário na formação das cidades.

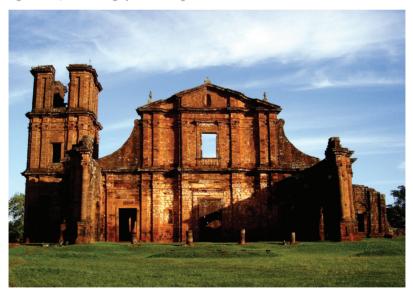
Já no sul do país, no início do século XVII, as Missões Jesuítas. também conhecidas como Reduções, se instalaram na Bacia do Prata, englobando outros países das Américas, onde permaneceram por um século e meio até serem expulsas pelos povos ibéricos. Nessa época ainda vigorava o Tratado de Tordesilhas, que dividia as terras recém-descobertas entre os espanhóis e portugueses. Os jesuítas se instalaram em terras remotas, onde tiveram uma atuação independente das cortes portuguesa e espanhola, o que fez com que eles se diferenciassem em muitos aspectos. Uma das particularidades das missões era a relação que estabeleceram com o povo indígena, mais especificamente o povo guarani, considerando sua cultura e dando oportunidade para que ela ganhasse expressão no trabalho manual e na formação dos povoamentos, o que resultou em manifestações artísticas de grande originalidade. A educação era um ponto central, os jesuítas montaram oficinas com os índios, ensinaram novas técnicas. produziram ferramentas, cultivavam a música e chegaram até mesmo a desenvolver procedimentos gráficos para a impressão de livros e gravuras. Muitas reduções prosperaram chegando a exportar sua produção para a Europa.

O sucesso econômico das missões acabou se tornando uma ameaça aos colonizadores ibéricos, provocando inúmeras revoltas

violentas, incialmente com os bandeirantes que se adentravam no país, e depois, com o Tratado de Madrid, firmado entre Portugal e Espanha em 1750, que redefiniu as fronteiras das Américas. Em 1753 os bandeirantes se uniram aos espanhóis e atacaram os Sete Povos das Missões (como eram conhecidas as reduções em solo brasileiro), culminando com a expulsão dos jesuítas em 1759, decretada pelo Marquês de Pombal.

A arte missionária influenciada pelos tratadistas renascentistas como Vignola (citado na Seção 1.1) contrasta com a arte monumental que vimos até agora. Suas igrejas tinham características renascentistas e maneiristas, e os povoamentos obedeciam a um traçado reticulado que partia da igreja e do pátio. Um exemplo desse período são as ruínas da Igreja de São Miguel das Missões (Figura 1.36) no Rio Grande do Sul.

Figura 1.36 | Ruínas da Igreja de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul



 $Fonte: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro: Ruinas_de_Sao_Miguel_das_Missoes.jpg >. Acesso em: 30 out. 2016.$

Pesquise mais

Para um maior conhecimento das Missões Jesuítas na Bacia do Prata, assista ao filme *A Missão* (1986), do diretor Roland Joffé,

com Robert de Niro e Jeremy Irons. O filme aborda a maneira diferenciada de colonização por parte dos missionários no trato com os índios e na formação das cidades. Aborda também os conflitos que envolveram os jesuítas, as coroas ibéricas e o Papa até a expulsão dos primeiros na metade do século XVIII.

A MISSÃO. Direção: Roland Joffé. Produção: Fernando Ghia, David Puttnam. [S.l.]: Enigma Productions; AMLF, 1986. son., color. 125 min.

1.2.1 Artistas de Maurício de Nassau

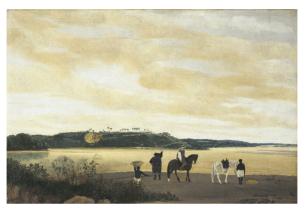
O Conde João Maurício de Nassau-Siegen, governador, capitão-general e almirante da Companhia Neerlandesa das Índias Ocidentais, veio para o Brasil e aportou em Recife, permanecendo aqui entre 1637 e 1644. Maurício de Nassau desenvolveu a cultura e a economia açucareira, introduzindo novos métodos e restaurando os engenhos. Como grande articulador, possibilitou o entendimento entre os latifundiários, comerciantes e neerlandeses. Por ser calvinista, permitiu a liberdade de culto, provocando o deslocamento de muitas pessoas para a cidade de Recife, onde fez várias melhorias urbanas, transformando-a numa capital moderna.

Amante das artes, financiou por conta própria artistas para retratar as descobertas e as conquistas no Nordeste brasileiro. Os artistas de Nassau não foram os primeiros pintores viajantes, mas "os primeiros de sólida formação profissional que entre nós trabalharam, tal como foram os primeiros a no Brasil abordar temas profanos de paisagens, figuras humanas e animais, retratos e naturezas-mortas" (TOLEDO, 1983, p. 350). Segundo relatos de Nassau, foram seis os pintores que aqui desembarcaram, mas vamos tratar mais de dois deles: Frans Post e Albert Eckhout. Por serem protestantes, estavam desobrigados dos temas religiosos, o que tornou suas pinturas a única produção artística desenvolvida no Brasil nesse período desvinculada da igreja católica, afora a dos índios.

Frans Post (1612-1680) foi o primeiro paisagista europeu que se estabeleceu nas Américas. Suas pinturas tinham função

documental com uma extrema simplificação formal. Restam poucas pinturas dessa época e algumas delas com a descrição dos elementos retratados no verso da pintura, como é o caso de *Ilha de Itamaracá* (1637) (Figura 1.37).

Figura 1.37 | Frans Post - Ilha de Itamaracá - óleo sobre tela - 63,5 cm x 88,5 cm - 1637 - Royal Picture Gallery Mauritshuis



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Frans_Post#/media/File:Frans_Post_002.jpg. Acesso em: 30 out. 2016.

Figura 1.38 | Frans Post – *Cachoeira de Paulo Afonso* – óleo sobre tela – 58,5 cm x 46 cm – 1649 – MASP



 $Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Post_-_Cachoeira_de_Paulo_Afonso.jpg>. Acesso em 30 out. 2016.$

Albert Eckhout (1610-1666), com uma obra de caráter documental, retratou em tamanho natural os primeiros habitantes do Brasil, entre mulatos, mamelucos e negros (Figura 1.39) e naturezas-mortas com frutas e flores brasileiras.

Figura 1.39 | Albert Eckhout – *Mulher Africana* – óleo sobre tela – 267 cm x 178 cm – 1641 – National Museum of Denmark



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mulher_Africana.jpg. Acesso em: 30 out. 2106.

Cumpre destacar que essas pinturas foram realizadas a partir de um olhar estrangeiro sobre a terra brasileira.

Sem medo de errar

A partir do conteúdo apreendido nesta seção, José teve que aprofundar sua pesquisa para saber mais detalhes sobre a formação de sua cidade. Então, como o que aprendeu sobre a Companhia de Jesus, sobre as ordens religiosas e as irmandades poderia contribuir para entender a especificidade da cidade de São Luiz do Paraitinga?

Ao saber que as igrejas de sua cidade foram construídas para reverenciar os santos padroeiros, José entendeu a importância do culto ao santo padroeiro na formação das igrejas de Minas que foram erguidas pelas irmandades. Ele descobriu que em alguns documentos consta que a Capela das Mercês – única edificação restante da primeira fase da construção da vila –, foi construída a partir da iniciativa de Maria Antônia dos Prazeres, que foi morar na vila nos primeiros anos do século XIX; consta também que ela era natural de Caeté, localizada em Minas Gerais.

Dona Maria Antônia tinha 62 anos quando se instalou em São Luiz do Paraitinga, trazendo consigo a imagem de Nossa Senhora das Mercês, que como vimos na seção anterior foi muito danificada na enchente, restaurada e hoje se encontra novamente no altar da capela. Há vários documentos que comprovam que Dona Maria Antônia quis construir uma igreja para abrigá-la, em louvor à Nossa Senhora dos Prazeres, que na época era a santa padroeira da cidade. "Além disso, d. Maria Antônia aparece como 'Protetora da Senhora das Mercês', requerendo à Câmara 'um pedaço de terreno para ajuda do Patrimônio da mesma Senhora, ao que se deferiu concedendo-lhe seis braças de terreno'." (SAIA, 2009, p. 130)

Quando a cidade foi fundada, seu nome era São Luís e Santo Antônio do Paraitinga; mais tarde passou a ser São Luiz do Paraitinga, e o padroeiro da cidade se tornou São Luiz, bispo de Tolosa, nome que foi dado à Igreja Matriz construída em 1839. A imagem do padroeiro, assim como a de Nossa Senhora das Mercês, também foi encontrada em meio aos escombros sem os pés e sem as mãos, e foi devolvida à comunidade na primeira missa celebrada após a tragédia.

Portanto, o aspecto que José encontrou em comum foi que a edificação das igrejas de sua cidade teve origem com os santos protetores e padroeiros, assim como as igrejas de Minas.

Outro aspecto que chamou a atenção de José foi que as irmandades, além de serem responsáveis pela construção das igrejas, também promoviam as celebrações religiosas que envolviam toda a cidade. Uma das características mais importantes de São Luiz do Paraitinga é a tradição das festas religiosas que atraem a população da região do Vale do Paraíba, mobilizando centenas de pessoas em várias épocas do ano, sendo a mais célebre a Festa do Divino Espírito Santo. Aliás, quando se discutiu o sentido de recuperar

as duas igrejas que tinham sido completamente destruídas pela enchente – e o *Jornal da Reconstrução* foi o lugar para debater essa questão – a população se mobilizou reivindicando a recuperação das igrejas para manter viva a memória e a identidade da cidade conservadas e cultivadas com a tradição das festas religiosas. O patrimônio imaterial justificou a recuperação de um patrimônio material.

Observando o estilo arquitetônico das igrejas e comparando com as que conheceu ao longo do estudo, José estabeleceu um paralelo da capela das Mercês com as ermidas e capelas primitivas que se ergueram nos arraiais e vilas que eram construídas em lugares mais ermos, com poucos recursos materiais. Eram construções mais simples constituídas praticamente por um cômodo único, o altar do santo padroeiro, a sacristia lateral e do lado externo o sino em sineiras de madeira.

Já a Igreja de São Luiz de Tolosa, datada do século XIX, tem um estilo que se aproxima ao da arquitetura jesuíta, que, por sua vez, se inspirou nos renascentistas e maneiristas italianos do século XVI, o padrão da nave única, sem colunas, capelas laterais e altar elevado, a fachada composta por planos verticais e horizontais formando o nicho das janelas e portas, com duas torres sineiras, o pátio diante da igreja, que hoje conhecemos como a praça da matriz, onde acontecem as comemorações religiosas.

Mas José ainda terá muitos desafios em sua pesquisa, porque São Luiz do Paraitinga é uma cidade colonial, mas que teve seu auge econômico ao longo do século XIX em função do café, período em que a arquitetura neoclássica será a nossa referência.

Faça valer a pena

1. As ordens religiosas se dedicaram à formação da cidade como um todo, mas se destacaram pela construção de determinadas edificações que sempre envolviam a construção de uma igreja integrando o complexo.

Analise as afirmações a seguir considerando as contribuições das ordens religiosas.

- I. Os jesuítas se dedicaram principalmente às atividades missionárias e pedagógicas, implantando 17 colégios nos dois séculos que permaneceram no Brasil.
- II. Os franciscanos se encarregaram principalmente dos conventos.
- III. Os beneditinos construíram principalmente os mosteiros.

Assinale a alternativa correta:

- a) Apenas a afirmação II está correta.
- b) Apenas a afirmação III está correta.
- c) Apenas a afirmação I está correta.
- d) As afirmações I, II e III estão corretas.
- e) Apenas as afirmações I e III estão corretas.
- **2.** A colonização de Minas Gerais teve uma característica específica que a distinguiu das demais cidades da colônia. Isso se deu em função de uma determinação da coroa portuguesa. Analise as afirmações a seguir:
- I. A corte portuguesa incentivou a ida das diversas ordens religiosas para Minas Gerias com a intenção de que elas colaborassem com a exploração do minério.
- II. A corte portuguesa impediu que as ordens religiosas se instalassem na região com receio de que elas interferissem na exploração do minério.
- III. Foram as diversas ordens religiosas que intermediaram a exploração do ouro e do diamante, com a supervisão direta da coroa.

Qual foi a determinação da coroa portuguesa? Assinale a alternativa correta.

- a) Apenas a II está correta.
- b) Apenas a III está correta.
- c) Apenas a I está correta.
- d) As afirmações I, II e III estão corretas.
- e) Apenas a I e a III estão corretas.
- **3.** Um fator determinante na colonização de Minas foi a atuação das irmandades. O que eram as irmandades? E por quem elas eram constituídas?

Assinale a alternativa que apresenta corretamente o que foram as irmandades e por quem elas foram constituídas.

- a) As irmandades foram entidades constituídas por leigos e instituições sem ligação com as ordens religiosas, integradas por negros e brancos, que contribuíram para a formação social, religiosa, cultural e intelectual.
- b) As irmandades foram entidades laicas controladas pelas ordens religiosas.
- c) As irmandades foram entidades constituídas por leigos e instituições sem ligação com as ordens religiosas, integradas somente por brancos, que contribuíram para a formação social, religiosa, cultural e intelectual.
- d) As irmandades foram entidades responsáveis pela colonização da costa brasileira, construindo colégios, conventos e mosteiros, contribuindo dessa forma com a formação social, religiosa, cultural e intelectual.
- e) As irmandades foram entidades constituídas por leigos e instituições ligadas às ordens religiosas, integradas por negros e brancos, que contribuíram para a formação social, religiosa, cultural e intelectual.

Seção 1.3

Superação do Barroco

Diálogo aberto

Olá, aluno.

Na segunda seção estudamos mais sobre as características regionais do Barroco no Brasil. Para tanto, vimos como se deu a colonização do nosso país e quais os fatores econômicos, políticos e topográficos que impulsionaram o desenvolvimento das cidades. Percorremos o Barroco na Bahia, em Minas Gerais, as missões implantadas pelos jesuítas no sul do país e a contribuição holandesa de Conde Maurício de Nassau e os pintores que integraram sua comitiva.

Retomando nossa situação de contexto, José, aluno do curso de Artes Visuais e antigo morador, integra a equipe do *Jornal da Reconstrução*. E como parte do trabalho, a equipe está fazendo o levantamento de documentos e fotos antigas que as famílias de São Luiz do Paraitinga possuíam, além de uma ampla pesquisa sobre a formação da cidade.

À medida que José foi se localizando em seu estudo, ele identificou que São Luiz do Paraitinga – fundada em 1769, elevada à categoria de vila em 1773 e de cidade em 1857 –, quando conheceu seu período áureo com a cafeicultura, a sua arquitetura apresentava construções do estilo colonial coexistindo com construções neoclássicas, uma vez que sua formação atravessou dois séculos. Portanto, tornou-se necessário se estender na pesquisa sobre as transformações ocorridas entre o século XVIII e XIX, quando já recebíamos influências do pensamento iluminista e absorvíamos o estilo neoclássico. Recuperar essa cidade é recuperar a história de nossa formação. Quais são as características estilísticas que possibilitaram com que José identificasse o neoclássico na arquitetura e na arte de sua cidade? Quais são as diferenças essenciais entre o Barroco e o Neoclássico? Como essas diferenças podem ser identificadas?

Bons estudos!

Não pode faltar

A passagem de um estilo a outro não é demarcada por limites de datas rígidas e nem um estilo elimina totalmente o outro até a sua total instauração. O Neoclássico foi introduzido no Brasil ao longo dos séculos XVIII e XIX, coexistindo com o Barroco. Como são dois estilos em que a arquitetura tem um papel fundamental, e como o Brasil naquela época estava passando por um período de formação de suas cidades, o que se observa é que muitas delas, até hoje, revelam essa miscigenação de estilos que caracteriza os momentos de transição.

Na Europa, quando o pensamento iluminista tomava força e caminhava para a Revolução Francesa, as descobertas arqueológicas em Pompeia e Herculano e o pensamento do historiador e arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) deram as bases para a fomação do estilo neoclássico.

Winckelmann é considerado o fundador da arqueologia moderna pelo trabalho que realizou nas escavações de Pompeia e Herculano, e na perspectiva da História da Arte estruturou os estilos, criando novos parâmetros para a historiografia determinando o seu desenvolvimento nos anos seguintes.

Como historiador da arte, propôs em seu livro *História da arte antiga* (1764) a volta dos valores gregos. No ensino, ele defendeu a imitação dos antigos, a partir de modelos da arte grega ao invés de partir da observação direta da natureza, que revelava as imperfeições.



A outra noção central na teoria de Winckelmann é a dupla definição do ideal de beleza da arte antiga, caracterizado como *nobre simplicidade* e *calma grandeza*. Esse ideal ressaltado pelo autor nas suas descrições das estátuas gregas revelaria a meta da arte, aquilo que a torna inimitável e, ao mesmo tempo, faz dela um modelo a ser imitado. (SÜSSEKIND, 2008)

"Nobre simplicidade e calma grandeza" é o ideal da arte proposta por ele, que caracteriza o estilo neoclássico, a "nobre simplicidade" sugere a moderação, a "calma grandeza" permite a monumentalidade sem o exagero e a expressividade barroca. O equilíbrio, a razão e a ordem são princípios norteadores. Esse pensamento deu as bases para o ensino acadêmico ocidental e predominou a partir de meados do século XVIII e XIX.



Reflita

O lluminismo foi a corrente filosófica que correspondeu ao estilo neoclássico. Denis Diderot (1713-1784), John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776), François Voltaire (1694-1778), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), entre outros, foram filósofos de destaque nessa época.

A razão, a ordem e o equilíbrio são os princípios fundamentais. O conhecimento científico toma a frente e vai contra os dogmas e as doutrinas políticas dos regimes absolutistas e do predomínio do poder religioso que imperavam no Barroco. De que forma isso se refletiu nas artes – na arquitetura, na pintura e na escultura?

No Brasil, as influências neoclássicas chegaram mais tarde, mas se manifestaram antes da chegada da Missão Francesa, quando já se podia observar mudanças em algumas construções arquitetônicas e mesmo nas pinturas. Os Estados mais ricos absorveram mais rapidamente o estilo neoclássico em suas capitais, como foi o caso de Recife, Belém do Pará e Rio de Janeiro. No final do século XIX, eram muitas as cidades que já revelavam o predomínio do Neoclássico. Esse estilo, aliado ao pensamento iluminista, identificava-se com os novos ideais políticos de uma nação que começava a mostrar uma reação à colonização, e com os ideais de progresso e de civilização caracterizando o século XIX no Brasil.

Um fator determinante que mudou o rumo da colônia brasileira foi a ascensão de D. João ao trono de Portugal. Em 1792, D. João VI assumiu o governo como príncipe regente em função do agravamento do estado de saúde de sua mãe, D. Maria I, que reinava desde 1777. Em 1807, as forças napoleônicas invadiram Portugal e

D. João se refugiou no Brasil, com a corte, acompanhado de uma comitiva de milhares de pessoas. Após uma escala em Salvador, em 1808 eles se instalaram no Rio de Janeiro, capital da colônia desde 1763. Com a saída da corte de Portugal, foram os ingleses que defenderam o solo português, expulsando os franceses e, por fim, juntamente com os aliados, derrotaram Napoleão em 1815.

Todos esses acontecimentos influenciaram diretamente a colônia. Os portos de Portugal foram fechados em função da ocupação do território pelos franceses, em disputa com os ingleses, o que provocou a abertura dos portos brasileiros para o intercâmbio internacional, fazendo com que as influências neoclássicas viessem de outras nações, além da posterior influência francesa, com a vinda da Missão.

O arquiteto italiano Antonio José Landi, formado em Bolonha, exerceu uma grande influência na urbanização do norte do país. Ele atuou como membro da Comissão de Demarcação de Fronteiras entre Portugal e Espanha na América do Sul na região do Amazonas e foi o arquiteto responsável pela urbanização de Belém, são inúmeras as obras de sua autoria na capital do Pará. A Catedral Metropolitana de Belém (Figura 1.40), construída entre 1748 e 1771, é um exemplo muito representativo do estilo neoclássico e bem anterior à vinda da Missão Francesa ao Brasil.



Figura 1.40 | Catedral Metropolitana de Belém

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_Belém#/media/File:Belem-Cathedral1.jpg>. Acesso em: 3 nov. 2016.

Outro aspecto que favoreceu a introdução do estilo neoclássico foi o investimento realizado pela própria Corte portuguesa, para que seus artistas estudassem na Itália, como Manuel Dias de Oliveira, artista brasileiro atuante no século XVIII, de formação portuguesa e italiana que estudou na Academia de São Luca, em Roma. Em 1800, voltou ao Brasil tornando-se professor de Desenho na Escola Fluminense, sendo o responsável pela decoração das homenagens prestadas a D. João VI, na ocasião em que aportou no Brasil.

Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), escritor e jornalista, discípulo de Debret, referiu-se em seu artigo *Memória sobre a antiga Escola Fluminense de Pintura* (1841) aos pintores que já estavam estabelecidos no Brasil, antes da chegada da Missão, destacando Manuel Dias de Oliveira como chefe da Escola Fluminense de Pintura, uma escola não acadêmica que existia no Rio de Janeiro desde 1800. Essa escola era composta por vários artistas brasileiros e europeus que aqui se estabeleceram, encarregados pela realização das pinturas e da decoração das igrejas, palácios imperiais, e outras edificações públicas e privadas.

O arquiteto Valentin da Fonseca e Silva, conhecido como Mestre Valentin, foi outro nome de destaque, no projeto de urbanização do Rio, projetando o primeiro Passeio Público das Américas no Rio de Janeiro (Figura 1.41). As cidades que foram urbanizadas nesse período segundo postulados neoclássicos têm como característica o planejamento, o projeto com traçados regulares, buscando a simetria na relação com a geografia do solo, diferentemente das cidades barrocas que vimos anteriormente.



Figura 1.41 | Passeio Público do Rio de Janeiro – Mestre Valentim

Fonte: ">https://pt.wikipedia.org/wiki/Valentim_da_Fonseca_e_Silva#/media/File:Passeio1862-JoaqManMacedo-Um_Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia.org/wiki/Valentim_da_Fonseca_e_Silva#/media/File:Passeio1862-JoaqManMacedo-Um_Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia.org/wiki/Valentim_da_Fonseca_e_Silva#/media/File:Passeio1862-JoaqManMacedo-Um_Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia.org/wiki/Valentim_da_Fonseca_e_Silva#/media/File:Passeio1862-JoaqManMacedo-Um_Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia.org/wiki/Valentim_da_Fonseca_e_Silva#/media/File:Passeio1862-JoaqManMacedo-Um_Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia.org/wiki/Valentim_da_Fonseca_e_Silva#/media/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia.org/wiki/Valentim_da_Fonseca_e_Silva#/media/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_pela_cidade_do_RJ.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_A.jpg>">https://pt.wikipedia/File:Passeio_A.jpg

Observando essas plantas de cidades, como Belém (Figura 1.42) e Manaus (Figura 1.43), que foram desenvolvidas ao longo do século XVIII e XIX, sob a luz do lluminismo e do estilo neoclássico, podemos perceber o traçado regular que se adapta aos rios que rodeiam as cidades.

Figura 1.42 | Planta da cidade de Belém (1904)



 $Fonte: < http://4.bp.blogspot.com/-AzDitKQp5xQ/U710OsggCji/AAAAAAAABbY/JVHbY2B-WO8/s1600/9009518159_396fec8e00_o.jpg>. Acesso em: 10 nov. 2016.$

Figura 1.43 | Planta da cidade de Manaus (1914)



Fonte: http://3.bp.blogspot.com/-NqpFEkkm7Eo/VpaAPtuHa6I/AAAAAAABzI/E4mzUJYGclc/s1600/Manaus%2B1914.PNG- Acesso em: 10 nov. 2016.



Também sabemos o quanto a escola baiana de pintura vinculou-se muito mais ao classicismo romano, do que propriamente a um sistema de representação colonial e barroco. José Teófilo de Jesus e Antonio Joaquim Franco Velasco mostraram suas afinidades neoclássicas na pintura de história e na retratística, como notamos, respectivamente, em *A Morte de Lucrécia e no Retrato de Senhora*. (DIAS, 2015, p. 139). (Figuras 1.44 e 1.45)

Figura 1.44 | *A morte de Lucrécia* – José Teófilo de Jesus – óleo sobre tela – 40 cm x 64 cm – s/d – Museu de Arte da Bahia – Salvador



Fonte: rhttps://commons.wikimedia.org/wiki/File:José_Teófilo_de_Jesus_-_Morte_de_Lucrécia.jpg>. Acesso em: 3 nov. 2016.

Figura 1.45 | *Retrato de Senhora* – Antonio Joaquim Franco Velasco – óleo sobre tela 76.4 cm x 59 cm – 1817 – Museus Castro Maia – IPHAN



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_Velasco_-_Retrato_de_senhora_-_1817.jpg. Acesso em: 3 nov. 2016

As circunstâncias da vinda da Missão Artística Francesa, liderada por Le Breton, ainda tem aspectos bastante obscuros, que continuam estimulando as pesquisas. Segundo alguns historiadores, a missão teria vindo a convite de D. João VI, mas há muito que se questiona esse convite, e correspondências da época revelam que os trâmites de sua vinda se deram por outras instâncias e acordos.

Em recente artigo, a historiadora Elaine Dias retoma a perspectiva de Mário Pedrosa, de que "Le Breton teve total responsabilidade sobre o projeto de sua autoria a ser instalado no Brasil, sem o convite de D. João." (DIAS, 2015, p. 142)

Pesquise mais

Para saber mais sobre a vinda da Missão Francesa, leia o texto:

Para Mário Pedrosa e Otília Arantes (2004, p. 44), a iniciativa da Missão Francesa se deve ao Conde da Barca, Antonio de Araujo e Azevedo, responsável pelos negócios públicos da corte, com a intenção de criar uma academia ou escola de ciências e artes em solo brasileiro. Joachim Le Breton, então secretário da Academia de Belas Artes do Instituto de França, foi indicado para chefiar essa missão.



Dessa forma, no Rio desembarcaram Le Breton, o arquiteto Grandjean, o pintor de história Debret, o gravador Pardier, o pintor de paisagem Taunay e sua família, o mestre serralheiro Nicolas Magliori Enout, o ferreiro e perito em construção naval Jean-Baptiste Level, os surradores de peles e curtidores Fabré e Pilité, além de François Ovide. (DIAS, 2015, p. 143)

Le Breton e sua colônia de artistas chegaram em janeiro de 1816 com a missão de fundar a Academia de Belas Artes. Sua intenção era a de "implantar um projeto que desenvolvesse a indústria e a arte no Brasil" (DIAS, 2015, p. 142). Intenção esta que contrariava a revogação do decreto de 1785, feita por D. João VI, impedindo a implantação de indústrias no Brasil.

Foram muitas as dificuldades que a Missão Francesa encontrou ao chegar ao Brasil, em primeiro lugar a adaptação em uma sociedade escravagista, com uma classe média insignificante, bastante distinta da francesa, com poucas possibilidades de encomendas, o que provocou uma concorrência com os artistas já residentes.

Várias festas públicas marcaram os primeiros anos, como a aclamação do Rei de D. João VI do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e a vinda da arquiduquesa Leopoldina, para se casar com D. Pedro; rendendo trabalhos aos artistas e engenheiros, tanto para os que já estavam estabelecidos como para os franceses recémchegados, que eram responsáveis pela decoração e pelas pinturas que documentavam os eventos e criavam a imagem da corte.

Em agosto de 1816 foi criada por decreto a Escola Real de Ciências de Artes e Ofícios, projetada por Le Breton, mas que na verdade não se efetivou como instituição, mas garantiu aos artistas estabelecidos pensões que possibilitaram o trabalho.

Outros agravantes que dificultaram os acordos entre portugueses e franceses foram a morte do Conde da Barca, mentor e protetor da Missão, em 1817, e a morte do próprio Le Breton, em 1819, antes de conseguir realizar seu projeto de fundar a Academia.

Depois de muitos entraves, a Academia Imperial de Belas Artes foi criada por decreto real em 1820, alterando o projeto inicial ao eliminar as ciências e os ofícios, mas permaneceu no papel, enquanto os artistas davam aulas e realizavam suas pinturas em ateliês particulares, recebendo salário do governo. A Academia seria inaugurada somente em 1826, dez anos depois da chegada da Missão, no reinado de D. Pedro I, em sede projetada por Grandjean, passando a se chamar Academia Imperial de Belas Artes.

Após a morte de Le Breton, na época do decreto da Academia em 1820, os franceses foram surpreendidos por mais uma manobra política que nomeou o pintor português Henrique José da Silva para a direção da Academia. Nicolas-Antoine Taunay, que almejava esse cargo, sem mais expectativas acabou retornando a Paris em 1821.

Nos dez anos que a Escola e a Academia permaneceram como decreto, os artistas franceses realizaram muitas obras.

Nicolas-Antoine Taunay, nos cinco anos que ficou no Brasil, deixou inúmeras pinturas de retratos da corte, paisagens e vistas panorâmicas do Rio de Janeiro, todas obras de destaque na Arte Brasileira, entre elas *Retrato da Marquesa de Belas* (Figura 1.46) e *Entrada da Baía e da cidade do Rio, a partir do terraço de Santo Antonio* (Figura 1.47), que revelam a qualidade de sua pintura tanto no retrato como nos detalhes da arquitetura e da paisagem carioca.

Figura 1.46 | Nicolas-Antoine Taunay — *Retrato da Marquesa de Belas* — óleo sobre tela — 63,8 cm x 51,2 cm — 1816 — Pinacoteca do Estado de São Paulo



 $\label{lem:prop:contex} Fonte: & $$\operatorname{https://pt.wikipedia.org/wiki/Nicolas-Antoine_Taunay\#/media/File:Nicolas-Antoine_Taunay_-_Retrato_da_Marquesa_de_Belas_-_1816.jpg>. Acesso em: 5 nov. 2016.$

Figura 1.47 | Nicolas-Antoine Taunay — Entrada da Baía e da cidade do Rio, a partir do terraço de Santo Antonio — óleo sobre tela — 45 cm x 56,5 cm



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nicolas-Antoine_Taunay#/media/File:Nicolas-Antoine_Taunay.jpg. Acesso em: 5 nov. 2016.

Jean Baptiste Debret (1768-1848) exerceu um importante papel na fundação da Academia, sendo designado em 1820 como professor de Pintura de História da Academia de Belas Artes, tornandose responsável pela formação de vários artistas brasileiros. Teve uma sólida formação antes de embarcar para o Brasil, estudou na Academia de Belas Artes, onde foi aluno de Jacques-Louis David, de quem era primo; cursou também engenharia na Escola de Pontes e Calçadas, mas nunca abandonou a pintura, trabalhando a serviço da Revolução e de Napoleão. A queda do Imperador e a perda de seu único filho o levaram a querer sair da França e a integrar a colônia de Le Breton.

Logo que chegou ao Brasil, realizou algumas pinturas históricas e retratos da corte, entre elas *o Desembarque da Princesa Leopoldina* (Figura 1.48), na qual é possível observar minúcias desse acontecimento e até mesmo identificar os participantes. *O Retrato de D. João VI* (Figura 1.49), segundo modelo de representação do rei Luís XIV:



Repetem-se elementos como a pose, a grande coluna – símbolo de poder -, o acortinado ao fundo, a posição do cetro, da coroa e do trono, entre outros. Debret compõe D. João a partir do modelo de retrato absolutista, totalmente condinzente com a condição política luso-brasileira. (DIAS, 2015, p. 154)

Figura 1.48 | Jean Baptiste Debret – *Desembarque da Princesa Leopoldina* – óleo sobre tela – 1817 – Museu do Açude (RJ)



Fonte: ">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5b7ac43036f8fcfbd3d6d3cbf85a2c5.jpg>">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7/ac/c5/b7

Figura 1.49 | Jean Baptiste Debret – $Retrato\ de\ D.\ João\ VI$ – óleo sobre tela – Museu Nacional de Belas Artes (RJ)



Fonte: http://en.academic.ru/pictures/enwiki/68/Debret-djoaovi-mcm.jpg>. Acesso em: 30 out. 2016.

Com o retorno de D. João VI para Portugal em função da Revolução Liberal do Porto em 1820, D. Pedro I passou a ser o príncipe regente. Movido por ideais liberais, declarou a independência do Brasil em 1822. Com a mudança do cenário político, a iconografia também se alterou. Cabiam aos artistas a decoração das festas e a criação da indumentária imperial. Na *Coroação de D. Pedro I* (Figura 1.50), de autoria de Debret, podemos observar na indumentária do imperador as novas cores do Brasil. Para Elaine Dias, esta iconografia remete à tela em que Jacques-Louis David retratou a coroação de Napoleão (Museu do Louvre). Debret viu em D. Pedro I "a promessa de um país liberal." (DIAS, 2015, p. 155)

Foram muitos os artistas que retrataram D. Pedro I, entre eles, Henrique José da Silva, Manuel de Araújo Porto-Alegre, Simplício Rodrigues de Sá, com a intenção de divulgar a imagem política do estadista. Elaine Dias conta que suas pinturas fizeram uma itinerância pelo Brasil para que pessoas de regiões distantes pudessem reverenciar o imperador (DIAS, 2015).

Figura 1.50 | Jean Baptiste Debret – *Coroação de D. Pedro I* – óleo sobre tela – 340 cm x 640 cm – 1828 – Palácio Itamarati, em Brasília/DF



Fonte: https://patrimonioespiritual.files.wordpress.com/2015/02/debret.jpg. Acesso em: 5 nov. 2016.

Além de pintor, atuou como cenógrafo – e aqui destacamos uma pintura alegórica realizada para o pano de boca do teatro da Corte (Figura 1.51) na ocasião da Coroação de D. Pedro I. Debret representa a miscigenação das raças, que caracteriza nosso país, com índios, negros e brancos armados pela defesa do território.



A clássica alegoria, símbolo da nação, traz nas mãos tábuas que representam a futura constituição, defronte a uma cornucópia com frutas tropicais e produtos símbolos do comércio, como café e canade-açúcar. Debret concilia o espaço do classicismo como representação do poder político com a paisagem tipicamente local. (DIAS, 2015, p. 157)

Figura 1.51 | Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no Teatro da corte por ocasião da Coroação do Imperador D. Pedro I



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Debret_-_Pano_de_boca_-...-_1.jpg
Acesso em: 7 nov. 2016

Outro trabalho da maior importância de Debret foi a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada em três tomos em Paris por Firmin Didot Frères Fils et Cie.



No primeiro tomo (1834), Debret focaliza os indígenas brasileiros, aos quais dedica 36 ilustrações; o segundo tomo (1835) descreve a sociedade fluminense da época, à qual o artista francês consagrou 48 estampas; no terceiro e último tomo (1839), 72 ilustrações abordam reproduções de quadros de Debret, estudos de insígnias ou condecorações, paisagens do Rio de Janeiro e retratos imperiais. (LEITE, 1979, p. 458)

É um importante documento que revela o período de transição no Brasil da era colonial à independência e ao Império. São litografias, aquarelas e desenhos (Figuras 1.52 e 1.53) que revelam cenas cotidianas de uma sociedade escravocrata, mostrando seus costumes, suas vestes, seus fazeres, seus comportamentos, acompanhados de um texto que complementa as imagens. Como Debret pouco se deslocou pelo Brasil, se atendo ao espaço urbano, as imagens dos índios e da natureza são imaginárias e idealizadas, às vezes baseadas em representações de outros artistas. Essa publicação como um todo se tornou uma importante referência para compor a nossa história.





Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:024debret.jpg>. Acesso em: 7 nov. 2016.

Figura 1.53 | Jean-Baptiste Debret - Guerreiro indígena a cavalo



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debret2.jpg>. Acesso em: 7 nov. 2016.



"A Viagem pitoresca e histórica proposta por Debret não se preocupa somente em narrar os fatos que compõem a história de uma nova nação. O pintor-filósofo investiga a trama social que constitui o "corpo" desse país, que emerge de seu jugo colonial como uma promessa de grande futuro. Percebe as contradições e fragilidades que lhe são inerentes. Indica sua posição na escala que mede os graus de desenvolvimento, aponta os caminhos a trilhar na escalada da civilização."

PICCOLI, Valéria. O Brasil na viagem pitoresca e histórica de Debret. **19820**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_debret_vp.htm>. Acesso em: 6 nov. 2016.

Dos artistas originários da Missão restaram o pintor Jean-Baptiste Debret, o arquiteto Grandjean de Montigny, o escultor Auguste Taunay e o pintor Félix-Émile Taunay, filho de Nicolas-Antoine Taunay. Debret e Grandjean foram fundamentais na criação da Academia, resistiram

aos obstáculos e levaram a cabo o projeto da Academia, garantindo aspectos do projeto de Le Breton, segundo um modelo francês

Grandjean de Montigny (1776-1850) se destacou pela atuação na urbanização do Rio de Janeiro. Coube a ele a execução do projeto da sede da Academia Imperial de Belas Artes, no autêntico modelo neoclássico, infelizmente demolida em 1938. Restou apenas o seu portal, atualmente localizado no Jardim Botânico na cidade do Rio de Janeiro, um verdadeiro ícone neoclássico (Figuras 1.54 e 1.55).

Figura 1.54 | Fachada da Academia Imperial de Belas Artes, fotografada por Marc Ferrez em 1891



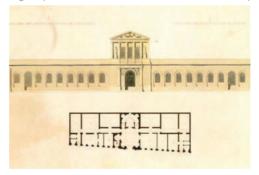
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MarcFerrez-AIBA-1891.jpg>, Acesso em: 7 nov. 2016.

Figura 1.55 | Porta da fachada da Academia Imperial de Belas Artes, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro/RJ



Fonte: https://goo.gl/bKaX4k>. Acesso em: 7 nov. 2016.

Figura 1.56 | Projeto da Academia Imperial de Belas Artes de Grandjean de Montigny, publicado em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Academia_Imperial_de_Belas_Artes#/media/File:Debret_Academia_Imperial_jpq. Acesso em: 7 nov. 2016.

Em 1827, o prédio da Academia foi concluído, contando com 38 alunos na época. Iniciava-se o ensino oficial de artes, com muitas intrigas entre os franceses e os portugueses, representado pelo diretor Henrique José da Silva.

Debret, em 1829, realizou a primeira exposição com 115 trabalhos de professores e alunos, contando com a participação de 2.000 visitantes. Essa exposição é o marco de início da crítica de arte e do colecionismo no Brasil. Em 1830, ele realizou a segunda edição com

126 trabalhos de professores e alunos. Porém, no ano seguinte Debret retornou a Portugal após a abdicação de D. Pedro I, em 1831, tendo permanecido 15 anos no Brasil.

Com a saída de Debret, Félix-Émile Taunay se tornou secretário da Academia e em seguida diretor – conquistando o cargo desejado pelo seu pai –, permanecendo assim por 17 anos. Foi durante sua gestão que as aulas de modelo-vivo e anatomia foram aprovadas. Ampliouse também a coleção das estatuárias antigas que serviam de modelo para as aulas de desenho. Traduziu várias obras didáticas e manuais que deram base ao ensino acadêmico. Elaborou um compêndio de anatomia que se tornou referência na Academia. "A obra de Taunay destinava-se ao aperfeiçoamento do curso de desenho, modelo-vivo e anatomia, demonstrando os princípios clássicos de sua metodologia de ensino, associada às relações com a estatuária antiga." (DIAS, 2015, p. 162)

A partir de 1840, ele regulariza as exposições da Academia que eram selecionadas por um júri interno, ampliando a participação de artistas nacionais e estrangeiros residentes no Rio de Janeiro, além dos alunos regulares. Em 1845 instituiu o Prêmio Viagem, conferindo aos contemplados uma viagem de estudos na Itália.

Com a saída de Taunay, a direção da Academia passou para Manuel de Araújo Porto-Alegre, aluno de Debret, que o substituiu quando este retornou para Paris, e se tornou responsável pela Pintura de História, como professor de desenho na Academia Militar e suplente de vereador do Rio de Janeiro. Em seu mandato implantou na Academia a Reforma Pedreira, proposta por Luís Pedreira de Couto Ferraz. A Reforma incluiu aulas de música e história da arte e novas regras para o Prêmio de Viagem, que dava ao vencedor seis anos na Itália ao invés de três, assim como o ensino dos ofícios: "Aulas como desenho de ornato, matemática aplicada passaram a ser oferecidas aos alunos" (DIAS, 2015, p. 163). Isso retomou em parte a ideia de Le Breton, que tinha a intenção de introduzir o ofício aliado à indústria, ideia eliminada quando da criação da Academia, mas os tempos eram outros e nesse momento atenderia às necessidades do Segundo Império de D. Pedro II, com intenções de impulsionar o progresso econômico.

Sem medo de errar

Após estudar o momento de transição entre os períodos Barroco e Neoclássico e entender o contexto do fim do Período Colonial, muito se esclareceu para que José pudesse entender mais sobre a formação de sua cidade. Aliás, o esclarecimento é uma das metas do Iluminismo, que criou a Enciclopédia e o Dicionário para que mais pessoas tivessem acesso ao conhecimento. Vamos ver, então, o que José apreendeu deste estudo.

A começar pela arquitetura da Igreja da Matriz de São Luiz de Tolosa, na qual José já tinha identificado certos traços renascentistas e maneiristas, como vimos na segunda seção, mas que agora ficava mais claro, sem contradizer a sua percepção, uma vez que o Neoclássico retomou esses aspectos clássicos, que José tinha observado e que se assemelham a muitas igrejas construídas no final do século XVIII e XIX em várias cidades brasileiras. Neste caso, José se surpreendeu ao conhecer a Catedral Metropolitana de Belém, mais suntuosa, é claro, em função da riqueza da cidade de Belém com a exploração da borracha nesse período, mas com características bem semelhantes: a simetria da construção como um todo, o frontão da igreja com as torres, janelas e portas e o aspecto alvo na paisagem, como podemos observar aproximando as duas imagens (Figuras 1.57 e 1.58).





Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_Belém#/media/File:Belem-Cathedral1.jpg. Acesso em: 6 nov. 2016.

Figura 1.58 | Igreja Matriz de São Luiz de Tolosa, em São Luiz do Paraitinga/SP



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/São_Luiz_do_Paraitinga#/media/File:Sao_Luis_do_Paraitinga.JPG. Acesso em: 6 nov. 2016.

Outro aspecto que chamou a atenção de José foi o traçado regular das cidades formadas nesse período. São Luiz do Paraitinga foi uma cidade planejada, que se adaptou a sua geografia, mas manteve um traçado ortogonal, coerente com a racionalidade que imperou no Neoclássico *versus* o traçado irregular de muitas cidades barrocas, o que podemos observar na foto aérea de sua cidade meses após a enchente (Figura 1.59). E no detalhe o desenho da Praça Dr. Osvaldo Cruz, onde se localiza a Igreja da Matriz de São Luiz de Tolosa, que nessa época estava destruída.

Figura 1.59 | Foto aérea do Goole Maps em abril de 2010. Detalhe focando a Praça Osvaldo Cruz, onde se localiza a Igreja Matriz





Fonte: Gonçalves (2011, p. 41).

José Manuel Gonçalves, em seu estudo sobre a formação da cidade de São Luiz do Paraitinga, fala da influência do Marquês

de Pombal, primeiro-ministro português (1750-1771) no reinado de D. José I, responsável por defender a nação, impedir o tráfico e o desvio do ouro e ocupar o interior do país. Suas ações já eram movidas pelo ideário iluminista em que "a regularidade significava beleza e progresso e representava o bom governo." (GONÇALVES, 2011, p. 27)

Ainda segundo o autor, a cidade de São Luiz do Paraitinga foi edificada a partir de uma espécie de sincretismo:

De um lado, os objetivos seculares, de outro, os temporais, caminhando juntos numa única expressão dessa reunião de interesses e visões do mundo, materializados de forma direta, fisicamente, através da demarcação dos espaços urbanos, segundo conceitos público/privados e sacros/laicos. (GONÇALVES, 2011, p. 31)



Com esses dados todos em mãos e retomando o fato de que sua cidade foi inicialmente edificada ao longo dos séculos XVIII e XIX, absorvendo aspectos maneiristas, barrocos e neoclássicos, atendendo a interesses religiosos e laicos ao longo desse tempo, que foram determinantes em sua formação, José compreendeu e pode finalmente concluir sua pesquisa e formular seu artigo.

A cidade de São Luiz do Paraitinga foi reconstruída e restaurada, graças à ação de inúmeras pessoas e instituições, ressaltando o fato de que o movimento da população foi decisivo para a sua reconstrução. Hoje a cidade encontra-se em festa novamente, atraindo milhares de pessoas em suas diversas celebrações folclóricas e religiosas que acontecem ao longo do ano.

Faça valer a pena

1. Na última fase do Período Colonial já se observava a introdução do estilo neoclássico que predominou na formação das cidades e no desenvolvimento das artes ao longo do século XIX.

Como o Brasil absorveu as influências neoclássicas?

Assinale a alternativa correta.

- a) Foi somente com a vinda da Missão Francesa que o Brasil começou a entrar em contato com o estilo neoclássico.
- b) A Missão Francesa foi a primeira a introduzir o estilo neoclássico no Brasil, e, posteriormente, o Brasil passou a receber influências de outros países.
- c) Antes de a Missão Francesa aportar no Brasil, em 1816, o país já estava absorvendo as influências do estilo neoclássico de outros países da Europa.
- d) O estilo neoclássico foi introduzido no Brasil a partir da fundação da Academia Imperial de Belas Artes.
- e) O estilo neoclássico foi introduzido no Brasil somente a partir do século XIX.
- **2.** A Missão Francesa composta por Le Breton e sua colônia de artistas chegou em janeiro de 1816 com a intenção de fundar a Academia de Belas Artes.

Considerando aspectos da fundação da Academia de Belas Artes, podemos afirmar que:

- a) Assim que a Missão Francesa chegou ao Brasil, recebeu todo o apoio da Corte Imperial para a abertura da Academia, que se deu em pouco tempo.
- b) Com a chegada da Missão Francesa, a Corte Imperial providenciou a construção de uma sede para a instalação da Academia, que passou a se chamar Academia Imperial de Belas Artes.
- c) A Academia de Belas Artes foi criada seguindo fielmente o projeto inicial de Le Breton.
- d) A Academia de Belas Artes foi criada por decreto real em 1820, sendo inaugurada somente em 1826, passando a chamar Academia Imperial de Belas Artes.
- e) A Academia Imperial de Belas Artes foi inaugurada em 1816 em uma sede provisória, passando a funcionar efetivamente em uma sede própria somente a partir de 1826.
- **3.** O artista Jean-Baptiste Debret (1768-1840) exerceu um importante papel no ensino de artes no Brasil, e suas pinturas, desenhos e aquarelas, até hoje são uma das principais referências para se compreender esse período.

Entre os trabalhos mais importantes de Debret realizados no Brasil, destacamos:

- I. O cargo de professor de Pintura de História e a publicação do livro *Viagem pistoresca e histórica*.
- II. Sua atuação e empenho para que o Projeto da Academia de Belas Artes fosse implantado no Brasil, resultando em sua fundação em 1826.
- III. Diretor da Academia Imperial de Belas Artes e pintor da corte de D. Pedro I.

Assinale a alternativa correta.

- a) Apenas a afirmação II está correta.
- b) Apenas a afirmação III está correta.
- c) Apenas a afirmação I está correta.
- d) As afirmações I, II e III estão corretas.
- e) Apenas as afirmações I e II estão corretas.

Referências

ALLUCCI, Renata Rendenucci. A reconstrução da Capela das Mercês em São Luiz do Paraitinga. **Urbana**, v. 6, n. 9, ago.-dez. 2014. Disponível em: . Acesso em: 14 out. 2016.

ALMEIDA, Bernardo Domingos de. Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes: a entrada do neoclassicismo no Brasil. **19620**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm. Acesso em: 7 nov. 2016.

A MISSÃO. Direção: Rolland Joffé. Produção: Fernando Ghia, David Puttnam. [S.l.]: Enigma Productions; AMLF, 1986. son., color. 125 min

ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979, v. 1.

BARATA, Mário. Século XIX: transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. v. 1.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira**: da Pré-História aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; Sesc, 2015.

COMUNIDADES Quilombolas do Estado de Minas Gerais. **Comissão Pró-Indio de São Paulo**, [2008]. Disponível em: http://www.cpisp.org.br/comunidades/html/brasil/mg/mg_historia.html>. Acesso em: 28 out. 2016.

DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa: o nascimento da Missão Artística de 1816. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 301-313, dez. 2006.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 6 nov. 2016.

_____. Arte e academia entre política e natureza (1816 a 1857). In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira:**: da Pré-História aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; Sesc, 2015. p. 136-173.

ESCOLA Fluminense de Pintura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13541/escola-fluminense-de-pintura. Acesso em: 4 nov. 2016. Verbete da Enciclopédia.

ESCOLA Fluminense de Pintura: pintores e douradores do Barroco. 2010. Disponível em: http://www.sindegtur.org.br/2010/arquivos/efp.pdf>. Acesso em: 9 nov. 2016.

ETZEL, Eduardo. **O Barroco no Brasil**: psicologia – remanescentes. São Paulo: Melhoramentos; EDUSP, 1974.

GONÇALVES, José Manoel Ferreira. **A preservação do desenho lluminista original da planejada cidade colonial de São Luiz do Paraitinga**. 2011. Monografia (Especialização em História da Arte)–Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, 2011.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. v. 1.

IGREJA de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos (Ouro Preto). **Wikipédia, a enciclopédia livre**, 25 abr. 2016. Disponível em: .">https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Rosário_dos_Homens_Pretos_(Ouro_Preto)>. Acesso em: 30 out. 216.

IGREJA de Nossa Senhora do Rosário (Ouro Preto, MG). **Portal do IPHAN**, 2014.Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_belas.gif&Cod=1375. Acesso em: 30 out. 2016.

LEITE, José Roberto Teixeira. A Missão Artística Francesa. In: ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979, v. 1. p. 442-491

LOPES NETO, Antonio Lisboa. **As irmandades religiosas mineiras no período colonial**. 2010. Disponível em: http://www.usp.br/celacc/?q=celacc-tcc/353/detalhe>. Acesso em: 29 out. 2016.

MACHADO, Lourival Gomes. **O Barroco mineiro**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MOSTEIRO de São Bento da Bahia. 2007. Disponível em: http://saobento.org. Acesso em: 29 out. 2016. Website oficial.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. Maneirismo, Barroco e Rococó e seus antecedentes europeus. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre a arte brasileira**: da Pré-História aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; Sesc, 2015. p. 96-135.

PEDROSA, Mário; ARANTES, Otília (Org.). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: Edusp, 2004.

PICCOLI, Valéria. O Brasil na viagem pitoresca e histórica de Debret. **19620**, Rio de Janeiro, v. II, n. 1, jan. 2007. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_debret_vp.htm. Acesso em: 6 nov. 2016.

REVISTA do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. t. 3, 1841. Disponível em: . Acesso em: 9 nov. 2016.

RICCI, Fábio; SANTOS, Moacir José dos. Memória e patrimônio cultural: a reconstrução de São Luiz do Paraitinga. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 20., 2010, Franca. **Anais eletrônicos**... Franca: Unesp Franca, 2010. Disponível em: http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20 e%20Artigos/F%E1bio%20Ricci.pdf>. Acesso em: 10 out. 2016.

SAIA, Luis. Evolução urbana de São Luiz de Paraitinga. **Risco**, n. 10, p. 129-140, ago.-dez. 2009. Disponível em: http://www.iau.usp.br/revista_risco/Risco10-pdf/03_ref2_risco10.pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

SANTOS, Izabel Maria dos. O Barroco em seu esplendor no Brasil e em Portugal. **Revista Saeculum**, João Pessoa, n. 28, p. 401-407, jan.-jun. 2013. Disponível em: http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/download/18209/10301>. Acesso em: 14 out. 2016.

SÜSSEKIND, Pedro. A Grécia de Winckelmann. **Kriterion**: Revista de Filosofia, vol. 49, n. 117, Belo Horizonte, 2008 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext8pid=S0100-512X2008000100004. Acesso em: 6 nov. 2016.

TIRAPELI, Percival (Org.). **Arte sacra colonial**: Barroco memória viva. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Unesp, 2005.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do Século XIX. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. v. 1.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. v. 1.

Século XIX e Modernismo

Convite ao estudo

Olá, aluno.

Na primeira unidade estudamos a arte do Período Colonial. Atravessamos os séculos XVI, XVII e XVIII falando da colonização portuguesa e da formação das primeiras cidades, tendo o Barroco como estilo dominante na arquitetura, na pintura e na estatuária. Além dos portugueses, outros povos europeus como os espanhóis, holandeses, italianos e franceses influenciaram direta ou indiretamente a formação do Brasil neste período, por meio das ordens religiosas, das missões jesuítas, da chegada dos holandeses em Pernambuco e das irmandades em Minas Gerais.

Falamos sobre a chegada da Missão Francesa e a implantação da Academia Imperial de Belas Artes, que oficializou o ensino da Arte no Brasil. Apresentamos uma abordagem generalizada de seu funcionamento, das dificuldades que enfrentou até a sua inauguração, destacando a atuação de alguns diretores. Encerramos nossa conversa na unidade introduzindo o Período Imperial: o Primeiro e o Segundo Reinado. E é nesse período que retomamos nossos estudos nesta segunda unidade.

Aqui, nosso objetivo é conhecer os conceitos e os aspectos da Arte do século XIX e do Modernismo, focando a pintura. Para tanto, vamos entender a pintura neoclássica, a pintura eclética, que abarca a manifestação de vários estilos, como um momento de transição e a ruptura proposta pelo Modernismo, no início do século XX e a consolidação dessas novas tendências.

Para entender todas essas manifestações estilísticas, vamos acompanhar o trabalho de Marina, coordenadora da ação educativa de uma exposição comemorativa que envolve todo esse período.

Os marcos iniciais do Modernismo brasileiro são: em 1913, a exposição de Lasar Segall; em 1917, a exposição de Anita Malfatti; e em 1922, a Semana de Arte Moderna. Isso quer dizer que em 2017 comemoramos o centenário da Arte Moderna, porém até hoje há uma incompreensão do que ela significa. Muitas pessoas se acostumaram mais às imagens das obras modernistas, uma vez que são tão divulgadas, do que de fato se sensibilizaram e entenderam essas obras. Muitos desses artistas permanecem incompreendidos em suas poéticas.

A ruptura da linguagem é evidente e na época provocou reações não somente com o público leigo, mas também no próprio meio artístico.

Para o ano de 2017, em comemoração ao centenário da exposição de Anita Malfatti, está prevista uma exposição que coloca em diálogo a Arte Acadêmica e a Arte Moderna, desenvolvida nos ateliês dos artistas ou em pequenos grupos que se formavam por afinidades artísticas. O curador dessa exposição tem o desafio de apresentar artistas acadêmicos ao lado de artistas modernos, considerando os diferentes contextos e revelando a dinâmica da criação: o impacto do mundo moderno em nossa linguagem artística.

Para lidar com aspectos tão antagônicos da nossa produção artística, o curador optou por uma exposição que tivesse um caráter didático, dividindo em três tempos: o século XIX; o Modernismo; consolidação das tendências modernas. Marina, formada em Artes Visuais, foi convidada para coordenar a ação educativa. Além de instruir sua equipe, ela terá que desenvolver um material educativo abrangendo todo o conteúdo. Esse será o objetivo de Marina: promover uma educação estética com seus educadores para que eles possam educar o público da exposição e elaborar um material didático de grande alcance.

O primeiro desafio começa com a própria equipe de educadores, porque muitos deles não tiveram formação artística. Entre os educadores das grandes exposições, além dos estudantes de Artes, há sempre estudantes de outras áreas,

como letras, história, filosofia, biologia, entre outras, que não desenvolveram necessariamente um conhecimento estético para entender tais transformações. Como Marina, em pouco tempo, poderá fazer com que pessoas leigas em Arte entendam a transformação da Arte Clássica para a Arte Moderna? Quais são os princípios que regem as diversas tendências? Como lidar de forma didática com a ruptura proposta pelo século XX?

Bons estudos!

Seção 2.1

Século XIX

Diálogo aberto

Vamos acompanhar o projeto de curadoria da exposição comemorativa do centenário da Arte Moderna, que teve como marco a exposição de Anita Malfatti realizada em 1917.

A questão central dessa exposição é o confronto entre a Arte Neoclássica e a Arte Moderna, com a intenção de esclarecer como se deu essa ruptura e quais os fatores que influenciaram essa nova concepção artística. Para tanto, o curador optou por colocar em diálogo essas diferenças estilísticas com uma intenção claramente didática

Nesta seção vamos abordar os conceitos e as manifestações artísticas que contemplam a primeira fase dessa exposição: o século XIX

O ponto de partida do curador foi o ensino da Academia, que classificava os gêneros pictóricos, selecionando pinturas que representassem cada um deles: pintura de história, a retratística, pintura de paisagem e a natureza-morta. O destaque será dado à pintura de história, que foi o gênero mais importante nessa época em função do contexto do Primeiro e do Segundo Reinado. O curador reuniu os principais artistas que desenvolveram esses gêneros, ao lado das pinturas dos viajantes europeus – que documentaram a paisagem tropical e os costumes brasileiros e que revelam o olhar estrangeiro sobre o Brasil – e da pintura eclética, que abarcou diferentes estilos artísticos em uma mesma obra.

No século XIX, o Brasil recebeu forte influência francesa por meio da Academia e italiana por meio do Prêmio de Viagem, que concedia aos artistas um período de estudos em Roma. Marina, coordenadora da ação educativa, acompanhou o trabalho do curador de aprofundamento nos conceitos e aspectos da pintura neoclássica e eclética, elaborando questões-chaves para instigar os educadores.

Quais são as características estilísticas da Arte Acadêmica? Quais são os gêneros pictóricos criados pela Academia? Qual a diferença entre as pinturas realizadas pelos artistas estrangeiros e os artistas brasileiros? O que caracteriza a pintura eclética?

Não pode faltar

2.1.1 Os gêneros pictóricos na Academia Imperial de Belas Artes

Com a independência do Brasil, tornou-se necessária a criação de uma nova imagem política, e a pintura histórica foi fundamental na construção dessa iconografia, assim como a pintura de paisagem no registro da natureza e dos costumes brasileiros, responsáveis por divulgar o Novo Mundo aos europeus.

Nessa época, na Europa, estavam em evidência as pinturas dos Panoramas de 360°, os quais eram constituídos por enormes telas instaladas em rotundas, que se tornaram potentes meios de divulgação e propaganda política. Os Panoramas ora traziam os temas das paisagens das terras conquistadas e do desenvolvimento urbano, ora retratavam as conquistas das guerras e narrativas históricas.

No período em que a Academia não tinha sede própria, Félix-Émile Taunay, inspirado pelas pinturas de seu pai, Nicolas-Antoine Taunay, realizou oito desenhos aquarelados, mostrando a exuberância da natureza, as edificações e o movimento das pessoas. Essas aquarelas serviram de modelo para o Panorama do Rio de Janeiro (Figura 2.1), pintado pelo francês Guillaume Ronmy e exposto em Paris em 1824, na rotunda do Boulevard des Capucines. Curiosamente, a cena destacava a presença de D. Pedro I e D. Leopoldina acompanhados do primeiro-ministro José Bonifácio. A pintura obteve muito sucesso e com isso Félix-Émile Taunay conquistou seu lugar na corte de D. Pedro I e passou a ocupar o lugar de seu pai como professor de pintura de paisagem na Academia.

Figura 2.1 – Friedrich Salathé. Panorama do Rio de Janeiro, segundo panorama pintado em Paris por G. Ronmy pelos desenhos de Félix-Émile Taunay – água tinta, 20,5 x 100 cm – Fundação Biblioteca Nacional Brasil



Fonte: http://www.faap.br/hotsites/panoramas/imagens/galeria/grande/G.69.jpg>. Acesso em: 23 nov 2016

Com a morte de Henrique José da Silva, Félix-Émile Taunay foi eleito diretor da Academia em 1834, permanecendo no cargo por dezessete anos. Sua atuação foi fundamental na renovação da estrutura de ensino da Academia, adaptando o modelo francês à realidade brasileira. Entre as mudanças, destacamos o aperfeiçoamento do curso de desenho, base para todas as modalidades artísticas; ele introduziu oficialmente as aulas de modelo-vivo (1834) e anatomia (1837), seguindo o modelo acadêmico europeu, que no Brasil encontrou dificuldades, em função da escassez de modelos profissionais (incialmente os escravos foram utilizados como modelos), o que levou Taunay a ampliar a coleção de estatuária antiga para servir de modelo para os desenhos, enfatizando a busca por um ideal de beleza, princípio fundamental da Academia Neoclássica. Outra importante contribuição de Taunay foi a tradução de livros didáticos sobre a prática da pintura e perspectiva, além da elaboração de um compêndio de anatomia. A instituição do Prêmio de Viagem (1845) garantiu que vários artistas estudassem na Itália.

O ensino de pintura da Academia era estruturado nos gêneros artísticos: Pintura de História, Pintura de Paisagem, Retratística e Natureza-Morta.

A pintura de história e a retratística usufruíam de um lugar privilegiado em função das necessidades políticas e das mudanças ocorridas durante o século. "A primeira metade do século XIX ficou marcada sobretudo pela representação visual dos impérios de D. Pedro I e D. Pedro II e pela tentativa de consolidação do ensino artístico" (DIAS, 2014, p. 153).

Antes da inauguração da sede da Academia, Debret alugou uma sala para dar aulas a alguns alunos, entre eles Simplício Rodrigues de Sá, que se destacou como retratista, sendo nomeado pintor e retratista da Imperial Câmara; mais tarde substituiu Debret como professor de pintura de história e depois Henrique José da Silva como professor de desenho. Foi professor de desenho de Pedro II e suas irmãs. E é dele o retrato de D. Maria e D. Pedro I (Figuras 2.2 e 2.3).

Figura 2.2 | Simplício R. de Sá. D. Maria II, 1827, óleo sobre tela, Museu Imperial, Petrópolis/RJ



Fonte: http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/nacional/images/simplicio01g.jpg. Acesso em: 23 nov. 2016.

Félix-Émile Taunay também se destacou na retratística, com vários retratos da corte, com destaque para os de D. Pedro II ainda jovem, vestido em seu uniforme imperial (Figura 2.4), e na litografia acompanhado de suas irmãs em luto pela morte do pai (Figura 2.5), rodeados de elementos que identificam a formação da família imperial, com livros sobre a mesa e sobre os móveis, a presença do globo terrestre, referindo-se a um conhecimento amplo e a uma visão de mundo. A paisagem idílica na parede, a retidão das figuras, principalmente das meninas, e a figura dominante do futuro imperador completam o cenário neoclássico

Figura 2.3 | Simplício R. de Sá. D. Pedro I, 1826, óleo sobre tela, Museu Imperial, Petrópolis/RJ



Fonte: http://www.brasilartesenciclopedias.com. br/nacional/images/simplicio02g.jpg>. Acesso em: 23 nov. 2016.

Figura 2.4 | Félix-Émile Taunay. Retrato de D. Pedro II, s/d, óleo sobre tela, 156 x 115 cm, Museu Imperial de Belas Artes



Fonte: ..">https://goo.gl/LavNNy>.. Acesso em: 27 nov. 2016.

Figura 2.5 | Félix-Émile Taunay. Francisca, Pedro e Januária de luto pela morte do pai, 1838, litografia



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e9/Pedro_II_of_Brazil_and_his_sisters.jpg. Acesso em: 27 nov. 2016.

Outro aluno de Debret foi o artista gaúcho Manuel de Araújo Porto-Alegre, um dos primeiros alunos da Academia. Após uma formação inicial em Paris com o pintor francês François Ther, ingressou na Academia em 1827. Quando Debret deixou o Brasil, Araújo Porto-Alegre foi com ele a Paris, onde permaneceu por seis anos. Quando retornou, tornou-se professor de Pintura de História da Academia e diretor, após Félix-Émile Taunay, entre 1854 e 1857. "Coube a ele dar o impulso definitivo para a pintura de história, coroada nas décadas de 1860 e 1870 com a atuação sobretudo de Victor Meirelles e Pedro Américo." (DIAS, 2014, p. 168)

A coroação de D. Pedro II e os acontecimentos decorrentes desse reinado, como a Guerra do Paraguai, impulsionaram a produção da pintura histórica e dos retratos. Os artistas foram incumbidos de criar a iconografia que representasse o desenvolvimento econômico, científico e cultural, associado à ideia de progresso e civilização.

Manuel de Araújo Porto-Alegre é autor da obra *Sagração de D. Pedro II* (Figura 2.6). Uma pintura de grandes proporções, encomendada na época da coroação, mas que ficou inacabada. Nela observam-se a atenção aos detalhes e a presença massiva do clero, mostrando a aliança com a coroa.

Figura 2.6 | Manuel de Araújo Porto-Alegre. Sagração de D. Pedro II, década de 1840, óleo sobre tela



Fonte: http://www.museuhistoriconacional.com.br/images/galeria26/g26a018g.jpg. Acesso em: 23 nov. 2016.

Se por um lado a pintura acadêmica se diferencia em gêneros pictóricos, há aspectos que ela tem em comum, como a maneira de executar a pintura, que lhe confere um determinado estilo. O que se observa na pintura neoclássica como um todo é o desenho minucioso e a marcação dos claros e escuros que posteriormente são revestidos com as cores. A harmonia das cores complementares bem distribuídas e matizadas pelo claro e escuro confere intensidade, mas não confronto. Há clareza e nitidez na representação das pessoas e do espaço, com um cuidadoso arranjo dos elementos.

A Pintura de Paisagem também se destacou na Academia, principalmente a partir da década de 1840. Os diretores Félix-Émile Taunay e Manuel de Araújo Porto-Alegre também desenvolveram esse gênero.

Destacamos uma pintura de Félix-Émile Taunay de grandes dimensões: *Mata reduzida a carvão* (1842) (Figura 2.7), que, para além do registro naturalista, faz um alerta sobre os perigos da ação do homem sobre a natureza ao contrapor o desmatamento à floresta verdejante, com fontes e cascatas naturais, dividindo a composição ao meio. Figuras diminutas e coloridas habitam o lado verdejante e, figuras neutras, o lado desmatado.

Figura 2.7 | Félix-Émile Taunay. Mata reduzida a carvão, 1842, óleo sobre tela, 134 x 195 cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/005782001019.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2016.



O catálogo da exposição de 1842 traz um comentário sobre a obra *Mata reduzida a carvão*, de Félix-Émile Taunay (Figura 2.7): "A desaparição dos mais belos exemplares do reino vegetal dos arredores da cidade, ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas-vivas e elevação do grau médio de calor." (DIAS, 2014, p. 171)

Essa fala tem bem mais de cem anos e já revelava um conhecimento e uma apreensão em relação ao que iria acontecer, fato esse de que, infelizmente, hoje somos testemunhas. É algo para refletir.

Manuel de Araújo Porto-Alegre pinta a aquarela *Selva brasileira* (Figura 2.8), em que chamam a atenção o desenho e a pintura minuciosos, a graduação das cores traduzida em várias tonalidades e o frescor da selva com o predomínio do azul. Já nessa época, "[...] Porto-Alegre propõe aos alunos estudos do natural, evitando as cópias das estampas e aproximando-se mais do naturalismo dos artistas viajantes." (DIAS, 2014, p. 172)

Figura 2.8 | Manuel de Araújo Porto-Alegre. Selva brasileira, s/d, aquarela sobre papel, acervo do Museu Júlio de Castilhos



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Araujo10.jpg. Acesso em: 23 nov. 2016.

Nicola Facchinetti, aluno da Academia Imperial de Belas Artes, "soube interpretar os motivos da paisagem costeira e serrana que escolhia com o olhar de analista de laboratório" (MIGLIACCIO, 2014, p. 198). Em suas paisagens (Figura 2.9), já se observa a presença da atmosfera que irá caracterizar a pintura de paisagem que sai do ateliê e passa a ser executada ao ar livre.

Figura 2.9 | Nicola Facchinetti. São Tomé das Letras, 1876, óleo sobre tela, 52,2 x 92 cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Nicola_Facchinetti_-_São_Tomé_das_Letras.jpg>. Aceso em: 27 nov. 2016.

Agostinho José da Motta, aluno e professor de Paisagem da Academia, em sua formação, recebeu influências francesas e italianas, mas seu olhar sobre a paisagem brasileira é bastante genuíno. Em *A fábrica de Barão de Capanema* (Figura 2.10), temos uma paisagem verdadeiramente brasileira, desprovida do exotismo que o artista estrangeiro colocava sobre a nossa paisagem.

São muitas as paisagens nesse período que registram minuciosamente a natureza tropical brasileira, o mesmo podemos observar nas naturezas-mortas. Agostinho José da Motta foi um expoente nesse gênero, como se pode ver em *Natureza-morta com flores* (Figura 2.11) e *Natureza-morta com frutas* (Figura 2.12), que nos surpreende

Figura 2.10 | Agostinho José da Motta. A fábrica de Barão de Capanema, 1862, óleo sobre cartão, 34 x 51 cm, Museu de Belas Artes



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Motta-paisagem-mnba.jpg. Acesso em: 27 nov. 2016.

pela minúcia da representação, pelo contraste das cores quentes e o arranjo dos elementos contra um fundo de céu azul. Sobre essas pinturas, Luciano Migliaccio comenta: "Sem esquecer o rigor do ilustrador naturalista, Motta releva a luxuriante natureza tropical nas formas e nas cores exuberantes. [...] uma festa de cores para os olhos, sugerindo variedades de sabores, odores e texturas." (MIGLIACCIO, 2014, p. 198)

Figura 2.11 | Agostinho José da Motta. Natureza-morta com flores, 1873, óleo sobre tela, 53,8 x 67 cm, Pinacoteca do Estado, São Paulo/SP

Figura 2.12 | Agostinho José da Motta. Natureza-morta com frutas, c. 1873, óleo sobre tela, 53,8 x 67 cm, Pinacoteca do Estado



Fonte: https://goo.gl/SzW4yJ>. Acesso em: 27 nov. 2016.



Fonte: https://goo.gl/M8rLuK>. Acesso em: 27 nov. 2016.

2.1.2 Pintura de História: Vitor Meireles e Pedro Américo

Victor Meirelles e Pedro Américo foram grandes artistas de pintura de história. Ambos foram alunos de Manuel de Araújo Porto-Alegre e, posteriormente, professores da Academia.

Victor Meirelles, vencedor do Prêmio de Viagem, estudou inicialmente em Roma e depois transferiu-se para Paris. Sua obra *A primeira missa no Brasil* (Figura 2.13) foi pintada em Paris e exposta no Salão de Paris em 1861. Meirelles compõe sua pintura baseando-se na composição de obras francesas, como *A primeira missa em Kabília*, de Horace Vernet, e *A primeira missa na América*, de Blanchard; e no estudo meticuloso da carta de Pero Vaz de Caminha.

Figura 2.13 | Victor Meirelles. A primeira missa no Brasil, 1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Meirelles-primeiramissa2.jpg. Acesso em: 28 nov. 2016.

A pintura *Moema* (Figura 2.14), uma paisagem histórica, representa a história de amor da jovem índia que se apaixona pelo português Caramuru, e que se afoga por não ser correspondida. A postura do nu feminino remete às Vênus clássicas. "Graças ao seu exemplo, esse gênero, que permitia a união do indianismo ao romance sentimental e ao erotismo, por meio da imagem feminina, tornouse característico da pintura brasileira por toda a segunda metade do século" (MIGLIACCIO, 2014, p. 181). Uma obra idílica, poética e erótica que evoca a harmonia entre a natureza e o homem. Para Migliaccio, Meirelles "consegue concentrar no corpo feminino a reflexão histórica acerca do destino de todo um povo e de uma cultura." (MIGLIACCIO, 2014, p. 182)

Figura 2.14 | Victor Meirelles. Moema, 1866, óleo sobre tela, 129 x 190 cm, MASP, São Paulo/SP



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Victor_Meirelles_-_Moema_2.jpg/https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c5/Victor_Meirelles_-_Moema_2.jpg/https://upload.wikipedia/commons/thumb/c/c5/Victor_Meirelles_--_Moema_2.jpg/https://upload.wikipedia/commons/thumb/c/c5/Victor_Meirelles_---Moema_2.jpg/https://upload.wikipedia/commons/thumb/c/c5/Victor_Meirelles_---Moema_2.jpg/. Acesso em: 28 nov. 2016.

A Guerra do Paraguai foi um marco para as pinturas históricas. Surgiram inúmeras encomendas do Estado para obras de grandes dimensões sobre as guerras travadas. Meirelles recebeu a encomenda do Ministro da Marinha para pintar a Batalha Naval de Riachuelo e Batalha de Humaitá. Buscando a fidelidade na representação, Meirelles desenvolveu estudos e aquarelas no lugar onde ocorreram as batalhas. O exército, por sua vez, encomendou a Pedro Américo a batalha de Campo Grande, as três obras representando batalhas terrestres e navais foram expostas lado a lado em 1872, arrebatando um grande número de visitantes e consagrando os dois artistas.

Em 1879, os artistas repetem o feito expondo *A Batalha dos Guararapes* (Figura 2.15), de Victor Meirelles, e *A Batalha do Avaí* (Figura 2.16), de Pedro Américo. Dessa vez, 70 mil pessoas visitaram a exposição e a comparação era inevitável, gerando um importante debate da crítica brasileira: "Enquanto o quadro do Sr. Victor Meirelles impressiona pela falta de ação, pela paralisia de quase todos os personagens, na Batalha do Avahy tudo se move, tudo tem vida, todos se batem" (crítica da Revista *Ilustrada* apud DIAS, 2013a, p. 53).

Figura 2.15 | Victor Meirelles. A Batalha dos Guararapes, 1875-1879, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: https://goo.gl/WqYMKR>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Figura 2.16 | Pedro Américo. A Batalha do Avaí, 1872-77, óleo sobre tela, 600 x 1.100 cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: . Acesso em: 28 nov. 2016.

A Batalha do Avaí foi pintada e exposta pela primeira vez em Florença, contando com a presença do imperador. São muitos os planos de ação dessa pintura, uma intensa profusão de cores e um movimento circular. "A batalha torna-se magistralmente pictural, rompe as ordenações previstas, criando seu motor interno. Ela embebe-se da fúria romântica para alimentar-se das anteriores vitalidades barrocas" (COLI apud DIAS, 2013a, p. 52).

Em *D. Pedro II na abertura da Assembleia Geral* (Figura 2.17), o imperador porta os símbolos tradicionais de poder, acompanhado dos políticos mais ilustres da época e na tribuna a imperatriz Teresa Cristina e a princesa Isabel. O detalhamento dessa pintura impressiona, como os traços fisionômicos que permitem identificar cada participante.

Figura 2.17 | Pedro Américo. D. Pedro II na abertura da Assembleia Geral, 1872, óleo sobre tela, 288 x 205 cm, Museu Imperial de Petrópolis



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Pedro_Américo_-_D._Pedro_II_na_abertura_da_Assembléia_Geral.jpg>. Acesso em: 28 nov. 2016.



Exemplificando

Independência ou morte (Figura 2.18) foi pintada em um momento em que o Império está ameaçado com a abolição da escravatura e pela República que já se anunciava. Novamente observa-se a movimentada composição circular.

Figura 2.18 | Pedro Américo. Independência ou morte, 1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm, Museu Paulista, São Paulo/SP



Fonte: fitting-right: fitting-right: fitting

Ao lado da pintura de gênero desenvolvida pelos pintores da Academia, temos a pintura dos artistas viajantes, de diversas nacionalidades, que vinham para o Brasil atraídos pela natureza tropical e, em sua maioria, acompanhando expedições científicas. Com formação acadêmica ou amadores, dominavam a técnica do desenho. Os artistas viajantes já vinham fazendo seus registros desde o século XVI, mas com a abertura dos portos em 1808, as expedições se intensificaram. A costa brasileira foi o foco, e, o Rio de Janeiro, o cenário dominante; porém, muitos adentraram o interior do Brasil, registrando terras mais remotas. O que singulariza suas pinturas é a qualidade do olhar estrangeiro que confere um exotismo às representações da natureza tropical e aos habitantes do Novo Mundo, revelado em um minucioso desenho realizado em campo, que deu suporte às diversas pinturas e gravuras.

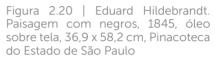




"[...] a construção de diferentes paisagens brasileiras, de discursos distintos em propostas e resultados, de incontáveis maneiras de traduzir em termos pictóricos as qualidades subjetivas e abstratas que fundam a relação do viajante com a natureza do Novo Mundo: o espanto, o estranhamento, o pitoresco, a aversão, o encantamento." (SIQUEIRA, 2007, p. 88)

O austríaco Thomas Ender realizou 700 desenhos e aquarelas, sua paisagem é clássica, dividida em três planos, com figuras diminutas ou despovoada na maioria delas. Ele também foi responsável pelas ilustrações do livro *Viagens pelo interior do Brasil* (1832) do botânico Johann Pohl. O alemão Eduard Hildebrandt, que viajou pelo mundo afora, destaca "[...] como um caso singular, pela força poética e expressiva de sua obra" (PICCOLI, 2014, p. 90). Sua pintura tem influência oriental e, para além da paisagem, Hildebrandt também se interessou pela população negra e indígena.

Figura 2.19 | Thomas Ender. Vista do Rio de Janeiro, 1817, óleo sobre tela, 104 x 188 cm





Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/ File:Ender-rio.jpg>. Acesso em: 28 nov. 2016.



Fonte: https://goo.gl/V41Vz8. Acesso em: 28 nov. 2016.

Johann Moritz Rugendas, artista alemão que integrou a expedição do Barão Langsdorff, publicou o livro *Viagem pitoresca através do Brasil* (1835), realizado na Europa a partir de seus desenhos e aquarelas feitos nos três anos em que morou no Brasil, "[...] álbum que se tornaria um dos mais conhecidos livros de viagem ao país já editados, rivalizando com o de Debret em popularidade." (PICCOLI, 2014, p. 86)

Figura 2.21 | Johann Moritz Rugendas. Índios em uma fazenda de Minas Gerais



Fonte: -https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/23/Índios_em_uma_fazenda.jpg/800px-Índios_em_uma_fazenda.jpg>. Acesso em: 28 nov. 2016.

No fim do século XIX, na Europa e no Brasil, o Ecletismo se manifestou nas artes e na arquitetura, agregando características de diversos estilos como o Realismo, Romantismo, Simbolismo, Impressionismo e Art Nouveau. No Brasil destacam-se dois pintores: Rodolfo Amoedo e Eliseu Visconti.

Rodolfo Amoedo, aluno do Liceu de Artes e Ofícios e depois da Academia Imperial de Belas Artes, obteve o Prêmio de Viagem e foi estudar na França, onde foi aluno de Cabanel e de Puvis de Chavannes, assimilando suas influências. Suas pinturas têm uma temática romântica, inspirava-se por vezes na literatura indianista para compor suas obras: O Último Tamoio (Figura 2.22) tem como referência o poema épico de Gonçalves Magalhães A Confederação dos Tamoios (1856), que fala sobre a revolta dos índios com a colonização portuguesa. O padre, que alguns diziam ser Anchieta, se compadece do índio afogado Aimberê, o último dos Tamoios, que o mar devolveu à terra.

Figura 2.22 | Rodolfo Amoedo. O Último Tamoio, 1883, óleo sobre tela, 180,3 x 261,3cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: . Acesso em: 28 nov. 2016.

E o corpo feminino aparece em *Marabá* (Figura 2.23), "[...] a heroína infeliz dos versos de Gonçalves Dias transformava-se num nu feminino francamente realista e sensual" (MIGLIACCIO, 2014, p. 210). Diferindo do poema em que a mestiça tem olhos azuis e cabelos louros, Amoedo cria a sua própria mestiça. "Amoedo busca um maior realismo na representação dessa mestiça, [...] mas ao mesmo tempo não abandona de todo o tópos romântico que lhe permite a fantasia do raro e do excepcional" (COSTA, 2013, p. 140). Essas duas obras foram expostas lado a lado em 1884, causando grande impacto.

Figura 2.23 | Rodolfo Amoedo. Marabá, 1882, óleo sobre tela, 120 x 171 cm. Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: http://d3swacfcujr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002225009019.jpg. Acesso em: 28 nov. 2016.

Eliseu Visconti, também aluno da Escola de Artes e Ofícios e da Academia Imperial de Belas Artes, com o Prêmio de Viagem, foi estudar em Paris na Académie Julian e depois na École des Beaux-Arts, ganhando menção honrosa na Exposição Universal de Paris em 1900. O Pano de Boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Figura 2.24) é uma pintura eclética, de grandes dimensões, que teve que ser executada em três partes. "Por meio de alegorias de categorias artísticas, reproduções e obra de arte ou retratos que favoreceram a realização das artes, Visconti se utiliza do repertório característico da passagem do século XIX para o XX para representar a contribuição das artes à marcha da civilização." (RIBEIRO, 2013a, p. 58)

Figura 2.24 | Eliseu Visconti. Pano de Boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1908, óleo sobre tela, 1,20 x 1,60 m, acervo do Teatro Municipal



Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/obras_visconti/1441PANODEBOCAOST12mx13m1907.jpg. Acesso em: 29 nov. 2016.

Impregnado de alegorias e rostos identificáveis da sociedade brasileira, conforme descreve Ribeiro (2013a, p. 60-61), ao centro a

figura "alada e diáfana" representando a Arte com o Arco do Triunfo por trás, seguida de um imenso corteio. À direita Atena nos leva aos gregos e à esquerda Rômulo e Remo nos levam a Roma. Homero, Orfeu. Péricles. Fídias e Zêuxis a rodeiam. À frente a Poesia com uma lira nos braços, sob o pedestal. À sua esquerda duas figuras aladas representam a Ciência, e a Verdade suspende o véu. Além dos inúmeros políticos, escritores, músicos e pessoas comuns, pode-se notar a presença de D. Pedro II, como um dos favorecedores da Arte (fato que incomodou a República, que já estava vigente na época).



D. Pedro II se interessou desde sua juventude pela fotografia. Em 1840 ele adquiriu um daguerreótipo, o primeiro aparelho fotográfico inventado por Louis Daguerre. "O Brasil foi um dos primeiros países da América Latina não só a divulgar o invento francês em seus jornais e revistas, mas também a mostrar interesse efetivo pelas experiências científicas da nova maneira de conceber imagem." (DIAS, 2014, p. 169)

A fotografia era usada nessa época para registrar as paisagens naturais e urbanas, assim como para retratar a corte e a aristocracia rural. A composição das imagens fotográficas estava atrelada à composição da pintura, como revela a fotografia de D. Pedro II, rodeado por elementos iconográficos, com um livro na mão e cercado por outros e a outra mão no coração, como em uma pintura.

As experiências com a fotografia acabaram tendo lugar na Academia na gestão de Félix-Émile Taunay, que realizou em 1842 uma exposição de daguerreótipos ao lado dos gêneros convencionais.





Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/18/Pedro_II_1858. jpg/800px-Pedro_II_1858.jpg>. Acesso em: 27 nov. 2016.

Sem medo de errar

Com o conhecimento desse conteúdo, Marina, coordenadora do educativo, tem elementos para a primeira fase da exposição, correspondente ao século XIX, para elaborar o material didático da ação educativa e orientar sua equipe de educadores, de acordo com a seleção do curador. Esse material será distribuído na rede pública e para as escolas que se inscreverem no programa da ação educativa, para que, antes de virem à exposição, os alunos entrem em contato com o que vão ver e com o contexto cultural e político da época.

Marina começou seu trabalho a partir do projeto da exposição elaborado pelo curador. O ponto de partida foi a Academia Imperial de Belas Artes, com a atuação de Félix-Émile Taunay e de Manuel de Araújo Porto-Alegre, e a consolidação do ensino neoclássico no Brasil, segundo o modelo francês implantado pela Missão Francesa, mas com fortes influências italianas. Dada a importância do ensino do desenho na arte neoclássica, em busca de um ideal de beleza, com base na estatuária antiga e no modelo vivo, o curador iniciou o projeto com desenhos dos primeiros alunos e alguns exemplares dos manuais de desenho e pintura traduzidos por Taunay. O eixo central dessa fase foram os gêneros pictóricos. Taunay e Araújo Porto-Alegre encabeçaram a seleção de pinturas históricas e paisagens, seguidos de outros artistas representantes de cada gênero, destacando as características estilísticas que são comuns aos gêneros e as especificidades de cada um. A Pintura de História teve um lugar especial em função do contexto político da época, uma vez que teve um importante papel na criação da imagem do Primeiro e do Segundo Reinado. Para tornar mais significativo esse gênero, o curador conseguiu reunir novamente as duas obras que se enfrentaram na época, gerando muita polêmica: A Batalha de Guararapes e A Batalha de Avaí, de Victor Meirelles e Pedro Américo, respectivamente. Nessas duas obras, que se tornaram o ponto nuclear dessa primeira fase, era evidente o Romantismo que já se manifestava no dinamismo dessas pinturas, opondo-se ao jogo de linhas verticais e horizontais que dão equilíbrio à composição neoclássica. Na sequência, as pinturas dos viajantes europeus que documentaram a paisagem tropical e os costumes brasileiros. Marina quis ressaltar em seu trabalho a diferença das pinturas dos artistas nacionais e dos artistas estrangeiros olhando

para a mesma paisagem, que se revela no aspecto exótico da natureza e dos tipos humanos.

O encerramento do primeiro ato – "Século XIX" – se deu com a reprodução da pintura do Pano de Boca de Eliseu Visconti, que representa a pintura eclética, a qual funde vários estilos que se manifestaram no século XIX, coexistindo em uma imensa pintura que tem como tema central a alegoria da Arte.

Faça valer a pena

1. Academia Imperial de Belas Artes, em sua estrutura de ensino apoiada nos moldes da Academia Francesa, deu uma grande importância ao ensino do desenho a partir do modelo-vivo e da cópia da estatuária antiga. O desenho fornecia a estrutura para a pintura que se desenvolvia posteriormente, tornando-se fundamento para todos os gêneros pictóricos.

Quais são os gêneros pictóricos que estruturavam o ensino da Academia Imperial de Belas Artes? Assinale a alternativa correta.

- a) Pinturas Alegóricas, Retratística, Pinturas de Paisagens e Pinturas de Gênero.
- b) Pinturas Históricas, Pinturas de Paisagens, Pinturas de Gênero e Natureza-Morta.
- c) Pinturas Históricas, Retratística, Pinturas de Paisagem e Natureza-Morta.
- d) Pinturas Históricas, Retratística, Pinturas de Gênero e Natureza-Morta.
- e) Pinturas Históricas, Pinturas de Paisagens, Pinturas Alegóricas e Natureza-Morta.
- 2. Os desenhos e as pinturas dos artistas viajantes foram bem divulgados na Europa, muitos deles transformados em álbuns e livros, apresentando as qualidades exóticas das terras e dos habitantes do Novo Mundo.

Quem eram esses artistas viajantes? Assinale a alternativa correta.

- a) Os artistas viajantes eram pintores nacionais que viajavam pelo Brasil documentando as terras brasileiras
- b) Os artistas viajantes eram alunos da Academia que se deslocavam pelo Brasil para pintar a natureza tropical.
- c) Os artistas viajantes eram artistas independentes, que por conta própria viajavam pelo Brasil coletando imagens exóticas do Mundo Novo.
- d) Os artistas viajantes eram de diversas nacionalidades e vinham para

- o Brasil atraídos pela natureza tropical, em sua maioria acompanhando expedições científicas.
- e) Os artistas viajantes eram artistas formados na Academia, contemplados com o Prêmio de Viagem.
- 3. No fim do século XIX, tanto na Europa como no Brasil, identificamos o Ecletismo, que se manifesta na arquitetura, na pintura e nas diversas Artes. A pintura Eclética se caracteriza por ser uma renovação da linguagem e dos gêneros artísticos.

Qual a característica principal da pintura Eclética? Assinale a alternativa correta

- a) A pintura eclética se caracteriza pela temática variada.
- b) A pintura eclética se caracteriza pela gestualidade expressiva.
- c) A pintura eclética se caracteriza pelo uso de cores contrastantes.
- d) A pintura eclética se caracteriza por reunir aspectos de vários estilos artísticos.
- e) A pintura eclética se caracteriza por reunir aspectos de várias nacionalidades

Seção 2.2

Modernismo

Diálogo aberto

Olá, aluno.

Na seção anterior atravessamos o século XIX, partindo da consolidação do ensino na Academia Imperial de Belas Artes, com destaque para a atuação dos diretores que fortaleceram o estilo Neoclássico no Brasil a partir dos modelos europeus. Apresentamos os gêneros pictóricos e a importância da Pintura de História na criação da imagem do Primeiro e do Segundo Reinado; o olhar estrangeiro dos artistas viajantes na representação da nossa natureza e dos nossos costumes; e a divulgação da imagem do Brasil no exterior. Por fim, o ecletismo que se manifesta no final do século XIX em função dos diversos estilos que reagiam ao ensino clássico da Academia, prenunciando a renovação da linguagem.

Marina, nesse momento estava acompanhando a curadoria do segmento da exposição: O Modernismo – ponto nuclear de seu desafio, uma vez que este corresponde ao período de transição e implantação da nova proposição artística.

O curador começou com o período de transição, mostrando os artistas que frequentavam a Academia e que conquistaram prêmios de viagens para a Europa, possibilitando o contato direto com a pintura europeia que se encontrava em plena fase de transformação; era o Impressionismo que estava em evidência na época. Esses artistas voltaram para o Brasil com a linguagem renovada. No início do século XX, outros artistas começaram a viajar por conta própria experimentando a linguagem das vanguardas europeias, este foi o caso de Anita Malfatti. Também recebemos artistas vanguardistas imigrantes, em função da ameaça da guerra, que trouxeram para o Brasil novos procedimentos e concepções, como foi o caso de Lasar Segall. Ideias e atitudes modernistas criaram a Semana de Arte Moderna de 22 e seus sucessivos movimentos e manifestos que

marcam o início da Arte Moderna no Brasil.

O maior desafio de Marina será apresentar, de modo didático, como se deu a transformação das linguagens, das atitudes, que na verdade é a resposta a uma nova percepção de mundo. Quem é esse homem moderno? Qual a relação entre a arte europeia e a arte brasileira nesse período? De que maneira ele percebe e interpreta o mundo em meio a duas grandes guerras mundiais? Como fazer com que as pessoas entendam que a representação idealizada do mundo não fazia mais sentido no mundo moderno?

Bons estudos!

Não pode faltar

O final do século XIX foi marcado por grandes transformações políticas, econômicas, sociais e culturais. Em 1888, a princesa Isabel assinou a Lei Áurea, abolindo a escravatura. Com isso, o Império perde um dos importantes pilares de sustentação: a aristocracia rural. Em 15 de novembro de 1889 foi proclamada a República no Brasil, com um golpe militar liderado pelo Marechal Deodoro da Fonseca, quando D. Pedro II foi deposto. Era o fim do Império. Um novo tempo, um novo contexto para uma nova arte.

A pintura eclética já revelava a reação dos artistas ao que era proposto pela Academia. Características da pintura romântica, realista, impressionista e simbolista eram absorvidas pelos artistas, que viajavam para a Europa e tinham contato com a diversidade de estilos que por lá se manifestavam. Em Eliseu Visconti, vimos o seu aspecto eclético, aqui voltamos a ele para falar de Visconti impressionista. Sua estada em Paris coincidiu com a última exposição Impressionista, em que o destaque foram as pinturas neoimpressionistas de Seurat, as quais influenciaram sua paleta, tornando-a mais luminosa e colorida. Em suas pinturas, a figura humana se funde, se integra com a paisagem pelo uso das cores e da luz, como podemos observar em *Maternidade* (Figura 2.26) e *Moça no trigal* (Figura 2.27). Os vestidos absorvem as cores da natureza ao redor, e as sombras e a luz jogam com as cores complementares.

Figura 2.26 | Eliseu Visconti. Maternidade, 1906, óleo sobre tela, 165 x 200 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: http://www.eliseuvisconti.com.br/ Img/1/MATERNIDADE%20REDB.jpg.jpg>. Acesso em: 4 dez. 2016.

Figura 2.27 | Eliseu Visconti. Moca no trigal, óleo sobre tela. 65 x 80 cm, coleção particular



Fonte: http://warburg.chaa-unicamp. com.br/img/obras/436_original.jpg>. Acesso em: 4 dez. 2016.

Outro artista desse período foi José Ferraz de Almeida Junior, que ainda no tempo do Império foi custeado por D. Pedro II para estudar em Paris, onde foi aluno de Alexandre Cabanel, pintor de evidência na Academia e nos salões parisienses na época. Almeida Junior absorveu seus ensinamentos, transpondo-os para a nossa realidade e nossa cultura. Os procedimentos de Almeida Junior revelam a qualidade de um aprendizado acadêmico, mas com uma representação realista e com uma temática brasileira regionalista, antecedendo os temas abordados pelos modernistas. "Em 1882, Almeida Jr. é o pintor do interior paulista e de um novo realismo social" (MIGLIACCIO, 2014, p. 203).



O mameluco de Almeida Junior não é um herói, um lutador, um matador de feras. Cansado de abater troncos, de domar a floresta, ele se apresenta sentado numa pedra, fumando o forte tabaco em um cigarro feito de palha de milho, com um ar esperto e tranquilo de quem está desfrutando um prazer animal. (MIGLIACCIO, 2014, p. 203) (Figura 2.28)

Figura 2.28 | José Ferraz de Almeida Junior. O derrubador brasileiro, 1875, óleo sobre tela, 227 x 182 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de

Janeiro/RJ



Fonte: <a href="mailto

Distante da representação dos índios, que apareciam como heróis e mártires em pinturas anteriores, Almeida Junior traz o brasileiro, o caipira, o trabalhador, o homem comum que pica o fumo em uma pausa do trabalho, sob um sol tropical incandescente (Figura 2.29).

Figura 2.29 | José Ferraz de Almeida Junior. Caipira picando fumo, 1893, óleo sobre tela, 202 x 141 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cd/Caipira_picando_fumo.jpg/800px-Caipira_picando_fumo.jpg/. Acesso em: 3 nov. 2016.



Ainda sobre a representação da luz na obra de Almeida Junior:



"A questão da luz foi debatida por estudiosos como Luís Martins que cita 'a influência do sol brasileiro'; Aracy Amaral que menciona a 'luz local' e Rodrigo Naves que fala da 'fornalha e do calor dos ambientes de Almeida Junior'" (DIAS, 2013b, p. 66). Antes, Mário de Andrade falou de sua temática e de sua luz: "Almeida Junior, em luta aberta com as luzes de nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo caipira." (ANDRADE apud AMARAL, 2006, p. 13)

Outra temática abordada por Almeida Junior é a burguesia nascente, como podemos ver em *Cena de família de Adolfo Augusto Pinto* (Figura 2.30), em que um promissor engenheiro da São Paulo Railway Company é retratado lendo uma revista de engenharia, rodeado pela família e por elementos que caracterizam sua posição social, como pinturas e fotografias na parede, instrumentos musicais, a mulher ensinando prendas domésticas para a filha, a criança negra, que se confunde com uma boneca, nos braços de um dos filhos, aludindo à condição do escravo após a abolição da escravatura.

Figura 2.30 | José Ferraz de Almeida Junior. Cena de família de Adolfo Augusto Pinto, 1891, óleo sobre tela, 106 x 137 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: https://goo.gl/byXZgx. Acesso em: 3 dez. 2016.

Entre os antecedentes do Modernismo, destacamos a atuação do pintor alemão Georg Grimm, que chegou ao Brasil em 1878, tornandose professor de paisagem da Academia por dois anos. Para Migliaccio, Grimm ultrapassou todos os paisagistas anteriores, "[...] sem ceder a qualquer intenção narrativa ou didática. A paisagem liberta-se, assim, da tutela da ilustração e da pintura de história. A pintura de Grimm não procura deleite no folclórico ou no característico: é um modo de ser" (2014, p. 198).

Insatisfeito com a metodologia de ensino, introduziu a pintura ao ar livre, que não foi aceita pela Academia, levando-o a abandonar a instituição. Ele seguiu para Niterói e alguns alunos o acompanharam; formaram um grupo de pintores que ficou conhecido como o Grupo Grimm, entre eles estavam Antônio Parreiras e Giovanni Battista Castagneto.

Castagneto dedicou-se às pinturas de marinhas e, assim como o mestre, pinta a paisagem pela paisagem, desprovida de narrativas. "Para Castagneto, o pintor do mar, o oceano era um estado de alma, e a pintura uma forma de vida" (MIGLIACCIO, 2014, p. 202). Executava suas pinturas ao ar livre com gestos rápidos, com intenção de transpor a sensação com a natureza.

Figura 2.31 | Giovanni Battista Castagneto. Paisagem com barco seco em São Paulo (Ponte Grande), 1895, óleo sobre madeira, 33 x 55 cm, Museu de Arte de São Paulo



Fonte: https://goo.gl/nze3tT>. Acesso em: 4 dez. 2016.

Antônio Parreiras, por sua vez, pintou muitas paisagens, igualmente influenciado pelo estilo impressionista e pela pintura ao ar livre. Mas também se dedicou às pinturas históricas, narrativas e ao nu. Aqui vamos destacar *Ventania* (Figura 2.32), uma pintura que impressiona pelo efeito atmosférico do vento e a tempestade que se vislumbra, pela circularidade da composição e pela materialidade pictórica.

Figura 2.32 | Antônio Parreiras. Ventania, 1888, óleo sobre tela, 150 x 100 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: fitter://entreadia.org/wikipedia/commons/thumb/3/38/Parreiras-ventania-pinac.jpg/800px-Parreiras-ventania-pinac.jpg. Acesso em: 4 dez. 2016.

2.2.1 O Modernismo e a Semana de 1922

Duas exposições realizadas em São Paulo foram os marcos iniciais do Modernismo, que se desdobraram em outros acontecimentos, culminando com a Semana de Arte Moderna de 22: as exposições de Lasar Segall em São Paulo no ano de 1913, também exibida em Campinas; e a exposição de Anita Malfatti igualmente em São Paulo, em 1917.

Lasar Segall, artista lituano, foi para a Alemanha estudar e lá iniciouse no expressionismo alemão, conviveu com Wassily Kandinsky, George Grosz e Otto Dix. Visita o Brasil em 1912, onde permaneceu por oito meses e realizou duas exposições com obras que impactaram pelo expressionismo. Em 1923 mudou-se definitivamente para o Brasil, fugindo dos perigos da guerra e do nazismo. Na primeira exposição recebeu críticas positivas: "Vê-se bem que é um pintor de almas esse

moço." (MILLER apud STIGGER, 2013, p. 32)

Anita Malfatti fez uma viagem de estudos à Alemanha, que era centro de uma das mais importantes vanguardas: o Expressionismo. Ela deu continuidade aos seus estudos nos Estados Unidos, período em que realiza as mais importantes pinturas de sua carreira, com características fauvistas, cores intensas e pinceladas expressivas. Ao retornar, em 1917, entusiasmada por Di Cavalcanti e Menotti del Picchia, realizou a "Exposição de Pintura Moderna", que gerou bastante polêmica e uma crítica agressiva, que se tornou histórica e se desdobrou em debates nos jornais e no meio artístico, escrita por Monteiro Lobato e publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, intitulada "Paranoia ou Mistificação?". A própria família de Anita reagiu de forma negativa.

Muito se fala sobre a mudança da pintura de Anita após essa crítica e a reação familiar. "O fato é que o vigor, a distorção, a eloquência, a gestualidade dramática, a linguagem moderna, a fragmentação e a paleta fauvista vão aos poucos cedendo lugar a uma Anita mais delicada, menos contestadora e trágica" (GREGGIO, 2013, p. 23). Entre as 53 obras da exposição que impactaram estavam: *O homem amarelo* (Figura 2.33), *A mulher de cabelos verdes e O farol* (Figura 2.34). São obras expressivas, gestuais, caricaturais, possuem coloridos com contrastes intensos descompromissados com a realidade.

Figura 2.33 – Anita Malfatti. O Homem Amarelo, c. 1915-16, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP



Fonte: http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/img/MA-0319.jpg. Acesso em: 4 dez. 2016.

Figura 2.34 | Anita Malfatti. O farol, c. 1915-16, óleo sobre tela, 46,5 x 61 cm, MAM, Rio de Janeiro



Fonte: http://mamrio.org.br/wp/wp-content/uploads/2014/07/Anita-Malfatti_1222.jpg. Acesso em: 4 dez. 2016.

Segundo Aracy Amaral, "[...] o súbito ataque conseguiu a união em torno da Anita, de Oswald e Mário de Andrade. Oswald defendeu-a de imediato na imprensa, pondo em destaque 'quem se arroja a se expor no pequeno mundo da arte, pintura tão pessoal e tão moderna'." (AMARAL apud SIMIONI, 2014, p. 243)

Após a Primeira Grande Guerra, São Paulo era uma cidade provinciana, mas em crescimento acelerado, com asfalto, grandes avenidas, pontes de ferro, um número crescente de automóveis, bondes; fábricas e altos edifícios foram construídos no centro da cidade. Por outro lado, a diferença social se acentuava entre a elite cafeeira, os comerciantes e os operários. Época de muitos movimentos anarquistas e revoltas militares. Era o impacto da vida moderna.

Foi nesse cenário que a Semana de Arte Moderna foi realizada, apresentando-se nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, que havia sido inaugurado em 1911, sendo frequentado pela elite paulistana. Os principais articuladores foram o empresário Paulo Prado e o artista carioca Di Cavalcanti. Segundo Amaral:



A Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 realizada em São Paulo representa um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável, por sua repercussão, à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século XVIII, à obra de Aleijadinho [...]. (AMARAL, 1998 apud SIMIONI, 2014, p. 243)

Foi em evento que reuniu todas as Artes e várias tendências artísticas; a unidade estilística não foi o critério e sim a insatisfação com a Arte Acadêmica. Na Música, optou-se pela erudição, Heitor Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Paulina d'Ambrósio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso, Lucília Villa-Lobos. Na Literatura, reuniram escritores paulistanos e cariocas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado entre outros. Nas Artes plásticas as vanguardas se apresentaram ao lado de Pinturas Ecléticas, influenciadas pelo Art Nouveau, Simbolismo e Pós-Impressionismo. Na pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, J. F. Almeida Prado, Ferrignac, Vicente do Rego Monteiro e outros. Na Escultura: Victor Brecheret, Hildegardo Velloso e W. Haerberg. Na arquitetura, A. Moya e Georg Przyrembel.

Figura 2.35 | Emiliano Di Cavalcanti. Capa do catálogo da Semana de Arte Moderna, 1922, Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/97/Semana_de_Arte_Moderna.jpg. Acesso em: 5 dez. 2016.

Menotti del Picchia fez conferências sobre Arte e Estética, questionando os valores estabelecidos e propondo uma estética revolucionária

"No saguão do Teatro, tudo era revolucionário, tudo diferente" (MALFATTI apud AMARAL, 1998, p. 171). A reação da elite brasileira foi severa e novamente Anita foi o alvo. Fles foram nomeados de "futuristas", mas não querendo fazer referência ao movimento vanguardista. Oswald: segundo "[...] Futuristas. apenas porque

tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender." (apud AMARAL, 1998, p. 142)

Após a Semana, surgiu a revista Klaxon, a primeira revista modernista, que circulou em 8 volumes, de maio de 1922 a janeiro de 1923, e teve como mentores Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida



Das diversas revistas modernistas que proliferam no Brasil dos anos 1920. Klaxon sem dúvida é plasticamente a mais audaciosa, a mais renovadora e a mais criativa. não só por sua belíssima diagramação, que lembra técnicas da Bauhaus, como pelas modernas ilustrações de Brecheret e Di Cavalcanti. Seu caráter cosmopolita é explícito: 'KLAXON sabe que a humanidade existe. Por isso é internacionalista'. (SCHWARTZ, [s.d.])

Figura 2.36 | Capa da revista Klaxon, agosto de 1922



Fonte: -https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/Klaxon_n._3.jpg, Acesso em: 6 dez. 2016.

Em seguida à Semana, Anita conheceu Tarsila nas aulas de Pedro Alexandrino – artista de orientação acadêmica –, e a apresentou a Menotti del Picchia. Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Desse encontro se formou o Grupo dos Cinco, que iniciou as ações modernistas em São Paulo, mas logo se diluiu quando Tarsila e Oswald foram para Paris, em 1923.

2.2.2 Artistas brasileiros e a Escola de Paris

Nos anos de 1920, muitos artistas se deslocaram para Paris – aliás,

desde 1870 isso já vinha ocorrendo, mas agora era a vez do contato com as vanguardas. A Escola de Paris era formada por um grupo de artistas vanguardistas franceses e não franceses que se dispunham a receber alunos em seus ateliês, como: Marc Chagall, Fernand Léger, André Lhote, Pablo Picasso entre outros. Além de Tarsila, Oswald e Anita, outros artistas tiveram contato com a Escola de Paris, entre eles: os irmãos pernambucanos Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, Antônio Gomide, o ítalo-brasileiro Victor Brecheret e Ismael Nery.

Anita Malfatti, que tinha impactado a todos com suas obras expressionistas entre 1917 e 1921, no entanto, em seu retorno à Europa "[...] em vez de radicalizar tal percurso, esmoreceu e afastouse do devir esperado." (SIMIONI, 2014, p. 253)

Tarsila, já casada com Oswald de Andrade, destacou-se pela sua produção e inserção no meio artístico parisiense. Estudou nos ateliês dos artistas cubistas: Fernand Léger, André Lhote e Albert Gleizes. É dessa época o autorretrato *Manteau rouge* (Figura 2.37), em que traja um vestido do famoso estilista Paul Poiret. É dessa época também *A Negra* (Figura 2.38), que alia influências de Léger à memória da vida rural paulista.

Figura 2.37 | Tarsila do Amaral. Manteau rouge, 1923, óleo sobre tela, 73 x 60,5 cm, Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro/RJ

Figura 2.38 | Tarsila do Amaral. A negra, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, MAC-USP



Fonte: https://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/01/50.png. Acesso em: 6 dez. 2016.



Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/tarsila/images/anegra.jpg. Acesso em: 6 dez. 2016.



Em uma carta para Tarsila, durante a estada dela na Europa em 1923, Mário de Andrade reforça a necessidade de permanecer brasileiro, mesmo com as influências europeias.



Desde já desafio vocês todos juntos, Tarsil, Oswald, Sérgio para um discussão formidável. Vocês foram para Paris como burgueses. Estão épatés. E se fizeram futuristas. Hi! Hi! Choro de inveja. Mas é verdade que considero vocês todos uns caipiras em Paris. Vocês se parisianizaram na epiderme. Isso é horrível Tarsil! Volta pra dentro de ti mesma.

[...] Abandona Paris Tarsila! Tarsila! Vem para a mata virgem. Onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. HÁ MATA VIRGEM. Criei o matavirgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam. (ANDRADE apud SIMIONI, 2014, p. 251)

Essa carta já revela a essência dos manifestos Poesia Pau-Brasil e Antropófago, que irão se deflagrar em breve.

A partir dessa experiência europeia, Tarsila se volta para o Brasil, na temática, na paleta, na maneira de ser: "[...] a criação de uma obra moderna, que dialoga com as vanguardas internacionais de seu tempo, mas a partir de elementos tidos como nacionais." (SIMIONI, 2014, p. 249)

Entre as influências recebidas pelos artistas brasileiros, o Cubismo foi dominante, mas eles absorveram também o Surrealismo e o Expressionismo, entre outros. Segundo Zanini, observa-se: "[...] as impregnações art déco e a influência por vezes decisiva de um grande artista, como Brancusi em Brecheret, Picasso em Di Cavalcanti, Léger em Tarsila, Chagall em Ismael Nery." (1983, p. 547)

O sepultamento (Figura 2.39), de Brecheret, foi premiado no Salão de Outono em Paris. "O artista trouxe à composição um arranjo rítmico de figuras interacionais em suave ascensão a partir do corpo estirado de Cristo" (ZANINI, 1983, p. 548). Suas formas estilizadas remetem às linhas do art déco.

Figura 2.39 | Victor Brecheret. O sepultamento. Túmulo da Família Penteado, 1923, Cemitério da Consolação, São Paulo/SP



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Victor Brecheret - Túmulo de Ol%C3%ADvia_Guedes_Penteado.JPG>. Acesso em: 6 dez. 2016.

Vicente do Rego Monteiro inspirou-se nas lendas e costumes da Amazônia e nas cerâmicas indígenas. As formas de sua pintura remetem às linhas art déco, e a predominância da linha sobre a cor à experiência escultórica anterior, como se pode observar em A flagelação (Figura 2.40).

Figura 2.40 | Vicente do Rego Monteiro. A flagelação, 1923, óleo sobre tela, 80 x 90 cm, coleção particular, Paris, França



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002526010013.jpg>. Acesso em: 6 dez. 2016.

Um aspecto importante é o quanto a exótica arte africana influenciou as vanguardas europeias nessa época, trazendo possibilidades de renovação da linguagem artística, o que fez o Brasil se voltar para a própria origem, para as próprias raízes.

2.2.3 Movimento Pau-Brasil e Antropofágico

No retorno ao Brasil, Tarsila pintou uma série de obras que posteriormente seriam chamadas de Pau-Brasil, a partir do *Manifesto* da poesia pau-brasil, publicado por Oswald de Andrade em 1924, no mesmo ano do *Manifesto surrealista* na Europa. A intenção do manifesto foi apresentar as novas bases estéticas que regiam os modernistas. Oswald fala da necessidade de uma poesia "ágil e cândida", ainda não contaminada pela erudição e pelos padrões estéticos estabelecidos pelos modelos acadêmicos. Condena a cópia e imitação na arte a favor de uma perspectiva "sentimental, intelectual, irônica e ingênua".



A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança. [...] [...] Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das ideias.

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos. [...]

[...] Uma única luta — a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação. [...] O Brasil profiteur. O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

[...] Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua [...]. (ANDRADE, 1976)

Em Paris, Tarsila e Oswald conheceram Blaise-Cendras, poeta de renome. Quando este veio ao Brasil, realizaram uma viagem pelas cidades históricas em Minas Gerais, acompanhados também de Mário de Andrade. Essa viagem foi um marco na obra de Tarsila:



Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaram-me depois que eram feias e caipiras... Vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante... Pintura limpa, sobretudo sem medo dos cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. (TARSILA DO AMARAL)

São Paulo (Figura 2.41) e Morro da favela (Figura 2.42) são obras da fase Pau-Brasil. Tarsila, sem abrir mão da influência cubista, criou o próprio modelo construtivo e assumiu a brasilidade do período Pau-Brasil, nas cores caipiras e nos temas. "Tais obras lentamente trabalhadas e codificadas com rigor exprimem uma linguagem

arquitetônica de pureza quase ingênua, o que também caracteriza os futuros períodos da pintora." (ZANINI, 1983, p. 557)

Figura 2.41 | Tarsila do Amaral. São Paulo, 1924, óleo sobre tela, 67 x 90 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/75.png. Acesso em: 6 dez. 2016.

Figura 2.42 | Tarsila do Amaral. Morro da Favela, 1924, óleo sobre tela, 64,5 x 76 cm, coleção particular



Fonte: http://tarsiladoamaral.com.br/base/wp-content/uploads/2013/02/74.png. Acesso em: 6 dez. 2016.

A ideia de se voltar para a cultura brasileira e exaltar o que é nacional motivou o Manifesto Antropófago. Dessa vez é a obra de Tarsila que impulsionou Oswald e Raul Bopp na criação de um novo movimento regido pelo *Manifesto antropofágico*. O impulso inicial foi a obra *Abaporu* (Figura 2.43), nome dado por Oswald e Raul Bopp, palavra de origem tupi que significa "o homem que come gente", uma referência direta à antropofagia que propunha deglutir, digerir a influência estrangeira e transformar em cultura nacional, propondo um redescobrimento do Brasil.

Figura 2.43 | Tarsila do Amaral. Abaporu, 1928, óleo sobre tela, 85×37 cm, MALBA, Buenos Aires, Argentina



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/b/bd/Abaporu.jpg. Acesso em: 7 dez. 2016.

São Paulo (Figura 2.41) e Morro da favela (Figura 2.42) são obras da fase Pau-Brasil. Tarsila, sem abrir mão da influência cubista, criou o próprio modelo construtivo e assumiu a brasilidade do período Pau-Brasil, nas cores caipiras e nos temas, "Tais obras lentamente trabalhadas e codificadas com rigor exprimem uma linguagem arquitetônica de pureza guase ingênua, o que também caracteriza os futuros períodos da pintora." (ZANINI, 1983, p. 557)



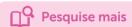
Só ANTROPOFAGIA une. Socialmente. nos Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu.

Lei do homem. Lei do antropófago. (ANDRADE, 1976)

O manifesto foi publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia, onde as ideias e a produção eram divulgadas. Esse periódico circulou entre maio de 1928 e agosto de 1929. A última edição veiculou as exposições de grande repercussão de Tarsila, no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde mostrou as duas fases de sua pintura.



Um manifesto é um programa de arte elaborado por um grupo de artistas com a intenção de dar unidade e identidade ao movimento, assim como divulgar suas ideias. O manifesto fundamenta a produção artística e as atitudes do grupo. Para saber mais, leia o Manifesto da poesia pau-brasil e o Manifesto antropófago integralmente.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: http://www.ufrgs. br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2016.

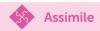
Enquanto os artistas modernistas iam e vinham entre o Brasil e a Europa, em contato com a Escola de Paris, Lasar Segall trabalhava intensamente em terras brasileiras. Sua chegada definitiva ao Brasil,

em 1923, coincidiu com a saída dos artistas modernistas para a Europa. Sua pintura reúne características cubistas e expressionistas, resultando em uma composição singular, repleta de ângulos e arestas. A obra de seus primeiros anos revela o impacto das cores tropicais sobre o artista europeu. Na década de 1920, realizou diversas exposições dessas pinturas em São Paulo, Rio de Janeiro e na Alemanha. Entre elas, destacamos *Paisagem brasileira* (Figura 2.44):

Figura 2.44 | Lasar Segall. Paisagem brasileira, 1925, óleo sobre tela, 64 x 54 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo/SP



Fonte: http://www.museusegall.org.br/img/upload/obras/mls2651.jpg. Acesso em: 7 dez. 2016.



Nesta seção lidamos com a ruptura entre os valores clássicos e modernistas. Clássico e anticlássico entraram em confronto em um mundo que estava em confronto entre as potências dominantes.

O mundo mudou, o tempo acelerou e as distâncias foram encurtadas pelo desenvolvimento dos transportes. As culturas se integraram e foram influenciadas umas pelas outras, transformando padrões estabelecidos.

Ao mesmo tempo que a identidade do povo brasileiro era construída, a arte passou a ter um importante lugar na formação dessa identidade. Saímos de uma arte mimética, idealizada, para uma arte que encarou a realidade do mundo de forma sensível, simbólica, onírica e abstrata.

Sem medo de errar

Nesse segmento da exposição, Marina chegou ao ponto crucial de seu desafio. Esse é o momento da ruptura da arte, onde e quando

se dá o enfrentamento entre as velhas e novas tendências artísticas, fazendo com que as pessoas, acostumadas à estética clássica, tenham que rever seus valores e padrões para poder absorver e compreender a nova proposta. Começar pelos pré-modernistas é um caminho que facilita a assimilação dos novos valores.

Antes de entrar na questão da linguagem artística propriamente dita, Marina optou por apresentar o contexto da modernidade: um mundo transformado pela crescente industrialização e pelo desenvolvimento tecnológico; a acentuada diferença entre as classes sociais, no caso do Brasil, a elite cafeeira, a burguesia nascente e a numerosa classe operária, que se revoltava; e o fato mais alarmante para o mundo, que foi o impacto da Primeira Guerra Mundial. Se a vida das pessoas tinha mudado muito em pouco tempo, a arte fatalmente refletiria essas mudanças e proporia novos caminhos.

A representação da arte clássica, ditada pela Academia, minuciosa e virtuosa, que determinava um procedimento específico ao longo do processo de criação em relação ao desenho e à cor e, acima de tudo, a busca por uma beleza ideal, já não dava conta dos novos tempos. O século XX se distanciava de um mundo ideal diante da iminência da guerra.

Ao invés de idealizar o mundo, o Realismo propôs representar o mundo tal como ele é. É o que podemos observar nas telas de Almeida Junior, que representa a realidade, tanto na perspectiva do caipira, como da nova classe ascendente: a burguesia.

O Romantismo e o Impressionismo, por sua vez, colocaram o homem em contato com o sentimento e a sensação, respectivamente; conferindo à pintura uma expressividade e uma subjetividade que eram condenadas pela arte clássica. Visconti, Parreiras e Castagneto pegaram suas telas e foram pintar ao ar livre, trabalhar em contato direto com a natureza, registrando seus sentimentos e sensações.

Nessas obras, Marina aponta que, apesar de ambos serem naturalistas, já revelavam uma abstração inerente ao gesto espontâneo e ao registro do momento efêmero, ao contrário da permanência e da estabilidade da pintura clássica.

Mas foi o Expressionismo de Anita Malfatti que impactou, com o uso das cores fauvistas e intensos altos-contrastes, distanciadas da realidade, gestos expressivos e fisionomias caricatas. A reação da sociedade e do

meio artístico rendeu debates e confrontos, resultando na união dos artistas que criaram a Semana de Arte Moderna de 22. Artistas, escritores, poetas e músicos apresentaram seus trabalhos para a elite paulistana, revelando as inúmeras possibilidades expressivas de uma nova arte.

O contato com as vanguardas europeias foi decisivo para a renovação da arte brasileira. A Escola de Paris disseminava pelo mundo novas maneiras de se expressar e de representar.

O Cubismo em Tarsila e Lasar Segall chamaram a atenção. Em paralelo a isso, os escritores, entre eles Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Menotti del Picchia, atuaram intensamente na literatura e na crítica. Os manifestos Poesia Pau-Brasil e Antropófago, publicados por Oswald, embasavam as novas atitudes estéticas e davam a palavra de ordem da vanguarda brasileira, evocando os valores nacionais, sem abrir mão do que absorveram das vanguardas europeias. "Tupi, or not tupi that is the question!"

A pluralidade das vanguardas, a arte impressionista, expressionista, fauvista, cubista, sintetista foram caminhos propostos pelos novos tempos e pela nova realidade. O homem se voltou mais para o mundo interno ao invés de ficar preso à representação do mundo externo. E a instabilidade do mundo diante da I Guerra Mundial levou a uma nova representação espacial, proposta pelo Cubismo, diante de um mundo que não mais se mostrava tão estável assim. A instabilidade e a ambiguidade do mundo moderno estavam reveladas na arte

Os educadores supervisionados por Marina já podiam se sentir mais confiantes e seguros para contaminar novos olhares do público visitante, ao mesmo tempo que o conteúdo do material didático ia se estruturando para contaminar professores distanciados da apreciação artística constante.

Faça valer a pena

1. O Modernismo no Brasil teve um movimento chamado de antropofágico proposto por alguns artistas e ativistas culturais da época. Esse movimento gerou muitas discussões e críticas não favoráveis aos artistas do período.

O movimento tinha uma proposta para a arte brasileira. Qual(is) afirmação(ões) a seguir traz(em) uma das ideias propostas pelo movimento?

- I- Consolidar as bases da arte introduzida no Brasil pelos artistas viajantes do século XIX.
- II- Buscar novas técnicas de pintura, escultura e literatura para uma nova arte

no Brasil

- III- Buscar uma identidade brasileira sem cópias das estrangeiras.
- IV- Uma arte nacional com base na cultura brasileira.

Assinale a alternativa correta

- a) As afirmações I e II estão corretas.
- b) As afirmações I e III estão corretas.
- c) As afirmações II e IV estão corretas.
- d) As afirmações III e IV estão corretas.
- e) As afirmações I, II e IV estão corretas.
- 2. Georg Grimm, pintor alemão, chegou ao Brasil em 1878 e foi professor de paisagem da Academia. Sua pintura sai dos moldes da pintura histórica e de paisagem. Insatisfeito com a forma de ensino na Academia, ele propõe uma nova forma de pintar, que não foi aceita, por isso ele abandona a instituição após dois anos.

Qual a característica da pintura de Grimm? Assinale a alternativa correta.

- a) Pintura de imagem.
- b) Pintura realista
- c) Pintura ao ar livre.
- d) Pintura de ilustração.
- e) Pintura folclórica
- 3. Em seu livro, Zanini cita: "[...] as impregnações art déco e a influência por vezes decisiva de um grande artista, como Brancusi em Brecheret, Picasso em Di Cavalcanti, Léger em Tarsila, Chagall em Ismael Nery." (ZANINI, 1983, v. 2, p. 547)

Com base na citação de Zanini, podemos afirmar que os artistas brasileiros tiveram influência da escola francesa. Dos estilos do período anterior ao Modernismo, qual deles mais influenciou os artistas que foram para a Europa estudar arte?

Assinale a alternativa correta

- a) Modernismo europeu.
- b) Cubismo.
- c) Realismo.
- d) Romantismo
- e) Impressionismo.

Seção 2.3

Consolidação das tendências modernas

Diálogo aberto

Olá, aluno.

Vamos retomar e acompanhar o trabalho de Marina, coordenadora de ação educativa da exposição comemorativa do Centenário da Arte Moderna, que tem como objetivo orientar os educadores que irão receber o público visitante, assim como elaborar o material didático que acompanha o trabalho do educativo.

Tendo resolvido as duas fases anteriores – Século XIX e Modernismo –, restava agora o fechamento da exposição com a terceira e última fase: consolidação da arte moderna; que corresponde à segunda geração modernista, responsável pela afirmação e ampliação das rupturas provocadas pela primeira geração. O ponto central será a passagem da figuração à abstração. Marina agora terá que se preocupar com o aprimoramento do olhar estético dos educadores para proporcionar um maior entendimento da linguagem abstrata. De que forma as linhas, cores e formas podem ser expressivas e conferir um sentido à obra de arte? Como apreciar com qualidade a arte moderna?

A criação dos museus facilitou a aproximação do público com a arte moderna? Os museus proporcionaram o contato com a produção internacional?

Bons estudos!

Não pode faltar

A partir de eventos pontuais como algumas exposições, a Semana de Arte Moderna de 22, a intensificação da crítica de arte, a disseminação das revistas de arte e os manifestos publicados, o Modernismo foi se difundindo pelos Estados brasileiros e se consolidando em âmbito nacional. O Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924

por Odilon Nestor, Moraes Coutinho, Alfredo Freyre, Amaury de Medeiros, Gilberto Freyre e Antônio Inácio, com sede em Recife, tinha a intenção de criar um sentimento de unidade dos diversos Estados nordestinos valorizando a cultura nacional. Em 1926, publicaram o *Manifesto regionalista*, escrito por Gilberto Freyre.

Artistas plásticos, críticos, psicólogos, cientistas se uniram aos literatos e realizaram palestras, exposições e congressos. Os artistas Joaquim e Vicente do Rego Monteiro, o pintor Cícero Dias, escritores como José Lins do Rego, Jorge Lima, Manoel Bandeira, Mário Sette, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, entre outros, também eram atuantes do regionalismo nordestino, pensando criticamente a modernização indiscriminada, e buscavam valorizar as raízes culturais da região.

Todas as artes assumiram os ideais modernistas, levando adiante a ruptura proposta pelos artistas da primeira fase: literatura, artes plásticas, arquitetura, música. Na segunda geração modernista, que se estende de 1930 a 1945, observa-se a consolidação desse ideal.

O contexto dessa geração foi conturbado, a década de 1930 foi marcada por acontecimentos nacionais e internacionais que influenciaram a produção cultural: a crise de 1929, que comprometeu a economia mundial, a ascensão dos regimes totalitaristas na Europa, acontecimentos que culminaram na Primeira Grande Guerra. No âmbito nacional a revolução de 1930, revolta armada que, através de um golpe de Estado, depôs o presidente Washington Luís e colocou Getúlio Vargas no poder, levando ao fim a "política do café com leite". A Revolução Constitucionalista de 32, a Era Vargas e a implantação do Estado Novo em 1937, que perdurou até 1945. A eclosão da Segunda Guerra Mundial. Foi nesse cenário instável que o Modernismo se consolidou.

Vicente do Rego Monteiro foi responsável pela primeira exposição internacional de Arte Moderna no Brasil, em 1930, itinerante entre São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Uma exposição de vanguarda que trazia as inovações das artes plásticas, incluindo obras de artistas como Pablo Picasso, Georges Braque, Joan Miró, Guido Severini e Fernand Léger, além de suas próprias obras, incorporando também as de Tarsila do Amaral, quando a exposição esteve em São Paulo.

Rio de Janeiro e São Paulo centralizaram importantes acontecimentos. A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, realizada em 1931, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA), conhecido como "Salão Revolucionário", foi um marco no enfrentamento entre a Academia e os artistas modernos, que fortaleceu a participação dos artistas cariocas, contribuindo para a disseminação do Modernismo pelo país. Nessa época, o arquiteto Lúcio Costa assumiu a direção da Escola e fez importantes mudanças estruturais. O salão foi organizado por uma comissão de artistas composta por Anita Malfatti, Celso Antônio, Cândido Portinari e Manuel Bandeira. A exposição reuniu artistas de vários Estados: Anita, Di Cavalcanti, Tarsila, Brecheret, Antônio Gomide, Segall, Ismael Nery, Celso Antônio, Cícero Dias e Portinari, que começava a se destacar, Guignard, Orlando Teruz e arquitetos como Warchavchik, Lúcio Costa e Flávio de Carvalho, que expôs toda a sua diversidade de linguagens e técnicas entre outros

Inúmeras associações artísticas foram criadas na década de 1930. O Núcleo Bernadelli – Movimento Livre de Artes Plásticas (1931), em homenagem aos artistas professores Rodolfo e Henrique Bernadelli, que em seu tempo, incomodados com a rigidez do ensino da Academia, organizaram um curso paralelo. O Núcleo Bernardelli se configurou como uma "[...] atitude de independência diante da orientação imprimida ao ensino pela ENBA motivou seus jovens integrantes, liderados pelo pintor Edson Motta" (ZANINI, 1983, p. 579). Inicialmente reuniam-se em um estúdio fotográfico, passando para os porões da Escola com a interferência de Lúcio Costa, para depois ocupar novas sedes, mantendo-se até 1941. Entre os artistas participantes, destacam-se: Edson da Motta, Milton Dacosta, José Pancetti, Yoshyia Takaoka, Quirino Campofiorito. Eram artistas de poucos recursos que precisavam trabalhar em empregos variados durante o dia, à noite faziam modelo-vivo e nos fins de semana saíam para pintar ao ar livre. Uma de suas principais metas era desenvolver a formação artística. Paisagem e figura humana eram os gêneros dominantes.

Figura 2.45 | Emblema do Núcleo



Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/bernadelli/pg Acesso em: 27 dez. 2016.

Figura 2.46 | Aula de modelo-vivo do Núcleo Bernadelli



Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/bernadelli/aulademodelovivo.jpg. Acesso em: 27 dez. 2016.

Em novembro de 1932, surgem em São Paulo, com um dia de diferença, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM).

A SPAM reunia artistas da primeira geração do Modernismo, "[...] era uma sobrevivência dele e dos hábitos locais de fazer a alta classe patrocinar a arte" (ZANINI, 1983, p. 580). Durou pouco mais de dois anos (novembro de 1932 a março de 1934), mas com atividades intensas. Organizou dois carnavais temáticos: "O Carnaval na cidade de SPAM" e a "Expedição às Matas Virgens da Spamolândia". Os carnavais a princípio eram para a obtenção de recursos, mas acabaram se tornando eventos artísticos impactantes. Os artistas dirigidos por Lasar Segall criaram cenários, figurinos e encenações, entre eles Paulo Rossi Osir, Anita Malfatti, Tarsila, John Graz, Hugo Adami, Camargo Guarnieri, Paulo Mendes de Almeida. Realizaram também duas exposições, a primeira em 1933, reunindo artistas nacionais e estrangeiros com obras pertencentes a colecionadores, como André Lhote, Picasso, Léger, De Chirico, Brancusi, Delaunay, entre outros. A segunda teve a intenção de reunir artistas paulistas e cariocas, foram convidados artistas como Guignard, Di Cavalcanti, Orlando Teruz, Ismael Nery e Portinari, entre outros.

O Clube dos Artistas Modernos (CAM), liderado por Flávio de Carvalho, reuniu artistas como Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado, que se opunham ao caráter elitista do SPAM: "[...] detestamos elites – não temos sócios doadores" (Flávio de Carvalho

apud ZANINI, 1983, p. 582). A intenção deles era sobreviver com a venda dos próprios trabalhos. Também duraram pouco mais de um ano (novembro de 1932 a dezembro de 1933), instalados próximos ao Viaduto Santa Ifigênia, funcionavam como um espaço aberto para manifestações culturais de várias ordens, organizaram exposições como a da artista expressionista alemã Käthe Kollwitz, uma mostra de cartazes russos, assim como a exposição "A arte dos loucos e das crianças", trazendo a discussão que vinha se desenvolvendo no campo da arte com a psicanálise, promoviam recitais de canto e música, palestras e debates que fizeram história, entre elas: Tarsila do Amaral sobre a arte proletária, o historiador marxista Caio Prado Jr. e Jorge Amado, que trazia a realidade social da Bahia. Criaram o Teatro da Experiência, inaugurado com a peça O bailado do Deus morto (1933) (Figura 2.47), de Flávio de Carvalho, "[...] acusada de atentar contra a moral e os bons costumes. Após três apresentações, o Teatro foi fechado pela polícia, apesar dos protestos de diversos intelectuais" (COUTO, [s.d.]). Essa ação acabou afetando o grupo, que encerrou suas atividades em fins de 1933.

Figura 2.47 | Cena de Bailado do Deus Morto



Fonte: http://salailustrada.com.br/BlogFO/Details/17. Acesso em: 27 dez. 2016.

Em meados da década de 1930, o grupo Santa Helena se destacou. Formado em sua maioria por artistas imigrantes italianos de origem social mais modesta, autodidatas ou alunos da Escola de Artes e Ofícios, diferenciando-se da primeira geração dos artistas modernistas, esses artistas tinham seus ateliês no Palacete Santa Helena, localizado na Praça da Sé, centro de São Paulo. Muitos deles ganhavam a vida pintando paredes e decorando residências.



De origem social modesta, imigrantes ou filhos de imigrantes italianos, em sua maioria e pequena burguesia, tinham um segundo emprego para sobreviver. Eram pintores decoradores, Rebolo, Volpi e Zanini; Graciano era letrista, fazendo a pintura de tabuletas e cartazes; Pennacchi, dono de açougue, decorador projetista e professor de Desenho do Colégio Dante Alighieri; Rizzotti, alfaiate e torneiro; Bonadei, costureiro e bordador. Manoel Martins - vendedor, relojoeiro e guarda-livros e Humberto Rosa, professor de Desenho Geométrico em colégios particulares (Dante Alighieri, Bandeirantes e Sion). (PECCININI, [s.d.])

Francisco Rebolo e Mário Zanini foram seus primeiros integrantes, seguidos de Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Fulvio Pennacchi, Manoel Martins, Humberto Rosa, Alfredo Rizzotti e Aldo Bonadei, além dos artistas que frequentavam esporadicamente os ateliês para sessões de modelo-vivo e viagens para o interior – como São Caetano, Mogi das Cruzes – e litoral, como Santos e Itanhaém, para exercitar a pintura ao ar livre. Arcangelo Ianelli e Alice Brill, entre outros, frequentaram os ateliês do Palacete Santa Helena e as excursões ao ar livre.

A grupo foi sendo formado aos poucos, mais ligados pelos pontos que tinham em comum na vida cotidiana do que por uma intenção artística explícita. Como eram em sua maioria autodidatas, com exceção de Bonadei e Pennacchi, que estudaram na Itália, se por um lado não estavam engajados nas vanguardas, por outro estavam livres e descompromissados das regras acadêmicas. Com a maturidade, muitos deles conquistaram um lugar importante na abstração brasileira.



O debruçar-se na pintura como exercício de um ofício, os artistas-artesãos, como dizia Mário de Andrade, contribuem para um projeto moderno dedicado ao honesto, humilde proceder do métier trazendo para o campo da pintura visualidades novas locais, temas populares e paisagens urbanas, suburbanas, rurais, cenas de gênero e marinhas. (PECCININI, [s.d.]).

O Salão de Maio foi outro marco histórico modernista, contou com três edições nos anos 1937, 1938 e 1939. O objetivo era criar

um espaço para expor a produção modernista nacional e promover o intercâmbio com a produção internacional. O idealizador foi Quirino da Silva, artista e crítico de arte, que contou com o apoio da elite paulistana e da Prefeitura de São Paulo. O I Salão contou com a participação de artistas brasileiros ou residentes no Brasil, entre eles representantes da nova geração de artistas modernistas: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Flávio de Carvalho, Cícero Dias, Ernesto de Fiori, Guignard, Quirino da Silva, Yolanda Mohalyi e outros. O Il Salão contou com a participação de artistas estrangeiros europeus e mexicanos, abstratos e surrealistas, e brasileiros: Tarsila, Oswaldo Goeldi, Antônio Gomide, Brecheret, Teruz, Portinari, Rossi Osir, Volpi. O III Salão, organizado por Flávio de Carvalho, trouxe artistas abstratos estrangeiros como Josef Albers e Alexander Calder.

As exposições da Família Artística Paulista (FAP) ocorreram em paralelo aos Salões de Maio. A iniciativa foi de Paulo Rossi Osir e contou com a participação dos artistas do Grupo Santa Helena e de alguns artistas integrantes dos Salões de Maio. A FAP também teve

Figura 2.48 | Vicente do Rego Monteiro. Menino nu e a tartaruga, 1923, óleo sobre tela, 92,3 x 72 cm, MASP-SP



Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/0646-p-2008-masp_0083.jpg. Acesso em: 28 dez. 2016.

três exposições nos anos 1937. 1939 em São Paulo e 1940 no Rio de Janeiro. Na primeira participaram o organizador Paulo Rossi Osir e Clovis Graciano, Fúlvio Pennacchi e Anita Malfatti, para citar alguns, e novamente os artistas do Grupo Santa Helena. Na segunda exposição do Grupo Santa Helena se apresentou ao lado do expositor de honra, Cândido Portinari, e de artistas expositores do Salão de Maio como Ernesto de Fiori, entre outros. A terceira exposição reuniu a maioria dos artistas da anterior agregando Waldemar da Costa, Carlos Scliar, Bruno Giorgi, Anita Malfatti.

Voltando ao Movimento

Regionalista, destacamos Vicente do Rego Monteiro, que foi um dos participantes da Semana de Arte Moderna de 22. Natural de Recife, estudou na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), depois seguiu para Paris, onde foi aluno na Académie Julian, Académie Colarossi e Académie de la Grand Chaumière, academias que fugiam aos padrões da Académie des Beaux-Arts, frequentadas pelos artistas de vanguarda.

Rego Monteiro levou na bagagem "[...] o seu interesse pela arte indígena, que lhe facilitou olhar e absorver influência da vanguarda de origem cubista [...]" (BATISTA, 2012, p. 429). Em sua estadia na França, fez as ilustrações do livro *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazone* (1923). Desenhista, ilustrador, escritor, escultor e pintor, desenvolveu uma obra com características singulares. Sua pintura empresta aspectos da escultura, com formas modeladas, densas e volumosas.

Figura 2.49 | Vicente do Rego Monteiro. O atirador de arco, 1925, óleo sobre tela, 65 x 81 cm, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM)



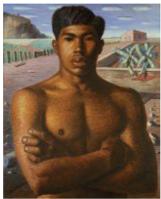
Fonte: http://img.estadao.com.br/resources/jpg/4/8/1415259053584.jpg. Acesso em: 2 dez. 2016.

A temática religiosa e indígena perpassa sua obra. Em *Menino nu e a tartaruga* (Figura 2.48) percebe-se a influência da cultura marajoara que marca sua pintura desde o início. "Os corpos roliços e escultóricos com a cabeça encaixada diretamente no tronco e mãos e pés quase idênticos são provenientes da cultura marajoara. A tartaruga representada é uma típica estatueta de cerâmica da ilha de Marajó" (ANDRADE, 2013, p. 52). Em *O atirador de arco* (Figura 2.49) percebe-se a maneira como estrutura sua pintura e a configuração

dos corpos em que a mesma figura ora se mostra frontal ora perfilada.

Cândido Portinari, paulista que morou e atuou no Rio de Janeiro por muitos anos, integrou-se aos artistas cariocas. Aluno da ENBA e vencedor de Prêmio de Viagem, estudou na Académie Julien.

Figura 2.50 | Cândido Portinari. O mestiço, 1934 óleo sobre tela, 81 x 65 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: http://www.infoescola.com/wp-content/uploads/2008/10/mestico-161x200.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016

Figura 2.51 | Cândido Portinari. Café, 1935, óleo sobre tela, 130 x 95 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro/RJ



Fonte: http://mnba.gov.br/portal/media/k2/ items/cache/ccb4e23c8aa216f1e96d31ab209c 036b XL.ipg>, Acesso em: 28 dez. 2016.

Figura 2.52 | Cândido Portinari. Ciclos econômicos, 1938, afresco para o mural do MEC, 280 x 297 cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/004396001019. jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

A temática do trabalho e do homem brasileiro é predominante em sua obra. Suas figuras deformadas e expressivas revelam a força do trabalho. Em *O mestiço* (Figura 2.50) a paisagem de fundo com a linha do horizonte elevada revela o cenário desse trabalhador, já em

Café (Figura 2.51) os trabalhadores estão imersos na plantação e no seu afazer. "Quase uma tapeçaria medieval tematizando o trabalho rural no interior paulistano, a obra evoca uma ancestralidade arcaica" (PEDROSA; RUFINONI, 2013, p. 44). A mesma ideia da tapeçaria pode ser transposta para a paisagem do Mestiço. "Nesse movimento, Portinari reforça laços de um nacionalismo ligado à terra, às raízes negras (e também imigrantes)" (PEDROSA; RUFINONI, 2013, p. 44). Essa tela foi referência para uma das telas (Figura 2.52) que executou para o Ministério da Educação em 1938: Ciclos econômicos, onde narra as diversas culturas brasileiras: café, açúcar, cana, algodão, borracha, pau-brasil e outros. Os mesmos personagens, como a mulher sentada, o capataz com o dedo em riste e o homem com a saca de café, são transpostos para essa composição.

Alberto da Veiga Guignard, natural do Rio de Janeiro, teve sua formação inicial na Europa, nas Academias de Belas Artes de Munique

e Florença. Sua obra influência teve de Rousseau, Dufv. Matisse e Cézanne, mas sua temática foi dedicada ao Brasil. "Pode-se dizer que Guignard pintava o visível como se imerso em estado de sonho. Todo o seu universo etéreo de paisagens, retratos e autorretratos. cenas com personagens figurados à maneira de uma pose fotográfica, flores. naturezasmortas, temas religiosos outros, o revela" (ZANINI, 1983, p. 596) (Figura 2.54). Segundo Frederico Morais: "Na sua obra desenho e pintura caminham lado a

Figura 2.53 | Alberto Guignard. A família do fuzileiro naval, 1930, óleo sobre madeira, 58 x 48 cm, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), São Paulo/SP



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001063033019.jpg. Acesso em: 28 dez. 2016.

lado, muito próximos, mas cada um fazendo uso dos seus próprios recursos expressivos." (apud ZANINI, 1983, p. 596)

Figura 2.54 | Alberto Guignard. Fantasia de Minas [Paisagem Imaginante], 1955, óleo sobre tela, 95 x 78 cm, coleção particular



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001063037019. jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

Figura 2.55 | José Pancetti. Autorretrato como marinheiro, 1944, óleo sobre tela, 45 x 37 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001396032019. jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

José Pancetti natural de foi Campinas. inicialmente marinheiro e em 1922 alistouna Marinha de Guerra se Brasileira, o que lhe conferiu uma singularidade na maneira de ver a paisagem. Integrante do Núcleo Bernadelli, onde recebeu a formação técnica e artística, foi somente ter contato com a Arte Modernista internacional em 1940. na Exposição de Arte Francesa no Rio de Janeiro. Fez retratos e naturezas-mortas, mas foram as marinhas que deram destaque à sua pintura. Sua obra apresenta uma simplificação formal, é despojada, equilibrada e sintética.

Figura 2.56 | José Pancetti. Lagoa de Abaeté, 1957, óleo sobre tela, 80,5 x 115,5 cm



Fonte: http://d3swacfcujr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302084109.jpg. Acesso em: 28 dez 2016

Milton da Costa participou da fundação do Núcleo Bernadelli. A simplificação formal e progressiva abstração são uma característica de sua obra. No final de sua vida, retomou a figuração, mas sem dispensar a síntese conquistada pela abstração.

Figura 2.57 | Milton da Costa. Roda, 1942, óleo sobre tela, 75,5 x 88 cm, Coleção Roberto Marinho



Fonte: http://d3swacfcujr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/009875001019.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

Flávio de Carvalho é um importante representante do Modernismo, artista atuante nas diversas linguagens artísticas, arquiteto, desenhista, pintor e performático. Sua obra é expressiva e impactante. Interessavase muito pela expressividade da figura humana em seu aspecto psicológico.

Figura 2.58 | Flávio de Carvalho. Nu feminino deitado, 1932, óleo sobre tela, 31 x 55 cm, MASP-SP



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/007770001013.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

Figura 2.59 | Flávio de Carvalho. Retrato de Maria Della Costa, 1932, óleo sobre tela, 70 x 65 cm, Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP), São Paulo/SP



Fonte: http://d3swacfcujr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000877018013.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

Em São Paulo, integrante do Grupo Santa Helena, Volpi foi um dos que mais se sobressaíram em função da ousadia que teve em relação à síntese formal e à abstração. Para aqueles que diziam que ele era um pintor de bandeirinhas, ele respondia com acerto: "Não pinto bandeirinhas, pinto um quadrado e retiro um retângulo". Volpi falava de composição e abstração ao jogar com suas formas e cores.

Figura 2.60 | Alfredo Volpi. Têmpera sobre tela, década de 1950, 76 x 116 cm



Fonte: http://d3swacfcujr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/005682001019.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

Figura 2.61 | Alfredo Volpi. Elementos de fachada e bandeiras, década de 1960, têmpera sobre tela, 109×73 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/005728001019.jpg>. Acesso em: 28 dez. 2016.

Mário Zanini, pioneiro no Grupo Santa Helena, também se destacou pela sua síntese conquistada na paisagem e na figura humana.

Figura 2.61 | Mario Zanini. Trecho de linha, 1939, óleo sobre tela, 56 x 68 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001804004019.jpg. Acesso em: 28 dez. 2016.

Figura 2.62 | Mario Zanini. Casas, 1960, óleo sobre tela, 61,8 x 47,2 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001804014013.jpg. Acesso em: 28 dez. 2016.



Como se pode entender a linguagem abstrata desenvolvida pelas artes visuais? Uma obra figurativa apresenta uma narrativa ou uma cena ou objeto reconhecível, mas a arte abstrata fala através de linhas, formas e cores expressivas. Como se pode ler uma obra abstrata?



A consolidação das tendências modernistas, que se deram inicialmente a partir das influências das vanguardas europeias cubistas, expressionistas e abstratas, nos levaram da figuração à abstração, e por aqui foram adquirindo uma identidade brasileira, em seus aspectos formais e temáticos

Toda essa produção e atuação artística ampliou o campo da arte e estimulou a criação de galerias e museus na década de 1940. Até então havia o Museu Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro, o Museu do Estado, depois denominado Museu Paulista, e a Pinacoteca do Estado, que na época abrigava principalmente obras acadêmicas, com poucas exceções modernistas. Na década de 1930, as exposições modernistas eram feitas em livrarias, salões de hotéis, bibliotecas, escolas, clubes e hospitais. O Salão Revolucionário de 31, organizado por Lúcio Costa na ENBA, foi o primeiro que teve a iniciativa de expor obras modernas juntamente com as acadêmicas, marcando definitivamente a separação entre elas. Uma das primeiras iniciativas institucionais foi a criação da Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) no Rio de Janeiro, seguida por várias galerias que estimularam o mercado da arte.

Com o fim da Segunda Guerra, o mercado de arte foi intensificado, facilitando a compra de obras e o colecionismo. São Paulo e Rio de Janeiro sediaram os primeiros museus. O Museu de Arte de São Paulo (MASP) trouxe a possibilidade de contato com a produção internacional. Sua criação está ligada a dois nomes: Francisco Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi. O primeiro, jornalista, advogado e dono dos Diários Associados, um império midiático na época; o segundo, italiano, diretor de uma revista, dono e diretor de galerias de arte, marchand e casado com a arquiteta Lina Bo Bardi, que foi também fundamental na criação desse museu. Eles escolheram São Paulo pela concentração da riqueza em função da indústria e do café. O MASP foi inaugurado em 1947 no primeiro andar dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, no centro de São Paulo, com o projeto de Lina Bo Bardi. "O espaço foi dividido em quatro áreas: pinacoteca, sala de exposições temporárias, de exposições didáticas de história da arte e auditório" (RUGGERI, 2009a, p. 9). A intenção era fazer um museu dinâmico que interagisse com a cidade.



É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e prescrições da museologia tradicional: organismo em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização. (BARDI apud RUGGERI, 2009a, p. 9)

O MASP foi inaugurado com uma exposição do acervo, que já contava com um Rembrandt e um Picasso, entre outros, e duas exposições temporárias de Portinari e Ernesto de Fiori. Em três anos o acervo cresceu de forma significativa, assim como as diversas atividades do museu, passando a ocupar três andares dos Diários Associados. Somente em 1968 o Museu foi transferido para a Avenida Paulista, onde hoje se encontra, com projeto de Lina Bo Bardi. Na época da transferência seu acervo tinha 700 obras, hoje conta com 8.000 obras representativas da história da arte internacional e nacional. Além do acervo, o museu realizava constantes exposições temporárias de artistas consagrados e de novos artistas brasileiros e estrangeiros, oferece cursos, apresentações de teatro e música e uma ampla biblioteca aberta ao público.

No Rio de Janeiro, em 1948 foi criado o Museu de Arte Moderna. Inicialmente foram dezenove sócios fundadores, entre eles diplomatas, banqueiros, colecionadores, ministros de Estado, críticos e poetas. "[...] em 1949, o museu abria suas portas ao público em sua sede provisória, instalada no último andar do Edifício Boa Vista na Avenida Presidente Vargas, projetado por Oscar Niemeyer" (VILLAS BÔAS, 2014, p. 271). A exposição inaugural foi "Pintura Europeia Contemporânea". Seu acervo inicial tinha obras de Picasso, Kandinsky, Paul Klee, entre outros. O primeiro presidente foi Raymundo de Castro Maya (1948-52) seguido de Niomar Sodré (1952-58). O museu teve uma segunda sede provisória no prédio do Ministério da Educação e Cultura até 1958, guando foi inaugurada a sede atual no Parque do Flamengo, projetada por Afonso Eduardo Reidy e com o paisagismo de Roberto Burle Marx. A exposição inaugural foi com o pintor inglês Ben Nicholson e mais nove escultores britânicos. O MAM-RJ foi fundamental para a atuação dos artistas concretos e neoconcretos. Nesse espaço, a vanguarda nacional entrava em diálogo com a vanguarda internacional. Em 1967, o penetrável Tropicália, de Hélio Oiticica, foi exposto pela primeira vez.

Exemplificando

O MAM-RJ deu lugar a outras importantes manifestações artísticas na época da ditadura, como a "Trouxa Ensanguentada", de Artur Barrio, em 1969, e os "Domingos da Criação", organizados pelo crítico Frederico Morais em 1971, reunindo artistas e freguentadores no vão livre do museu para criar em todas as linguagens, com todo e qualquer material expressivo, um verdadeiro happening. Você pode saber mais sobre os Domingos da Criação entrando no site Encontros Contemporâneos da Arte (Disponível em: http://encontros.art.br/domingos-no-mam>. Acesso em: 29 dez. 2016).

Em 1978, um incêndio destruiu 90% do acervo e 100% da exposição temporária Arte Agora III - América Latina: Geometria Sensível. Somente em 1982 o museu reabriu, refazendo aos poucos o seu acervo e voltando a realizar importantes exposições. Em 1993 Gilberto Chateaubriand depositou em regime de comodato 4.000 obras. Contando com outras doações privadas e públicas e patrocínios, hoje o museu tem 6.500 obras.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) foi criado em 1948, no mesmo ano que o MAM-RJ, fundado pelo industrial e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, conhecido como Ciccillo Matarazzo, e sua esposa Yolanda Penteado. Sua história é conturbada. conheceu diversas sedes, começou na Rua Sete de Abril, em 1958 foi para o Parque Ibirapuera, no prédio do Museu da Aeronáutica, e depois foi transferido para o Pavilhão da Bienal. Em 1963 Ciccillo Matarazzo se desentendeu com o Conselho diretor do Museu. doando o acervo para a Universidade de São Paulo, que cria o Museu de Arte Contemporânea (MAC/USP).

Os sócios do MAM-SP Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa ofereceram resistência e criaram o "novo MAM" sediado no Edifício Itália, depois no Conjunto Nacional, e em 1968 transferido para a marquise do Parque Ibirapuera, onde se encontra até hoje.



Sua coleção possui mais de 5 mil obras produzidas pelos nomes mais representativos da arte moderna contemporânea, principalmente brasileira. Tanto a coleção como as exposições privilegiam o experimentalismo, abrindo-se para a pluralidade da produção artística mundial e a diversidade de interesses das sociedades contemporâneas. (MUSEU DE ARTE MODERNA – RJ)



Aprofunde seu estudo pesquisando mais sobre os temas apresentados na Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 29 dez. 2016.

Sem medo de errar

A terceira e última fase da exposição, intitulada Consolidação da Arte Moderna, tem a intenção de focar a passagem da figuração à abstração. O curador selecionou obras de artistas em diferentes fases para que de maneira didática proporcionassem o entendimento dessa transformação. Marina preocupou-se em educar o olhar e trabalhar com percepção dos educadores para uma maior compreensão da linguagem visual, para entender o que as linhas, cores e formas podem comunicar em si, independentemente da representação mimética de algo. Como os sentimentos, os sonhos e a imaginação podem alterar a representação objetiva das coisas e do mundo. Rupturas necessitam de tempo e disponibilidade para serem absorvidas porque enfrentam reações adversas, portanto o público precisava ser instigado a olhar e compreender as mudanças estilísticas.

São Paulo e Rio de Janeiro foram os centros de produção e difusão dessa nova arte, mas o Modernismo se espalhou pelo Brasil. Novas instituições foram criadas para que essas rupturas pudessem ser consolidadas.

Marina propôs ao curador um painel histórico contendo as primeiras manifestações como o Movimento Regionalista, o Salão Revolucionário, o Núcleo Bernadelli, o Salão de Maio, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), o Grupo Santa Helena, a atuação da Família Artística Paulista (FAP). O painel será exposto ao lado das obras dos artistas que integraram os movimentos.

Um segundo painel histórico foi montado sintetizando a criação dos museus que abriram espaço para a arte moderna expondo e colecionando obras nacionais e internacionais e formando público para a apreciação da arte moderna.

Para dar conta desse segmento, Marina sugeriu a organização de palestras e debates paralelos à exposição, convidando artistas e críticos para promover a aproximação com os visitantes. A elaboração do material didático seguiu o mesmo movimento.

Faça valer a pena

1. Em 1930 foi realizada no Brasil a primeira exposição internacional de arte moderna. Essa exposição vanguardista percorreu alguns Estados e, além de alguns artistas internacionais, teve a participação de Tarsila do Amaral, que não estava na Semana de 1922.

Quem realizou a exposição? Qual artista internacional esteve presente? Quais cidades ela percorreu? Assinale a alternativa correta.

- a) Oswald de Andrade; Picasso; São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador.
- b) Vicente do Rego Monteiro; Picasso; São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.
- c) Vicente do Rego Monteiro; Cézanne; Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte.
- d) Anita Malfatti; Miró; São Paulo, Belo Horizonte e Recife.
- e) Oswald de Andrade; Miró; São Paulo, Rio de Janeiro e Recife.
- **2.** "O debruçar-se na pintura como exercício de um ofício, os artistasartesãos, como dizia Mário de Andrade, contribuem para um projeto moderno dedicado ao honesto, humilde proceder do métier trazendo para o campo da pintura visualidades novas locais, temas populares e paisagens urbanas, suburbanas, rurais, cenas de gênero e marinhas." (PECCINNI, Daisy. Grupo Santa Helena. In: ACERVO do MAC. [s.d.]. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/stahelena/stahelena.htm. Acesso em: 27 dez. 2016.)

Quais das características a seguir se adéquam ao Grupo Santa Helena?

- I- Os artistas tinham em comum a observação da vida cotidiana.
- II- Eram em sua maioria autodidatas.
- III- Seguiam características acadêmicas explícitas.

Assinale a alternativa correta

a) Apenas a I.

- b) Afirmações I e III.
- c) A afirmação III apenas.
- d) As afirmações I e II.
- e) As afirmações I, II e III.
- 3. Vicente do Rego Monteiro, artista modernista, foi desenhista, escritor, escultor e pintor. Ele desenvolveu uma obra com características singulares como o quadro Menino nu e a tartaruga, a seguir.



Fonte: <a href="mailto:knowledge-newfold-newfo em: 28 dez. 2016.

Quais características descritas a seguir melhor qualificam a pintura Menino nu e a tartaruga? Assinale a alternativa correta.

- a) Forma volumosa, densa, erudição nas linhas e aspectos da vida cotidiana.
- b) Forma volumosa, temática indígena e pintura erudita.
- c) Os corpos rolicos e escultóricos com influências da cultura marajoara.
- d) Pintura de temática típica do homem brasileiro.
- e) Temática escultórica de influência neoclássica.

Referências

2 PERÍODO 1898-1908 Influências renascentistas e divisionistas (França). In: PROJETO Eliseu Visconti. [s.d.]. Disponível em: http://www.eliseuvisconti.com.br/Site/ Ohra/1898-1908 asny> Acesso em: 4 dez. 2016

Obia, 1030 1300.aspx : // (ccsso cm. / dc2. 2010.
AMARAL, Aracy. Artes plásticas na Semana de 22 . São Paulo: Ed. 34, 1998.
Tarsila : sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
Textos do Trópico de Capricórnio : artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo Ed. 34, 2006. v. 1.
ANDRADE, Gênese. Vicente do Rego Monteiro . São Paulo: Folha de São Paulo Instituto Itaú Cultural. 2013.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonca. Vanquarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanquardistas. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2016.

ARTE no Brasil São Paulo: Abril Cultural 1979 v 1-2

ARTISTAS viaiantes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/ termo3778/artistas-viajantes>. Acesso em: 28 nov. 2016.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes: SESC. 2014.

BARATA, Mário. Século XIX. Transição e início do século XX. In: ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. v. 1.

BATISTA Marta Rossetti. Os artistas brasileiros na Escola de Paris. São Paulo: Ed. 34. 2012.

BERTANI, Roberto (Org.). Coleção Brasiliana/Fundação Estudar. São Paulo: Via Impressa Edições de Arte, 2007.

BORGES, Raquel Czarneski. O Grupo Modernista-Regionalista de Pernambuco: Cícero Dias, Gilberto Freyre e a articulação entre região, tradição e modernidade. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo, jul. 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300507554 ARQUIVO_Anpuh2011.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2017.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O último tamoio e o último romântico. Revista de História [on-line]. 7 nov. 2007. Disponível em: https://www.academia. edu/3456944/O_%C3%BAltimo_tamoio_e_o_%C3%BAltimo_rom%C3%A2ntico>. Acesso em: 29 nov. 2016.

____. O pintor Eliseu Visconti (1866-1944), o Impressionismo e o meio artístico

parisiense do final do século XIX. ArtCultura, Uberlândia, v. 7, n. 10, p.149-160, 2005.

COSTA, Richard Santiago. O corpo indígena ressignificado: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império. 2013. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2013. Disponível em: http://www.bibliotecadigital. unicamp.br/document/?code=000905702&fd=y>. Acesso em: 2 nov. 2016.

COUTO, André Luiz Faria, Clube dos Artistas Modernos, [s.d.], Disponível em: . Acesso em: 23 dez. 2016

DIAS, Elaine. Arte e Academia entre política e natureza (1816 a 1857). In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes: SESC, 2014.

__. Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas: Unicamp, 2009.

___. Pedro Américo. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013a. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

. Almeida Junior. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural. 2013b. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

DIMAS, Antônio. Manifesto Regionalista, de Gilberto Freyre. Disponível em: >a href="http://">>a href=" www.ufrgs.br/cdrom/freyre/freyre.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2016.

EDUARD Hildebrandt, In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/ pessoa23332/eduard-hildebrandt>, Acesso em: 28 nov. 2016.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Antônio Parreiras. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

ELUF, Lygia. Di Cavalcanti. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

FREYRE, Fernando de Melo. O movimento regionalista, tradicionalista e a seu modo também modernista: algumas considerações. Ci. & Tróp., Recife, n. 5, v. 2, p. 175-188, jul./dez. 1977. Disponível em: https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/ viewFile/184/95>. Acesso em: 26 dez. 2016.

GREGGIO, Luzia Portinari. Anita Malfatti. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

MACHADO, Vanessa. Núcleo Bernadelli. In: ARTE do século XX/XXI – Visitando o MAC na web. [s.d.]. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/ modulo2/modernidade/eixo/bernadelli/index.html>. Acesso em: 27 dez. 2016.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; SESC, 2014.

MUSEU de Arte Contemporânea da USP. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/ templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/index.html>. Acesso em: 6 dez. 2016

MUSEU de Arte Moderna – RJ – site oficial. Disponível em: http://mamrio.org.br/wp/>. Acesso em: 29 dez. 2016.

MUSEU de Arte Moderna – SP – site oficial. Disponível em: http://mam.org.br. Acesso em: 29 dez. 2016.

NAVES. Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, v. 73, nov. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci arttext&pid=S0101-33002005000300010>. Acesso em: 3 nov. 2016.

NÚCLEO Bernardelli (Rio de Janeiro, RJ), In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://enciclopedia. itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em 27 dez. 2016.

OLEQUES, Liane Carvalho. Cândido Portinari. [201-]. Disponível em: http://www. infoescola.com/biografias/candido-portinari/>. Acesso em: 28 dez. 2016.

PECCINNI, Daisy. Grupo Santa Helena. In: ACERVO do MAC. [s.d.]. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/ eixo/stahelena/stahelena.htm>. Acesso em: 27 dez. 2016.

PEDROSA, Israel; RUFINONI, Priscila. Cândido Portinari. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

PEDROSA, Mário. Acadêmicos e modernos: Textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 2004

PICCOLI, Valéria. O olhar estrangeiro e a representação do Brasil. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; SESC, 2014.

RIBEIRO, Maria Izabel Branco, Eliseu Visconti, São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2013a. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

_. **Tarsila do Amaral**. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013b. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

RUGGERI, Maria Carolina Duprat. Museu de Arte de São Paulo. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009a. (Coleção Grandes Museus da Folha de São Paulo.)

Pinacoteca do Estado de São Paulo. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009b. (Coleção Grandes Museus da Folha de São Paulo.)

SCHWARTZ, Jorge. Klaxon. In: BIBLIOTECA Brasiliana Guita e José Mindlin. [s.d.]. Disponível em: https://www.bbm.usp.br/node/75. Acesso em: 6 dez. 2016.

SIMIONI, Ana Paula. Modernismo no Brasil: Campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes: SESC. 2014.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Paisagem revelada, paisagem construída. In: BERTANI, Roberto (Org.). Coleção Brasiliana/Fundação Estudar. São Paulo: Via Impressa Edições de Arte, 2007

SANTOS, Robson dos. Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto Regionalista. Soc. e Cult., Goiânia, v. 14, n. 2, p. 399-408, jul./dez. 2011. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/17613/10566. Acesso em: 26 jan. 2017.

STIGGER, Verônica. Lasar Segall. São Paulo: Folha de São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros.)

TARSILA DO AMARAL - SITE OFICIAL - Disponível em: http://tarsiladoamaral.com. br/>. Acesso em: 6 dez. 2016.

THOMAS Ender, In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/ pessoa11773/thomas-ender>. Acesso em: 28 nov. 2016.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse. Concretismo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; SESC, 2014.

ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983, v. 1-2.

Segunda metade do século XX

Convite ao estudo

Caro aluno

A primeira metade do século XX foi determinada pelas duas Grandes Guerras que, por sua vez, provocaram transformações de todas as ordens no mundo. No caso da Arte, as rupturas que ocorreram com as vanguardas foram definitivas em termos da linguagem artística. As categorias clássicas, os conceitos, o entendimento do que é representação foi profundamente modificado.

O mundo que surge no pós-guerra tem uma nova percepção e uma nova concepção. A arte no Brasil na segunda metade do século XX é marcada pela abstração e por uma nova figuração. E esse é o desafio agora. Onde está a figura que reconhecíamos na arte? Antes sabíamos o que estávamos vendo, agora nosso entendimento das coisas passa por um outro viés.

Nosso aluno Pedro é um educador de um Museu de Arte Moderna. Nesse momento vai ser realizada uma grande exposição do acervo focada na passagem da figuração para a abstração. Quando chega para trabalhar e confere sua agenda com os grupos que vai receber, percebe que um deles é proveniente de uma escola tradicional de pintura que prioriza o ensino acadêmico. São, portanto, apreciadores da Arte Clássica.

Pedro, a princípio, imagina que serão pessoas que terão uma certa resistência, pode ser que não, mas ele prefere se garantir e pensar em uma maneira de instigar o olhar desses visitantes para uma outra possiblidade expressiva da arte. Assim, como ele poderá fazer para que esse grupo saia do museu satisfeito e que,

principalmente, tenha absorvido as transformações do conceito e da linguagem da arte? Como ele conduzirá o diálogo com essas pessoas, ao mesmo tempo que lidará com o imprevisto da ação educativa? Como será a experiência desse grupo com a Arte Abstrata?

Para pensarmos essas questões, nesta unidade vamos percorrer a produção artística desenvolvida na segunda metade do século XX.

Na Seção 3.1, vamos focar as tendências abstratas e procurar entender por que a arte reage com abstração após ter enfrentado duas Grandes Guerras e estar enfrentando a Guerra Fria, assim como procurar se aproximar do significado da Arte Abstrata. Vamos saber como a Bienal Internacional de São Paulo se iniciou, qual é a sua importância na produção artística brasileira e no sistema da arte

A Arte Abstrata chegou ao Brasil por meio das exposições internacionais e dos artistas que viajavam para o exterior. No Brasil, grupos de artistas passaram a se organizar criando os próprios movimentos e manifestos. A formação do grupo Ruptura, em São Paulo, e a do grupo Frente, no Rio de Janeiro, resultaram os movimentos de Arte Concreta e Neoconcreta, respectivamente, que representaram as primeiras vertentes abstratas, linhas, formas e cores passaram a ser elementos expressivos em si. A diferença essencial entre eles foi a excessiva racionalização do grupo paulista versus uma maior sensibilidade do grupo carioca.

Outras tendências foram contemporâneas a esses movimentos, assim como a abstração informal, expressionista e lírica, que trouxe a impulsividade e a gestualidade na expressão pictórica, o mistério e a organicidade.

Na Seção 3.2, intitulada "Retomada da figuração", veremos como se deu a permanência da figuração, apesar da intensidade dos movimentos abstratos. Surge uma nova figuração, influenciada por outras vanguardas como a Pop Art

e o Surrealismo, em reação ao período da ditadura militar. A reprodutibilidade da imagem provocada pela tecnologia e a sua influência na arte. E como decorrência desse processo, a apropriação da imagem, como forma de diálogo com a arte de todos os tempos que se propagou na modernidade.

Já na Seção 3.3, "Dissolução do objeto", vamos focar a produção artística que não leva mais em conta a representação de um objeto do mundo real, mas sim a experiência provocada pelo mundo, decorrente de efeitos ópticos e obras cinéticas, alterando o tempo da contemplação e exigindo a atividade do espectador. As mudanças tecnológicas influenciando a produção e a linguagem artística. Novos meios se tornam novas possibilidades expressivas.

Tudo isso paralelo às propostas conceituais que contaminaram a arte internacional nesse período. Happenings e performances são novas manifestações artísticas que nasceram da confluência entre as linguagens artísticas. As barreiras entre as linguagens artísticas são quebradas e borradas, as artes visuais aproximaram-se da linguagem teatral, musical e apresentaram-se como uma possiblidade cênica, provocando ainda mais o espectador. Arte e vida se aproximam, rompendo com as paredes dos museus e das galerias. A arte se aproximou do cotidiano das pessoas.

Bons estudos!

Seção 3.1

Tendências abstratas

Diálogo aberto

Lembrando o nosso contexto, Pedro é um educador de um Museu de Arte Moderna, no momento em que vai ser realizada uma grande exposição do acervo focada na passagem da figuração para a abstração. Ele irá receber um grupo que é proveniente de uma escola tradicional de pintura que prioriza o ensino acadêmico. São, portanto, apreciadores da Arte Clássica. A princípio, Pedro imagina que serão pessoas que terão uma certa resistência, pode ser que não, mas ele prefere se garantir e pensar em uma maneira de instigar o olhar desses visitantes para uma outra possiblidade expressiva da arte.

Diante de um grande acervo, cada educador elabora um roteiro que permita uma compreensão do que está sendo apresentado no espaço expositivo. Diante desse desafio, Pedro pensa em elaborar seu roteiro a partir de artistas que participaram das primeiras Bienais de São Paulo, evento que colocou o Brasil em contato com a produção internacional. Quando se fala do Brasil, não é somente dos artistas que já vinham estabelecendo esse contato ao longo do século XX, mas também do público que veio conhecer a arte europeia por meio das bienais de São Paulo. Nesse primeiro momento, a abstração é a tônica. O educador pensa em apresentar obras que se expressam por composições mais abstratas ao invés de se expressarem pela figuração. Artistas concretos e neoconcretos sensibilizaram e significaram a linguagem da arte. Paralelamente a essa manifestação, outras tendências abstratas da arte privilegiaram a expressão dos sentimentos por meio das linhas, das formas e das cores, são estes os artistas expressionistas abstratos e líricos.

Para elaborar esse roteiro, Pedro terá que rever as questões ligadas à linguagem visual, principalmente as que tangem à abstração e à figuração. Uma questão que se coloca é: como mostrar aos

visitantes que a abstração conquistada pela Arte Moderna pode ser tão significativa quanto a Arte Figurativa? Outra é: como entender que linhas, formas e cores podem ser expressivas em si? E como a linguagem visual pode alcançar significado próprio sem depender de um assunto? E, ainda, como mostrar para os apreciadores da Arte Clássica que a transformação da linguagem artística é inerente à própria arte?

Bons estudos!

Não pode faltar

A década de 1950 foi marcada pela criação da Bienal Internacional de São Paulo. Ciccillo Matarazzo, criador do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP-SP), financiou em 1950 a participação dos brasileiros na 25ª Bienal de Veneza, tendo já em vista a criação da Bienal de São Paulo.

O projeto para a realização de uma Bienal Internacional no Brasil já estava em andamento, e Veneza, na visão de Ciccillo, era a oportunidade perfeita tanto para o posicionamento do país no panorama artístico internacional quanto para fazer novos contatos com outras delegações. E apesar do pouco tempo de preparação, a delegação brasileira contou com os seguintes artistas: Roberto Burle Marx, Milton Dacosta, Cícero Dias, Emiliano Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, José Pancetti, Candido Portinari, Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Victor Brecheret, Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi. (BIENAL..., 2013).



A primeira mostra foi realizada em outubro de 1951, no Trianon, comandada por Lourival Gomes Machado e Sergio Milliet, diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo na época. Em 1962, ela ganhou autonomia com a criação da Fundação Bienal de São Paulo, na época da sétima edição, sendo até hoje responsável pelo evento.

Inspirada no modelo da Bienal de Veneza, foi inaugurada com o objetivo de apresentar a produção contemporânea, assim como colocar o Brasil no circuito internacional de arte



Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais "novo" e de mais audacioso no mundo. (PEDROSA apud BIENAL..., 2013).

Ela apresentou 729 artistas e 1.854 obras; além da presença brasileira, contou com a participação de 25 países, representados por Pablo Picasso, Fernand Léger, Giorgio Morandi, Ben Nicholson, Alexander Calder, Max Bill, entre outros. Teve também salas especiais dos seguintes artistas: Bruno Giorgi, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Eduardo Salvatore, Lasar Segall, Lívio Abramo, Maria Martins, Oswaldo Goeldi, Peças Indígenas, Sala Especial de Fotografia (organizada por Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore, José Yalenti e Ademar Manarini, representantes do Foto Cine Clube Bandeirante), Victor Brecheret. E, ainda, eventos paralelos, como a 1ª Exposição Internacional de Arquitetura, Concurso de Cartazes, Concurso de Cerâmica, Concurso de Composição Musical, Exposição Francesa de Arte Religiosa e Festival Internacional de Cinema.

Um marco dessa exposição foi a escultura premiada de Max Bill: *Unidade tripartida* (1948) (Figura 3.1), que entrou para o acervo do MAM.

Figura 3.1 | Max Bill. Unidade tripartida, 1948-49



Fonte: http://imgs.fbsp.org.br/files/01BSP_GERAL_02601.jpg. Acesso em: 5 jan. 2017.

A II Bienal, em 1953, foi realizada no Parque Ibirapuera e ocupou o Palácio dos Estados e o Palácio das Nações, contando com quase o dobro de obras da edição anterior: 3.374 obras, 772 artistas e 33 países. Manteve o padrão das salas especiais e eventos paralelos. A grande sensação foi a vinda de Guernica (1937), de Picasso (Figura 3.2).

Figura 3.2 | Pablo Picasso. Guernica, 1937, óleo sobre tela, 349 x 776 cm, Museu Reina Sofia, Espanha



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/74/PicassoGuernica.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2017.

A III Bienal (1955) trouxe os muralistas mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. A IV Bienal (1957) foi realizada no Pavilhão das Indústrias, no prédio projetado por Oscar Niemeyer, onde até hoje ela acontece. O destaque dessa edição foi a sala especial para Jackson Pollock. A V Bienal teve a participação de Van Gogh com 30 telas e dos artistas da arte informal e do Tachismo. Ainda nessa década foi criado o arquivo histórico, que até hoje é um centro de referência para pesquisa sobre temas e artistas relacionados à história da Bienal.

Aqui apresentamos um panorama focado somente na década de 1950, mas a Bienal permanece atuando até hoje no cenário nacional e internacional, projetando os artistas brasileiros no mundo e nos colocando em contato com a produção artística mundial. Outro aspecto dessa década em específico foi o predomínio da Arte Abstrata, que será o ponto focal desta seção. Obras cubistas, expressionistas, informais, tachistas e abstratas tiveram destaque nesse período, tanto no âmbito nacional como no internacional.



[...] o tachismo remete a uma tendência artística que finca raízes na Europa no período após a Segunda Guerra Mundial, 1939-1945. O termo – que vem do francês tache, "mancha" – é criado pelo crítico Michel Tapié no livro *Un art autre* (Uma arte outra) para tentar definir o novo estilo de pintura que recusa qualquer tipo de formalização, rompendo com as técnicas e os modelos anteriores. Arte informal (no sentido de sem forma) é outra designação corrente para o tachismo, às vezes também ligado à noção de abstração lírica. A defesa da improvisação, associada ao gesto espontâneo e instintivo, permite entrever as afinidades da nova pintura com o expressionismo abstrato, assim como a inspiração no surrealismo, pela valorização do inconsciente, no dadaísmo, em função da defesa do caráter irracionalista da arte e no expressionismo, que toma a imaginação como expressão direta do espírito do artista. O uso de manchas irregulares de cores remete ainda à pintura de maturidade de Claude Monet. O pintor e poeta Jean-Michel Atlan, um dos expoentes da nova tendência pictórica, define, em 1953, o caráter do projeto tachista: "A pintura

para mim não pode ser derivada de uma ideia preconcebida; a parte que cabe ao acaso (aventura) é muito importante e, de fato, é este acaso que cumpre o papel decisivo no processo de criação".

[...] No Brasil, as obras de Manabu Mabe, Tomie Ohtake e Flavio-Shiró parecem se ligar ao tachismo ou ao abstracionismo lírico, que conhecem adesões variadas entre nós, em Cícero Dias, Antônio Bandeira e Iberê Camargo. (TACHISMO, 2017).

Pesquise mais

Explore o site da Fundação Bienal de São Paulo, lá você encontrará em detalhes cada uma das 32 exposições realizadas nos 65 anos de sua existência, assim como os catálogos disponíveis on-line. Disponível em: http://www.bienal.org.br/. Acesso em: 5 jan. 2017.

A efervescência cultural em meados do século XX também se manifestava na produção artística que tomava outro rumo em relação ao projeto modernista da década de 1920 e seus desdobramentos.

O concretismo nas artes plásticas e na poesia, o Cinema Novo, a Bossa Nova e as proposições dos grupos de teatro inovaram o fazer artístico e literário, inaugurando um debate intelectual marcado pela intelectualização e racionalização de suas linguagens específicas. (VILLAS BÔAS, 2014, p. 264).



Conforme Villas Bôas (2014, p. 264), diferentemente do projeto modernista anterior, "que propunha a busca por um espírito nacional a caminho de si mesmo", o concretismo propôs "concepções igualitárias, universalistas e progressistas". Ao mesmo tempo que estavam interessados na própria cultura, dialogavam com o "universalismo da cultura ocidental moderna".

Um dos pontos-chave foi a ruptura com a representação do espaço renascentista, ao alterar a relação da obra com o espectador, provocando um nova percepção espacial a partir da linguagem abstrata. O Construtivismo Russo e o Suprematismo de Kasemir Malevitch estavam na base dessas proposições.

Os debates artísticos versavam sobre a figuração e a abstração, impactados com a I Bienal de São Paulo, de 1951, que trouxe os artistas construtivistas suíços, entre eles Max Bill, já citado; pela exposição de fotografias de Geraldo de Barros "Fotoforma" (Figura 3.3), no MASP no mesmo ano, e estimulados pela crescente industrialização, modernização e urbanização das grandes metrópoles.





Fonte: http://www.geraldodebarros.com/main/wp-content/uploads/2013/04/NEG_073_13D_SMALL-801x1024.jpg. Acesso em: 8 jan. 2017.

O Atelier Abstração, orientado por Samson Flexor (Figura 3.4) – artista de origem romena que morou em São Paulo a partir de 1948 –, foi uma iniciativa pioneira no estudo da abstração. O atelier funcionava em sua própria residência e em suas aulas Samson falava sobre a linguagem visual, onde linhas, formas e cores regem a composição. A relação com a música e a matemática remetia às proposições abstratas dos artistas europeus. Dentre seus alunos estavam Wega Nery, Anésia Pacheco e Chaves, Gisela Eichbaum e Ernestina Karman. Diversas exposições foram realizadas ao longo da década de 1950





 $Fonte: < http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/004703001019.jpg >. Acesso\ em:\ 8\ jan.\ 2017.$

Em 1952, liderados por Waldemar Cordeiro, o grupo Ruptura – composto por Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Kasmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar – lançou o Manifesto Ruptura e realizou uma exposição histórica no MAM-SP, com o objetivo de propor "a renovação dos valores essenciais da arte visual (Manifesto Ruptura)" e introduzir a arte concreta no país. "Arte que não quer representar nenhum elemento fora de si, ou seja, apenas aqueles intrínsecos à própria obra, como linhas, planos, progressões, modularidade, bidimensionalidade..." (CINTRÃO; NASCIMENTO, 2002, p. 14).

O movimento Ruptura é um salto qualitativo que reivindica a linguagem real das artes plásticas, que se exprimem com linhas e cores, que são linhas e cores e não desejam ser peras, nem homens. (CORDEIRO apud CINTRÃO, NASCIMENTO, 2002, p. 6).



Figura 3.5 | Luiz Sacilotto. Vibrações verticais, 1952, óleo sobre tela, 39,5 x 53,5 cm



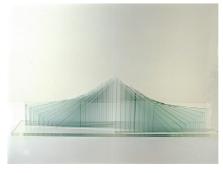
Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302045719.jpg. Acesso em: 8 jan. 2017.

Figura 3.6 | Waldemar Cordeiro. *Movimento Ruptura*, 1952, esmalte sobre compensado, 33 x 30 cm, Coleção Família Cordeiro



Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/cordeiro/images/movimento_ruptural_1952.jpg. Acesso em: 8 jan. 2107.

Figura 3.7 | Kasmer Féjer. Cristal, 1956, lâminas de vidro, Coleção Cisneiros



Fonte: <a href="fonte: <a href="fonte: <a href="fonte

Mais tarde, outros nomes vão se ligando ao grupo Ruptura, como Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Willys de Castro, entre outros

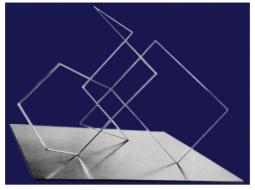
Em 1952 também surgiu o grupo Noigandres, formado por Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que deram início ao movimento da poesia concreta brasileira, o qual explorou a dimensão sonora e visual da escrita, eliminou "o verso como base formal do poema, introduzindo o espaço como novo elemento da estrutura poética" (BANDEIRA, 2002, p. 72).

A reação carioca se deu com a criação do grupo Frente, em 1954, ano em que realizou uma exposição no MAM-RJ. A gênese do grupo se deu em torno de Ivan Serpa, seus alunos, e os críticos Mario Pedrosa e Ferreira Gullar. Foi fundado por Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José da Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros. Artistas como Hélio Oiticica, Cesar Oiticica, Franz Weissmann e Abraham Palatnik aderiram ao ele posteriormente. Esse grupo dará origem ao Movimento Neoconcreto.

Juntos, grupos Ruptura, Noigandres e Frente, acompanhados de outros artistas, realizaram a Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM-SP em 1956 e no MAM-RJ em 1957, que reuniu diversas linguagens artísticas, como pintura, gravura, escultura e, pela primeira vez no mundo, uma exposição de poesia concreta lado a lado com as artes plásticas. Houve lançamento de livros, e Alfredo Volpi foi o artista homenageado.

Após essa exposição, as divergências entre os artistas paulistas e cariocas tornaram-se mais evidentes, em função da racionalização proposta pelo Ruptura, principalmente entre Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar, o que levou à criação do Movimento Neoconcreto, que se iniciou com a I Exposição de Arte Neoconcreta no MAM-RJ, em 1959. Integrando o catálogo da exposição, Ferreira Gullar publicou o Manifesto, abrindo-o com estas linhas: "A expressão Neoconcreta é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa 'geométrica' [...] e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista." (GULLAR, 1959)

Figura 3.8 | Franz Weissmann. Três cubos virtuais, 1957, alumínio duro



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000940005013.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Figura 3.9 | Amílcar de Castro. Sem título, 1950, aço



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000136030019.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Em 1960, Ferreira Gullar publicou a "Teoria do Não-objeto", na ocasião da II Exposição Neoconcreta, que sintetizou o princípio do Neoconcretismo, defendendo uma arte mais subjetiva que se transformasse na relação com o espectador, apresentando uma perspectiva mais sensível e fenomenológica com a abstração versus a racionalização excessiva do concretismo proposto pelo Grupo Ruptura. A intenção era provocar o espectador a ter uma experiência com a obra:



Um não objeto, seja um poema espacial, seja um Bicho, está imóvel diante de você, mas à espera de que o manuseie e assim revele o que traz oculto em si. Depois de manuseá-lo, você o devolve à situação anterior [...]. Por isso, defini assim naquela época: o não objeto é uma imobilidade aberta a uma mobilidade aberta a uma imobilidade aberta. (GULLAR, 2007, p. 29).

O "Bicho" ao qual ele se refere é o trabalho de Lygia Clark (Figura 3.10), realizado em 1960, que solicita ao espectador sair do estado de contemplação para manipular a forma, criando novas possibilidades, novos "bichos". O espectador passa a ser co-criador.





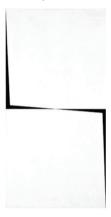
Fonte: https://s3.amazonaws.com/lilianpacce/media/2012/09/03912-itaucultlygia3-550x445.jpg. Acesso em: 8 jan. 2017.

O não objeto nasce, portanto, do abandono do espaco virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela como objeto material, como coisa. Essa ação do artista passa ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não objeto – em lugar de apenas contemplá-lo. (GULLAR, 2007, p. 46).



Hércules Barsotti, paulistano, e Willys de Castro, mineiro, eram independentes do Grupo Ruptura e em 1959 aderiram aos Neoconcretos com pintura geométricas em escalas tonais ou com jogos construtivos que proporcionam "[...] a formação de sensações de movimentos rápidos, do centro do quadro às extremidades e viceversa, construindo-se, sincronicamente às fugas laterais de perspectivas, ilusórias intumescências" (ZANINI, 1983, p. 669). Conforme o espectador caminha diante da obra, o espaço da pintura se altera.

Figura 3.11 | Hércules Barsotti. Branco e preto, 1959, óleo sobre tela, 100 x 50 cm



 $Fonte: < http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/009837001019.jpg >. Acesso\ em:\ 10\ jan.\ 2017.$

Figura 3.12 | Willys de Castro. *Objeto ativo*, 1959, óleo sobre madeira, 92 x 220 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/005092001013.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Para além desses grupos, muitos outros artistas eram adeptos das tendências construtivas. Alfredo Volpi, a partir da década de 1950, firmava-se em sua fase geométrica, na qual ele fazia questão de afirmar que seu elemento principal não era a forma e sim a cor. Suas fachadas e paisagens foram se abstraindo e se transformando em jogos formais.

Figura 3.13 | Alfredo Volpi. Construção em rosa, vermelho e azul, década de 1970, têmpera sobre tela, 70 x 100 cm

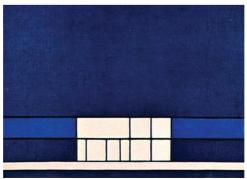


Fonte: http://d3swacfcujrr1q.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/005719001019.jpg>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Milton Dacosta e sua esposa, Maria Leontina, também optaram pela abstração em suas pinturas. Ele, com suas figuras, paisagens urbanas que foram se sintetizando até se desprenderem da realidade externa para se tornarem realidade da pintura (Figura 3.14). "Em oposição à racionalidade universal e impessoal do construtivismo, o trabalho de Milton Dacosta traz a mediação de nossa cultura, pois é intimista, introspectivo, centrado num eu lírico comedido" (VENÂNCIO FILHO apud MILTON DACOSTA, 2017).

Na pintura de Maria Leontina (Figura 3.15), conforme o crítico Frederico Morais comenta, ocorre "o justo equilíbrio entre expressão e construção, cálculo e emoção" (MORAIS apud MARIA LEONTINA, 2017)

Figura 3.14 | Milton da Costa. Em Azul, 1957, óleo sobre tela, 33 x 46 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1q.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001862014013.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Figura 3.15 | Maria Leontina. Os Episódios, 1960, óleo sobre tela, 81 x 100 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/011250001019.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Rubem Valentin, artista baiano, traz em sua abstração a força de suas raízes, criando formas impregnadas pela cultura popular afro-brasileira.

Figura 3.16 | Rubem Valentim. Pintura, 1965, têmpera sobre tela, 100 x 73 cm



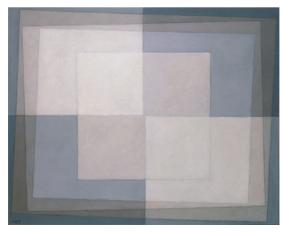
Sérgio Camargo e Arcângelo lanelli, o primeiro predominantemente na escultura e o segundo na pintura, destacaram-se também pela abstração. Sergio Camargo articula inúmeras variações compositivas a partir de talos de madeira pintados uniformemente (Figura 3.17) até alcançar a tridimensionalidade, e lanelli transita da figuração à abstração jogando com formas variadas que, por vezes, dançam no espaço, em sua série de quadrados; cores e tonalidades criam espacialidades suspensas e profundas (Figura 3.18).

Figura 3.17 | Sérgio Camargo. Sem título, 1969, relevo em madeira pintado, 80 x 80 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/005078001013.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Figura 3.18 | Arcângelo Ianelli. *Superposição de quadrados*, 1973, óleo sobre tela, 145 x 180 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302115279.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.



O não objeto nasce, portanto, do abandono do espaco virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela como obieto material, como coisa. Essa ação do artista passa ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não objeto – em lugar de apenas contemplá-lo. (GULLAR, 2007, p. 46).

E Arthur Luiz Piza, em La balade du petit carré V (Figura 3.20), a partir de um quadrado superposto, sobreposto e texturizado elabora uma série, onde essa forma assume aspectos surpreendentes.

Figura 3.19 | Antônio Bandeira. *Árvores*, 1653, óleo sobre tela, 100 x 80 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/ ian. 2017.

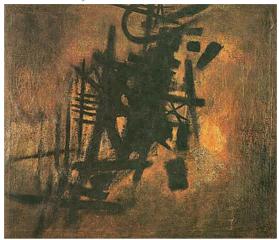
Figura 3.20 | Arthur Luiz Piza. La balade du petit carré V, 1973, gravura em metal, 37.9 x 28 cm



uploads/2000/01/000190025013.jpg>. Acesso em: 10 uploads/2000/01/013302045429.jpg>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Os expressionistas abstratos lidavam com a pintura de forma impulsiva, expressando mundos internos e inconscientes, revelados na informalidade, na gestualidade e na materialidade plástica. Os artistas japoneses estão entre eles: Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Tomie Ohtake, Kazuo Wakabayashi e e Flavio-Shiró

Figura 3.21 | Manabu Mabe. Sayonara, 1958, óleo sobre tela, 110 x 130 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/009321001019.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017

Figura 3.22 | Tomie Ohtake. Sem título, 1957, óleo sobre tela



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002458016013.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Exemplificando

Anatol Wladyslaw, Iberê Camargo e Wega Nery também se destacam pela carga expressiva e dramática.

Figura 3.23 | Iberê Camargo. Vermelho, 1964, óleo sobre cartão, 102 x 72 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001165018019.jpg. Acesso em: 10 jan. 2017.

Assim, vimos a multiplicidade de manifestações da arte abstrata: racional, sensível, expressiva, lírica, ora combinando esses aspectos em uma mesma pintura, ora o mesmo artista experimenta esses aspectos em diferentes fases. As tendências se contrapuseram e se complementaram ao longo da segunda metade do século XX. E, uma vez conquistadas, permanecem conosco como possibilidade expressiva.



Reflita

Falamos de abstração nesta seção e cabe finalizar com uma reflexão. Qual é o limite entre arte figurativa e abstrata? Toda e qualquer representação não tem em si um grau de abstração por mais figurativa que seja?

Sem medo de errar

Pedro, educador do Museu de Arte Moderna, está recebendo o grupo de visitantes de uma escola tradicional de pintura acadêmica. Ele preparou um roteiro que se iniciou pelo histórico das Bienais Internacionais em São Paulo. Todos os cartazes da Bienal estavam expostos e, pelo design de cada um deles, já era possível perceber a transformação da linguagem visual com o passar dos tempos. Os cartazes eram escolhidos a partir de concursos realizados pela própria Bienal e visavam à identidade do evento.

Pedro falou sobre a importância da Bienal tanto para colocar o Brasil em contato com a produção internacional, como para projetar a arte brasileira no exterior. A vinda de *Guernica*, de Picasso, dos muralistas mexicanos e de inúmeros artistas internacionais, modernos na sua maioria, como Max Bill, Paul Klee, René Magritte, Alexander Calder, Van Gogh, entre outros, possibilitou o contato com o que estava acontecendo no cenário europeu.

A segunda metade do século XX foi marcada pela intensa transformação artística, tanto nas artes plásticas, como na música, na dança e no teatro. A criação e a atividade dos museus, o aparecimento das primeiras galerias e a crítica de arte impulsionaram a produção.

A formação do grupo Ruptura, em São Paulo, e a do grupo Frente, no Rio de Janeiro, deram origem aos Movimentos da Arte Concreta e Neoconcreta, respectivamente. Artistas abstratos que negaram a figuração baseada na representação do mundo externo e a perspectiva renascentista como forma de representação do espaço. Aqui começava o maior desafio para Pedro: como apresentar essas obras abstratas aos visitantes?

Ele se apoiou em um livro que estudou na faculdade intitulado *Universos da arte*, de Fayga Ostrower (1983), no qual a artista apresenta a história da arte para operários de uma fábrica de azulejos, a partir dos elementos da linguagem visual: linha, superfície, cor, volume e luz.

Pedro falou da possibilidade expressiva e do sentido universal da linguagem visual, que estão acima das diferenças culturais.

Linhas horizontais que nos transmitem sensação de repouso, calma e estabilidade, linhas verticais que se elevam e se equilibram em contraponto com as horizontais; linhas diagonais que desestabilizam a composição, ampliando a profundidade e ganhando mais expressividade.

Superfícies fechadas que se tornam elementos compositivos na pintura, superfícies abertas que se interpenetram desfazendo a relação figura e fundo, muito usadas pelo cubismo, que foi uma das mais importantes vanguardas na representação espacial e na conquista da abstração.

Pedro falou também das cores e suas qualidades expressivas: as primárias, que disputam o mesmo plano; as secundárias, que são análogas e provocam a fusão das cores; e as complementares, que provocam a tensão espacial. Quentes e frias, claras e escuras avançam e recuam no espaço, respectivamente. Tudo isso, além dos aspectos subjetivos das cores que podem ser portadores de sentimentos.

A representação do volume é responsável pela sensação tridimensional em planos bidimensionais, muito explorado pelos artistas concretos e neoconcretos para a criação de ilusões espaciais. E a luz, que avança e recua, gera contraste, tensionando os planos e profundidade.

Pedro foi seguindo seu roteiro, instigando os visitantes a fazerem as próprias leituras das obras. Enfatizou a geometria das obras concretas, a racionalização da linguagem visual, que se expressa pelas formas geométricas, pela projeção das linhas, pelo uso das cores, criando novas espacialidades e provocando o olhar atento e sensível do espectador. Mostrou a diferença entre os concretos e os neoconcretos, que sensibilizaram a linguagem abstrata, defendendo uma arte mais subjetiva que se transformasse na relação com o espectador, a partir de uma perspectiva fenomenológica.

Aos poucos os visitantes foram falando de suas percepções, da maneira como liam/viam as obras, revelando a disponibilidade e a resistência que eles tinham para novas manifestações artísticas e Pedro foi discutindo os pontos que eles iam apresentando.

Outras tendências construtivas de artistas que vivenciaram esse momento, mas que não estavam vinculados aos dois movimentos. também foram contempladas.

Quando Pedro apresentou o Expressionismo Abstrato e a Abstração Lírica, na contramão da geometria proposta pelos construtivistas, uma outra possibilidade expressiva se abriu para o grupo. Um abstracionismo mais impulsivo, romântico, gestual, misterioso, informal e espontâneo, no qual o que imperava era a expressão do sentimento e espontaneidade da improvisação. Quando linhas, formas e cores dançam, elas se movimentam em favor da expressão.

Obras abstratas com proposições diferentes, utilizando o mesmo vocabulário da linguagem visual.

Chegando ao fim da visita, Pedro propôs ao grupo uma conversa para saber de suas impressões sobre a Arte Abstrata e foi surpreendido com as respostas e com a disponibilidade deles para a compreensão da abstração. Entender que a arte não depende da representação da figuração ou de algo reconhecível nesse mundo; entender que ela tem sua própria linguagem expressiva, que fala através das linhas, formas e cores, tudo isso foi a grande conquista para eles.

Faça valer a pena

1. Ciccillo Matarazzo, antes da criação da Bienal de São Paulo, financiou alguns artistas brasileiros para participarem da 25ª Bienal de Veneza, em 1950. Quais foram três deles?

Assinale a alternativa correta.

- a) Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral e Anita Malfatti.
- b) Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Flávio de Carvalho.
- c) Candido Portinari, Tarsila do Amaral e Alfredo Volpi.
- d) Emiliano Di Cavalcanti, Candido Portinari e Victor Brecheret.
- e) Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho e Tarsila do Amaral.

2. Na II Bienal de Arte de São Paulo, alguns artistas internacionais foram convidados, como aconteceu na primeira edição da bienal. Dentre eles, Pablo Picasso participou trazendo uma das suas obras mais importantes. Qual de suas obras foi destaque nessa bienal?

Assinale a alternativa correta.

- a) Les demoiselles d'Avignon, de 1907.
- b) Dora Maar au chat, de 1941.
- c) Guernica, de 1937.
- d) Nu au plateau de sculpteur, de 1932.
- e) Asleep, de 1932.
- 3. As artes plásticas tiveram uma forte influência da Semana de 1922 e da ideia antropofágica. Mas não só a pintura e a escultura foram contaminadas com essas novas ideias. Na década de 1950, a arte abstrata também teve uma forte influência na nossa cultura. Quais outras formas de linguagem tiveram influência da arte abstrata?

Assinale a alternativa correta.

- a) A poesia concreta, o teatro, e a Bossa Nova na música.
- b) O Cinema Novo e a nova televisão no Brasil.
- c) A poesia concreta, e o samba, na música.
- d) O teatro e a televisão
- e) O Cinema Novo, e o samba, na música.

Seção 3.2

Retomada da figuração

Diálogo aberto

Com o dinamismo da Arte em sintonia com o dinamismo do homem, ela retoma a figuração, mas com outro sentido, não da maneira como entendíamos a figura na perspectiva clássica. A representação permanece, mas sem o compromisso com uma idealidade ou com uma realidade.

Lembrando o nosso contexto de aprendizagem, Pedro é um educador de um Museu de Arte Moderna que realizará uma grande exposição do acervo focado na passagem da figuração para a abstração. Ele está recebendo um grupo que é proveniente de uma escola tradicional de pintura que prioriza o ensino acadêmico. São, portanto, apreciadores da Arte Clássica.

Agora o desafio do educador que acompanha esse grupo já apresentado é mostrar como a interpretação da obra figurativa pode se alterar. Como uma mesma figura pode ter dois, três sentidos? A obra está aberta a interpretações do espectador, uma vez que tudo o que vemos é perpassado pela nossa subjetividade. A Arte Pop se utiliza de um repertório de imagens já produzidas pela cultura popular e pela cultura de massa e desloca-o para a linguagem artística ressignificando-o. A Arte Surrealista, por sua vez, trabalha com um universo simbólico e misterioso do inconsciente, ampliando as possibilidades de interpretação das imagens. Cada vez é exigido mais e mais do espectador na relação com a obra de arte.

Como Pedro poderá provocar essas interpretações com o grupo que aprecia a clareza e a objetividade da Arte Neoclássica? Como entender a ambiguidade do mundo moderno? Qual o sentido da Nova Figuração proposta pela Pop Art?

Para pensarmos nessas questões, veremos nesta seção como se deu a permanência da figuração, apesar da intensidade dos movimentos abstratos. Surge uma nova figuração, influenciada por outras vanguardas como a Pop Art e o Surrealismo, em reação ao período da ditadura militar. A reprodutibilidade da imagem provocada pela tecnologia e a sua influência na Arte. E como decorrência desse processo, a apropriação da imagem, como forma de diálogo com a arte de todos os tempos que se propagou na modernidade. Artistas contemporâneos se apropriam de obras já realizadas, dialogando e transformando o sentido da imagem.

Bons estudos!

Não pode faltar

Após a Segunda Grande Guerra, o mainstream é alterado, isto é, a corrente principal, a tendência dominante se deslocou da Europa para o Estados Unidos, o que foi determinante para o mundo todo, do ponto de vista econômico, político, social, cultural, influenciando a produção científica e artística. Os Estados Unidos abrigaram numerosos imigrantes que escapavam do nazismo, dando condições para a continuidade de seus trabalhos. No campo da arte, os Estados Unidos abriram possibilidades para dois movimentos a princípio antagônicos, mas que tiveram seus caminhos cruzados diversas vezes: o Expressionismo Abstrato e a Pop Art.



Os artistas americanos na vanguarda das vanguardas, em nome da vigorosa barbaria de uma civilização de massa ultramoderna, foram os primeiros a abandonar as velhas tradições artesanais da pintura e da escultura, a fim de alcançar o nível da história em quadrinhos, do cartaz e de outros processos de comunicação de massa (PEDROSA, 2004, p. 367).

Novos tempos, nova produção, novas imagens. A produção manual, artesanal entra em conflito com a produção mecânica

e industrial. O desenvolvimento da fotografia e a conquista da excelência da imagem, que ela foi produzindo ao longo do tempo e que até hoje influencia no comportamento humano, provocou muitas mudanças na arte. Inicialmente a fotografia liberou os impressionistas da representação da realidade, uma vez que a máquina passou a cumprir essa função: retratar a sociedade, documentar os lugares e eventos. O artista podia representar suas impressões, sensações e percepções, libertandose da representação do mundo externo, o que gradativamente contribuiu para o surgimento da Arte Abstrata.

Outro aspecto fundamental decorrente da fotografia é o questionamento, que surge no século XX, sobre a importância e a permanência da obra original e única produzida pelo artista versus a reprodutibilidade da imagem, provocada pelos processos de impressão e pelos diversos meios de reprodução.

[A arte] terrivelmente concorrenciada pelos meios de comunicação de massa, entre os quais o cinema – e sua variante, a televisão – detém o primeiro lugar, a pobre pintura, a pobre escultura quiseram também vir ao grande público. E ei-las a tomar emprestado as técnicas de reprodução mecânica, onde as encontrem para não ser expelidas do circuito (PEDROSA, 2004, p. 367).



No Brasil do pós-guerra, o contexto era outro, na condição de um país subdesenvolvido, que passou pela era Vargas, seguido por um período democrático que criou uma multiplicidade de partidos. O governo de Juscelino Kubistchek, de 1956 a 1960, inaugurou uma nova época. A modernidade foi a marca de seu governo, promoveu um notável desenvolvimento econômico, transformando o nosso modo de vida, criou a nova capital federal, Brasília, investiu na indústria automobilística, ampliou o sistema rodoviário, promovendo o desenvolvimento do interior do país. Tudo isso acompanhado de um crescimento da dívida pública interna e externa, gerando o processo inflacionário. Jânio Quadros foi seu sucessor, renunciando em 1961; o vice-presidente João Goulart assumiu a presidência depois de muitos embates entre

os partidos. O golpe militar em 1964, que destituiu João Goulart, acabou com os partidos, instituindo somente dois: ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro), ambos controlados pelos militares.

A ditadura passou a perseguir os líderes sindicalistas e estudantis, a censurar as manifestações artísticas, levando muitos ao exílio ou ao silêncio. A opressão e a proibição foram violentas e os artistas foram descobrindo outras formas de se expressar, a arte se tornou uma arma potente.

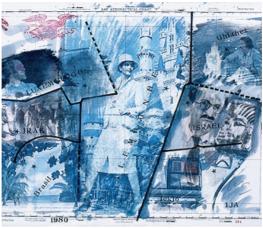
Os anos de 1960 foram marcados pelos Festivais de Música Popular Brasileira, pela Jovem Guarda, pela Bossa Nova, pela criação do Cinema Novo, e pela premiação no Festival de Cannes de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

Nas artes plásticas, após o predomínio da Arte Abstrata, tivemos um retorno à figuração. Na verdade, ela nunca deixou de existir, artistas abstratos inicialmente eram figurativos e muitos deles, no fim da carreira, retomaram a figuração, como Mário Zanini, Milton Dacosta, Samson Flexor, entre outros. Muitos permaneceram figurativos, como Aldemir Martins, Marcelo Grassmann, Mário Gruber e Octávio Araújo.

Nesse período, a Pop Art, originária da Inglaterra e difundida amplamente nos Estados Unidos, foi a grande influência. Ela utilizou diversas técnicas, como a serigrafia, colagem, fotografia, apropriações de imagens da televisão, da história em quadrinhos, da imprensa e da publicidade, divulgadas pelos meios de comunicação de massa. Novos meios expressivos foram explorados.

Wesley Duke Lee foi um dos pioneiros no uso da linguagem Pop no Brasil, formando um grupo de artistas jovens, com suas ideias e proposições: Carlos Fajardo, José Resende, Luiz Baravelli e Frederico Nasser, artistas que, na década de 1970, formariam uma importante escola de arte: Escola Brasil. A obra de Duke Lee, inicialmente bidimensional, ganhou o espaço, inventou novos suportes e se transformou em verdadeiras instalações, provocando a atividade do espectador para a apreciação da obra. Sua técnica é mista, aliando desenho, pintura, colagem, fotografia, frotagem.

Figura 3.24 | Wesley Duke Lee. Sem título, sem data, frotagem sobre papel, 56,5 x 66 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/006753001019.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

Figura 3.25 | Wesley Duke Lee. *O Guardião; a guardiã; as circunstâncias* (tríptico), 1966, técnica mista, 197 x 223 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002582012013.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

O Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) de São Paulo foi inaugurado em 1963, tendo Walter Zanini como diretor por 15 anos, conferindo ao museu um importante papel na divulgação e produção artística. Zanini fez do MAC um museu aberto, uma vez que sediava algumas produções de artistas contemporâneos, oferecendo laboratórios experimentais e a infraestrutura tecnológica para desenvolver trabalhos que necessitavam de

projetores, filmadoras e outros aparatos. Muitas das exposições se prolongaram ao longo dos 15 anos em que ele foi diretor. Entre elas: "Exposição Jovem Desenho Nacional (UDN), a Exposição Jovem Gravura Nacional (JGN) (1963-70) e a Exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC) (1967-74) (Figura 3.26), todas do MAC-USP" (ZANINI, 1983, p. 723).





Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2013/zanini/head.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

No Rio de Janeiro, um dos marcos foi a exposição "Opinião 65", realizada no MAM-RJ, com a curadoria de Ceres Franco. Ela recebeu esse nome devido à canção interpretada por Nara Leão no show do Teatro Arena que foi "a primeira manifestação cultural organizada após e contra o golpe militar de 1964" (PELEGRINI, [s.d.]a):

Podem me prender /
podem me bater /
podem até deixar-me sem comer /
que eu não mudo de opinião.

[...]

O crítico de arte Ferreira Gullar, por exemplo, escrevendo à luz e acerca desta coletiva, marco das discussões em torno de um novo realismo nas artes plásticas, observava que: "Algo de novo se passa no domínio das artes plásticas, e esse caráter novo se pronuncia no próprio título da mostra: os pintores voltaram a opinar! Isso é fundamental!"

Nessa exposição foi a primeira vez que os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, se apresentaram, vestidos e interpretados pelos integrantes da Escola de Samba da Mangueira. Rubens Gerchman, Carlos Vergara, José Roberto Aguilar, Waldemar Cordeiro, entre outros, participaram dessa exposição.

Em dezembro do mesmo ano, em São Paulo, a exposição "Propostas 65" e sua nova edição em 1966, ambas realizadas na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), ampliaram os debates sobre a Arte Contemporânea, reunindo artistas concretistas que passaram a trabalhar com a nova figuração, artistas abstratos e novos realistas.

No ano de 1966, em Salvador, foi realizada a I Bienal de Arte Nacional, fechada pela censura em sua segunda edição. Ainda nesse ano, em São Paulo surgiu o grupo REX, que tinha como mentores Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros. Eles eram uma cooperativa artística com um local para exposições – REX Gallery & Sons – e publicação de um periódico, *REX Time* (Figura 3.27).

A galeria foi inaugurada e encerrada com um happening. Na última Exposição Não Exposição, organizada por Nelson Leirner, as pessoas foram convidadas com uma provocação: quem conseguisse retirar as obras poderia levá-las embora. As obras estavam cercadas e envolvidas por obstáculos, amarradas com correntes, cadeados, bloqueadas com blocos de cimento. As pessoas chegaram armadas com ferramentas, provocando um alvoroço. Em minutos a exposição foi encerrada com a chegada da polícia. O happening estava completo.



"É a Guerra!"; expunha, de maneira explícita, as pretensões do grupo: vincular a experimentação de linguagens, materiais e suportes às possibilidades de uma arte participante; a intenção de se comunicar com o público, de forma mais imediata e através de métodos menos convencionais; bem como, de elaborar uma crítica séria ao processo de mistificação da obra de arte. Para tanto, além de realizar palestras e exposições coletivas dos membros do grupo ou de artistas convidados como Carmela Gross e Marcello Nitsche, procuravam divulgar e informar suas ideias e propostas estéticas através da publicação do REX Time (PELLEGRINI, [s.d.]b).

Figura 3.27 | Exemplares da REX TIME



Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/intro_images/rextime1.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

"Irreverente, iconoclasta, ruidoso, polêmico, e...... efêmero. O Grupo REX, da mesma forma que surgiu, também desapareceu: gerando polêmica, causando tumulto" (PELEGRINI, [s.d.]b). O grupo durou menos de um ano, mas foi um marco na arte brasileira.

Em 1967 a exposição Nova Objetividade, realizada no MAM-RJ reuniu novamente as diversas vanguardas nacionais, e esse era um dos propósitos. Hélio Oiticica, que concebe o termo, diz:

"A nova objetividade", diz ele, "sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (como por exemplo foi o cubismo e também outros ismos constituídos como unidades de pensamento), mas uma 'chegada' constituída de múltiplas tendências, onde a falta de 'unidade de pensamento' é uma característica importante (...)" (NOVA OBJETIVIDADE, 2017).



O posicionamento político, a eliminação dos suportes tradicionais, provocando o fim do quadro de cavalete, a criação de obras que instigavam e provocavam a participação do público, solicitando outros sentidos para além da visão, eram intenções da Nova Objetividade.

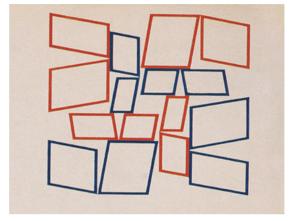
Até aqui falamos de exposições que apresentaram a produção inspirada pela Pop Art, mas que no Brasil encontrou uma maneira de ser e de se manifestar, enfrentando o contexto político, propondo novas atitudes, tanto dos artistas como do espectador. Explícitos, assumindo claramente posições políticas, ou implícitos, falando a partir de metáforas e símbolos, os artistas enfrentaram a ditadura com suas obras. Muitos foram presos, torturados e exilados.

Agora vamos destacar algumas obras que participaram dessas exposições para entender a nova linguagem plástica proposta pela nova figuração e suas intenções temáticas.

Nos anos de 1960, Hélio Oiticica vai além do plano bidimensional, após os *Metaesquemas* (Figura 3.28) do final dos anos de 1950, que já solicitavam a projeção das formas no espaço, ele faz os *Relevos espaciais* (Figura 3.29), que conquistaram a tridimensionalidade e se projetaram no espaço. Isso leva a *O grande núcleo* (Figura 3.30), fazendo o espectador orbitar entorno da obra, e em 1967 os *Penetráveis*, entre eles, *Tropicália* (Figura 3.31), um de seus projetos ambientais, exposto na Nova Objetividade, onde o espectador é

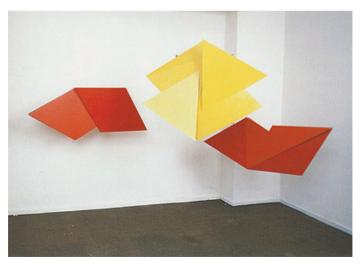
convidado a penetrar na obra e a sentir e experimentar os elementos eleitos por Oiticica que fazem referência à arquitetura das favelas brasileiras com uma TV permanentemente ligada. Esse nome intitulou a canção de Caetano Veloso e inspirou o movimento cultural que passou a ser conhecido como Tropicalismo.





Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001107012019.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017

Figura 3.29 | Hélio Oiticica. Relevo espacial, 1959, óleo sobre madeira



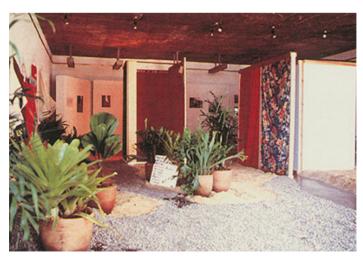
Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008549000009.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017

Figura 3.30 | Hélio Oiticica. O grande núcleo, 1960, madeira recortada e pintada

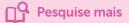


Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008585000009.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

Figura 3.31 | Hélio Oiticica. Tropicália, 1967, plantas, areia, pedras, araras, aparelho de televisão, tecido e madeira



Fonte: http://d3swacfcujrr1q.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302128829.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.



Para conhecer mais sobre o Tropicalismo, brevemente citado, assista ao vídeo *Movimento Tropicalista*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XKpr2_tAKU0>. Acesso em: 21 jan. 2017.

Muitas foram as obras de cunho político direto e explícito. Seja marginal seja herói (Figura 3.32) é uma obra "marcante no movimento chamado de Marginália ou Cultura marginal, que passou a fazer parte do debate cultural brasileiro, a partir do final de 1968, durando até meados da década de setenta" (SEJA MARGINAL..., [s.d.]). O homem retratado é Cara de Cavalo, assassinado pelo esquadrão da morte por ter matado um policial.





 $Fonte: < http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001107003019.jpg >. \ Acesso \ em: \ 18 \ jan. \ 2017.$

Rubens Gerchman, com sua obra crítica e engajada, tem como tema recorrente nessa época as multidões anônimas, os personagens ícones da televisão, futebol, concursos de miss e a manipulação das mídias.

Figura 3.33 | Rubens Gerchman. É proibido dobrar à esquerda, 1965, guache sobre papel, 54,1 x 74,4 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002274039013.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

Figura 3.34 | Rubens Gerchman. Carnê fartura, 1966, acrílica sobre tela, 200 x 100 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002274005019.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

Figura 3.35 | Rubens Gerchman. *La television* (díptico), 1968, técnica mista sobre Eucatex, 122 x 80 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002274019019.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

Carlos Vergara, com afinidades expressionistas e pops na época, participou das exposições emblemáticas no Rio de Janeiro

Figura 3.36 | Carlos Vergara. A patronesse e mais uma campanha paliativa, 1965, óleo sobre tela, 114 x 146 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000469012019.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

José Roberto Aquillar foi um dos importantes representantes da nova figuração, um dos pioneiros no uso do spray e da pistola sobre tela, adotou técnicas de pinturas urbanas transportadas para o suporte tradicional de grandes dimensões, criando um estranhamento

Figura 3.37 | José Roberto Aquillar. Série do futebol I, 1966, esmalte sintético e aerossol sobre tela, 113,8 x 143,5 cm



Fonte: Fonte: fonte: fonte: <a href="fonte: fonte: fonte

Vamos retomar os integrantes do grupo Rex, em São Paulo, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e Nelson Leirner.

Geraldo de Barros voltou à figuração após sua fase concreta, apesar de, por mais figurativa que tenha se tornado sua obra, algo do Concretismo continuou presente em seu trabalho, como a síntese da imagem. Sua figuração está relacionada à imagem fotográfica.

Figura 3.38 | Geraldo de Barros. *A volta à figura I e II*, 1964, nanquim sobre hardboard, 77 x 113 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000990004013.jpg. Acesso em: 18 jan. 2017.

Outro integrante do grupo Rex foi Nelson Leirner, com um trabalho crítico que questiona e desafia quem vê, propostas lúdicas que nos tiram da zona de conforto. Na década de 1960, ele abandonou a pintura e começou a utilizar objetos do cotidiano de várias ordens, recolhidos na rua, comprados no mercado, consumidos e ressignificados em suas composições, que podem ser colagens, instalações, happenings, toda a sorte de manifestações artísticas, que ainda veremos adiante.

Figura 3.39 | Nelson Leirner. *Você faz parte II*, 1964, madeira, aço cromado, espelho e aglomerado de madeira



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001917021013.jpg. Acesso em: 19 jan. 2017.

Figura 3.40 | Nelson Leirner. *Projeto care – Ajuda*, 1967, refrigerador e latas de refrigerante



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302107399.jpg>. Acesso em: 19 jan. 2017.



Assista ao vídeo sobre o artista Nelson Leirner, que possui um trabalho bastante amplo em termos de linguageme procedimentos. Nesse filme, o artista fala de seu processo de criação e do espírito da época dos anos de 1960 e da contemporaneidade (disponível em: https://youtu.be/fceJEOcxcYg; acesso em: 19 jan. 2017). Ou acesse pela própria Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9429/nelson-leirner, acesso em: 10 jan. 2017.

Paralela a essa figuração pop, que se apropriava dos elementos da vida cotidiana, das técnicas de reprodução e dos meios de comunicação de massa para fazer sua crítica social e política, uma nova figuração também se manifestava, uma tendência neossurrealista, fantástica e expressiva era abordada por outros artistas.

Em 1967, a I Exposição Surrealista (XIII Exposição Internacional do Surrealismo) "tendo por tema a mão mágica e o andrógino primordial" foi um marco, que reuniu artistas como René Magritte,

Yves Tanguy, Marcel Duchamp e, entre os brasileiros, Maria Martins e Ismael Nery (ZANINI, 1983, p. 737). Na época foi lançada a *Phala*, revista do Movimento Surrealista em São Paulo, uma revista histórica, que não passou do primeiro número. O Surrealismo no Brasil já vinha se manifestando desde o final dos anos de 1940, em contato direto com o Surrealismo europeu, mas nessa década ele tomou força.

Maria Martins, uma das integrantes da Exposição Surrealista, atuou também no âmbito institucional da arte brasileira. Produziu sua obra no exterior, convivendo com surrealistas e dadaístas na primeira década do século XX. Nos anos de 1950, ela passou a residir definitivamente no Brasil. Sua obra, também inspirada em lendas tropicais, transfigura a existência humana, mesmo sendo biográfica. Seus títulos em diálogo com a obra suscitam o nosso imaginário. Maria Martins transfigura a figura, transforma sentimentos em forma

Figura 3.41 | Maria Martins. Impossível, 1945, bronze fundido patinado



 $\label{local-control} Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/008845001019.jpg. Acesso em: 19 jan. 2017.$

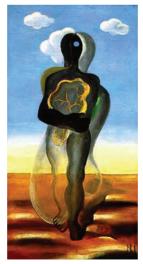
Figura 3.42 | Maria Martins. A soma de nossos dias, 1964, sermolite e estanho



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/009555001019.jpg. Acesso em: 19 jan. 2017.

Ismael Nery (1900-1934) participou de exposições como o Salão Revolucionário, em 1931, e o salão da SPAM em 1934, como vimos anteriormente, mas foi nos anos de 1960 que teve seu trabalho reconhecido, integrando as Bienais de 1965 e 1966 e a I Exposição Surrealista. "Ele trata, basicamente, da figura humana, idealizada, a serviço de uma figuração simbólica" (ISMAEL NERY, 2017). Há um pensamento metafísico e um clima onírico.

Figura 3.43 | Ismael Nery. Essencialismo, 1931, óleo sobre tela, 72,3 x 37,5 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001201062013.jpg. Acesso em: 19 jan. 2017.

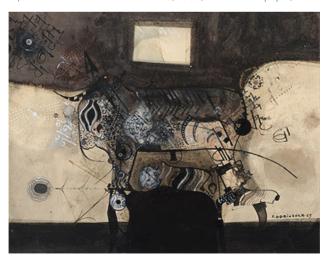
Figura 3.44 | Ismael Nery. Eternidade, 1931, óleo sobre cartão, 59,1 x 50 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001201023013.jpg. Acesso em: 19 jan. 2017.

Dentre os artistas atuantes nos anos de 1960, Fernando Odriozola propõe enigmas para serem decifrados.

Figura 3.45 | Fernando Odriozola. Sem título, 1969, mista sobre papel, 37 x 48 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302045029.jpg. Acesso em: 19 jan. 2017.

Bernardo Cid aborda uma temática social com seus seres imaginários, ondulantes e enredados que não se separam do todo.



Figura 3.46 | Bernardo Cid. Integrações I, 1967, óleo e colagem sobre tela, 115 x 146 cm

Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000363001019.jpg. Acesso em: 19 jan. 2017.

No desenho e na gravura, Marcelo Grassmann "[...] consolidou o seu inalterável mundo atemporal de ressonâncias medievais e o mesmo se pode dizer de Darel com seus minuciosos registros gráficos" (ZANINI, 1983, p. 720). Gilvan Samico, em Pernambuco, foi homenageado na 32ª Bienal de São Paulo. Esses e muitos outros artistas de norte a sul do Brasil se dedicaram à figuração.

Outra tendência que surge nessa época no país e que foi tomando um grande vulto na Arte Contemporânea são as apropriações. Artistas que se apropriam de obras já realizadas, recontextualizando e ressignificando a imagem. Esse é um procedimento que já vem sendo feito há vários anos, como as apropriações de Édouard Manet, e das vanguardas dadaístas e pop. Mas aqui vamos focar as apropriações dos anos de 1960 no Brasil, que retomam o conceito de Antropofagia proposto por Oswald de Andrade, que vimos no Modernismo, de digerir, deglutir o outro para criar a própria obra, que naquele contexto tinha uma intenção nacionalista e, na década de 1960, o engajamento político numa perspectiva coletiva no contexto da ditadura.

Outro fator que influenciou a apropriação foi a proliferação da imagem, causada pelo fenômeno da reprodutibilidade. A linguagem visual dominando os meios de comunicação e se sobrepondo à linguagem verbal. A confluência que se estabeleceu nesse período entre a cultura de massa, a cultura popular e a cultura erudita foi fundamental.

E a decorrente perda da aura da obra de arte, discutida por Walter Benjamin em seu texto histórico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), no qual confronta a obra original e única em contraposição à obra de arte reproduzida e múltipla, que se apropria dos novos meios de produção de imagem, com a adoção das novas tecnologias.



A substituição do verbal pelo visual apresentase como uma derrota do saber em face das consequências da participação do real. Faltamlhe todos os meios culturais de que dispunha outrora. No mundo dos artistas existe por isso mesmo o desconforto. [...] Esta – [a representação] do mundo – já não é mais elaborada pelos artistas, mas pela informação visual e outras. Eis o drama da arte contemporânea. As técnicas de comunicação avançam sobre a imaginação deles, num desenvolvimento cada vez mais autônomo (PEDROSA apud SILVA, 2012, p. 710).

Victor Marcelino da Silva analisa a obra *Lindonéia* – a Gioconda do subúrbio (1966) (Figura 3.47), de Rubens Gerchman.

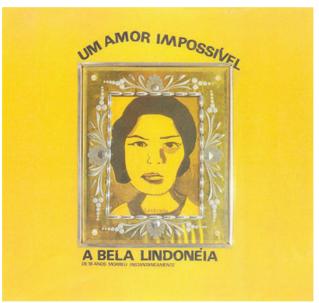


À primeira vista, "Lindonéia" apropria-se diretamente de um retrato de uma desconhecida retirado dos jornais, mas não é exatamente isso o que ocorre. O rosto da personagem é "criado" pelo artista que se apropria não de uma imagem em si, mas da maneira de construir uma imagem de jornal. Assim, questões referentes à linguagem e à estrutura da imagem impressa e reproduzida (inclusive sua baixa qualidade técnica) se tornam

importantes características da obra. O espelho de aspecto kitsch denuncia sua origem de uma classe social mais baixa e os dizeres anunciam o fim precoce e trágico de sua vida (SILVA, 2012, p. 711).

Silva destaca importantes aspectos que Gerchman elegeu para compor e significar a imagem com uma intenção metafórica apropriando-se da linguagem jornalística ao mesmo tempo que dialoga com a célebre imagem da Mona Lisa – a A Gioconda, de Leonardo da Vinci

Figura 3.47 | Rubens Gerchman. Lindonéia – A Gioconda do subúrbio, 1966, vidro, colagem e metal sobre madeira. 60 x 60 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002274004019.jpg. Acesso em: 20 jan. 2017.

Podemos observar também Nelson Leirner em Homenagem a Fontana I (Figura 3.48), apropriando-se da obra do artista italiano Lucio Fontana, Conceito espacial (Figura 3.49), que, rasgando suas telas, criou uma concepção espacial ao inverter a relação figura e fundo na obra de arte. O desenho (a figura) se tornou o fundo. Nelson Leirner apropria-se do zíper como recurso para a sua fenda. A ideia de abertura permanece mesmo que se abra ou feche. Conforme Silva, essa obra foi exposta em 1967 na exposição "Da produção em massa de uma pintura (quadro a preço de custo)", que pelo título pode-se considerar todos os aspectos que citamos anteriormente, que fundamentam a apropriação de imagem.

Figura 3.48 | Nelson Leirner. *Homenagem a Fontana I – Múltiplo*, 1967, lona e zíper, 180 x 125 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302107459.jpg>. Acesso em: 19 jan. 2017

Figura 3.49 | Lucio Fontana. *Conceito espacial — Expectativas*, 1962, tintas à base de água na lona



Fonte: http://www.fondazioneluciofontana.it/images/opere/tagli/62_t_35.jpg. Acesso em: 20 jan. 2017.

Esse é um período efervescente na produção artística. Na próxima seção, vamos considerar outras tendências que se manifestaram simultaneamente, focando, nesse caso, a dissolução do objeto de arte, quebrando as barreiras entre as linguagens artísticas e ampliando as possibilidades de expressão ainda na segunda metade do século XX.



Reflita

Nesta unidade transitamos entre a abstração e a figuração. Pudemos perceber a possibilidade que a arte tem de se transformar, enquanto conceito, linguagem, técnica, meios expressivos e entre outros aspectos. Com todas essas mudanças de várias ordens, continua sendo Arte com A maiúsculo. Propomos uma reflexão sobre essas transformações e lançamos uma pergunta: Até que ponto somos flexíveis na compreensão e na aceitação dessas mudanças para que possamos entender e legitimar a Arte Contemporânea?



Assimile

Para que esses conceitos apresentados possam ter maior visibilidade e aprofundamento, entre e navegue no site do MAC – USP: Arte no século XX/XXI – visitando o MAC na Web (disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/; acesso em: 20 jan. 2017) e na Enciclopédia Itaú Cultural (disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org. br>; acesso em: 20 jan. 2017). É possível navegar colocando seus verbetes de interesse.

Sem medo de errar

Pedro, o educador que está recebendo no Museu de Arte Moderna um grupo de alunos de uma escola de arte tradicional, percorreu com os visitantes o primeiro módulo da exposição do acervo, que correspondia à Arte Abstrata, e com eles descontruiu a ideia de que a figuração é inerente à arte e que a abstração é uma possibilidade expressiva, ao fazê-los entender o significado da linguagem visual. Agora, ele tem o desafio de apresentar o retorno à figuração e o porquê de ela voltar de forma tão diferente da figuração clássica.

Uma prévia contextualização se tornou necessária para que os visitantes entendessem que o que iriam ver eram respostas dos artistas, num primeiro momento incorporando o Modernismo do início dos anos de 1960 para depois responder a um contexto de opressão e repressão ocasionada pelo regime militar ditatorial.

A ação da censura obrigou os artistas a descobrirem outras formas de se expressar que não fossem tão explícitas, declaradas. Os artistas desse período adotaram metáforas, símbolos, alusões e mundos imaginários para falar e denunciar a verdade da ditadura e do sistema imposto, muitas vezes desafiando os limites e sofrendo punições. Eles tinham a intenção de trabalhar com as questões que atingiam o seu cotidiano e a todos de uma maneira geral, de falar cada vez para mais e mais pessoas, aproximando a arte da vida, dialogando com a cultura de massa e com a cultura popular, incorporando a tecnologia dos meios de comunicação de massa, ampliando os meios, as linguagens e as técnicas expressivos, que a princípio, na Arte Clássica, eram entendidos somente como: desenho, pintura, escultura e gravura. Na unidade anterior vimos que esses meios clássicos foram transformados, que os conceitos de desenho, pintura e escultura foram expandidos criando novas possibilidades estéticas.

Pedro, então, apresenta a "Nova Figuração", uma nova estética, influenciada pela Pop Art, que se apropria das imagens das mídias, como história em quadrinhos, televisão, periódicos, publicidade, assim como incorpora objetos do cotidiano em seus trabalhos, estreitando a relação entre arte e vida. Depois da influência do Surrealismo, que dá forma às imagens inconscientes, aos sonhos e à liberdade da imaginação, jogando com analogias, símbolos e metáforas, uma figuração fantástica, que explora outras possibilidades internas e externas, espaços imaginários e atemporais, para além e aquém do mundo visível que se apresenta a nós.

Em seguida, ele encaminha o grupo para um segmento desse módulo que foca a arte que trabalha com a apropriação de imagens – que se utiliza de imagens que já foram realizadas, retira-as de seu contexto, desloca-as para a contemporaneidade, ressignificando-as. Mas, para tanto, Pedro retomou o contexto, enfatizando o fenômeno da reprodutibilidade da imagem, que se tornou possível no século XX, após o desenvolvimento da fotografia (inventada no século XIX), e dos processos decorrentes de impressão, que transformaram a relação do homem com a produção da imagem e com a convivência com ela. A imagem passou a dominar o discurso de todas as mídias, em muitos casos reduzindo e, por vezes, substituindo a linguagem verbal.

Os visitantes identificaram nas obras imagens conhecidas e começaram a estabelecer as próprias relações e interpretações. Eles foram sendo provocados pelas obras a criar conexões com a vida cotidiana, para poder fazer uma leitura mais apropriada, saíram de sua zona de conforto com muitas interrogações que os levavam a conversar entre si.

Após esse percurso, ao fazer o fechamento do módulo, Pedro propôs uma reflexão para o grupo. Retomou aspectos do contexto, como os meios materiais disponíveis na época da produção das obras, o sistema de produção que se alterou por completo durante o século XX, o conhecimento das dimensões da psique humana, como sonhos e inconsciente, que foram identificados, possibilitando uma outra perspectiva sobre a condição humana e sua existência

Considerando todos esses aspectos, a Arte deve permanecer inatingível em seus procedimentos e intenções se tudo em volta dela mudou?

Encerramos esta seção com uma pergunta porque a visita à exposição ainda não terminou. Temos outras tendências artísticas para serem conhecidas, outras maneiras de se conceber a arte que irão tornar ainda mais complexa essa resposta.

Faça valer a pena

1. O campo das artes plásticas, por sua própria história, foi o que mais encarnou esse ideal de ruptura e transgressão, tanto estética quanto comportamental. Era preciso criticar o regime autoritário e buscar novos modos de produção artística e de ocupação dos circuitos de exposição das obras, indo além dos limites de galerias e museus. As artes visuais assumiram primeiramente uma forma crítica e reflexiva a esse contexto histórico, na forma de um questionamento de seus próprios meios de criação. Sem se preocupar em transmitir mensagens fáceis e diretas através das obras, os artistas plásticos brasileiros reinventaram a vanguarda e o próprio sentido do engajamento político contra o regime militar. A única regra era a experimentação e a liberdade.

(ARTES plásticas na ditadura. **Memórias da ditadura**, [s.d.]. Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/artes-plasticas/. Acesso em: 15 fev. 2017.)

Quais são algumas das características da Arte no regime militar?

- I. Retorno à figuração.
- II. Influência da Pop Art.
- III. Novos impressionistas.

Assinale a alternativa correta.

- a) Afirmações I e III.
- b) Afirmações II e III.
- c) Afirmação I.
- d) Afirmação III.
- e) Afirmações I e II.
- **2.** O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo foi inaugurado em 1963 e por 15 anos seu diretor foi Walter Zanini, que teve uma atuação marcante no cenário artístico do período. De toda a sua contribuição, o que foi mais marcante para o museu nesse período?
- I. Laboratórios experimentais.
- II. Infraestrutura tecnológica para desenvolvimento de projetos.
- III. Exposições curtas para ter um maior fluxo delas.

Assinale a alternativa correta.

- a) Afirmações I e II.
- b) Afirmações I e III.
- c) Afirmações II e III.
- d) Afirmação I.
- e) Afirmação III.
- 3. O Rio de Janeiro foi um local marcante para a arte política por ter sido o palco do golpe militar de 1964, onde também grandes nomes surgiram no panorama não só das artes plásticas, mas principalmente do teatro e da música. Como se chamou a primeira exposição realizada após o golpe?

Assinale a alternativa correta.

- a) O Rei da Vela.
- b) Opinião 65.
- c) Arena Exposição.
- d) Parangolés.
- e) Rio 40°.

Seção 3.3

Dissolução do objeto

Diálogo aberto

Lembrando o nosso contexto de aprendizagem, Pedro é um educador de um Museu de Arte Moderna onde será realizada uma grande exposição do acervo focado na passagem da figuração para a abstração. Ele está recebendo um grupo que é proveniente de uma escola tradicional de pintura que prioriza o ensino acadêmico. São, portanto, apreciadores da Arte Clássica.

Agora, para encerrar essa visita ao Museu de Arte Moderna, o educador levanta questões mais complexas: qual a função da Arte em um mundo transformado pelas guerras, pela tecnologia, pelas questões sociais, pela economia?

O contexto da segunda metade do século XX era o da Guerra Fria, que ameaçava o homem constantemente. O desenvolvimento tecnológico acelerava-se intensamente. Essas mudanças influenciaram os meios artísticos, a criação de novas mídias transformaram as linguagens da arte. Surgem os vídeos, a Op Art e as obras cinéticas. Rompem-se as fronteiras entre as linguagens da arte: plástica, musical, teatral, corporal. As artes se interpenetram e invadem territórios que antes eram apartados. As linguagens teatral, musical e corporal são incorporadas pela linguagem visual e vice-versa. As propostas conceituais privilegiam o pensar mais do que o fazer.

Como Pedro irá fazer para mostrar aos seus visitantes o sentido dessas transformações para que eles possam assimilar a nova concepção de arte?

Bons estudos!

Não pode faltar

Ainda nos anos de 1950 e 1960 novas tendências começaram a propor a dissolução do objeto artístico a tal ponto que a Arte teria como fundamento o conceito, a ideia.

Começamos esta unidade falando de Arte Abstrata, depois falamos de uma nova figuração e agora vamos inicialmente retomar a Arte Abstrata na perspectiva da interatividade que se utiliza das novas tecnologias da comunicação e da linguagem das novas mídias.

Interatividade entre o autor, a obra e o espectador que se intensifica com a expansão do conceito de Arte e Estética. Marcel Duchamp dizia que "é o espectador que faz a obra" (apud PLAZA, 2003). A recepção e a participação do espectador podem ter vários níveis de inclusão na obra de arte. O artista Julio Plaza fez um levantamento conceitual dessas interfaces que gradativamente vão exigindo mais e mais do espectador:

[...] participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. Esta fortuna crítica é fundamental, visto que a história reaparece sob o formato virtual (PLAZA, 2003).



Como vimos na Seção 3.1 desta unidade, a Arte Neoconcreta inaugurou a interatividade num processo gradativo, tirando o espectador da relação passiva com a obra ao propor uma participação ativa. Neste momento vamos enfatizar a participação perceptiva. A Op Art e a Arte Cinética tiveram também essa intenção, a primeira ao provocar ilusões no olhar que nos inquietam, e a segunda, colocandose em movimento, transforma-se diante de nós e por vezes solicita a nossa participação para ativá-la.

O termo Op Art tem origem na exposição The Responsive Eye (O olhar compreensivo) do MoMA (Nova York, EUA), em 1965. Ela enfatiza a relação perceptiva com a obra ao propor ilusões tridimensionais em superfícies planas. Efeitos óticos que provocam o movimento dos olhos do espectador. Pinturas abstratas compostas por linhas, formas e cores que provocam um jogo dinâmico entre a figura e fundo.

O artista húngaro Victor Vasarely é considerado o precursor da Op Art, propondo esse jogo desde os anos de 1940. Ele chamava seu trabalho de "cinetismo plástico", que consistia em alternar formas positivas e negativas para criar efeitos secundários, intermediários, entre as oposições. Ele dizia querer fazer uma arte para todos.



Para conhecer mais sobre o precursor da Op Art, Victor Vasarely, e também ver mais exemplos de obras desse movimento, acesse o site oficial do artista. É um site bastante interativo! Disponível em: http://www.vasarely.com/site/site.htm. Acesso em: 2 fev. 2017

No Brasil, temos Lothar Charoux (Figura 3.50), Almir Mavignier (Figura 3.51), Ivan Serpa (Figura 3.52) e Abraham Palatnik (Figura 3.53), entre outros.

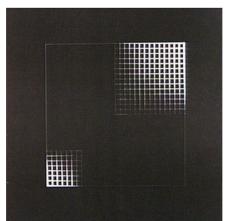
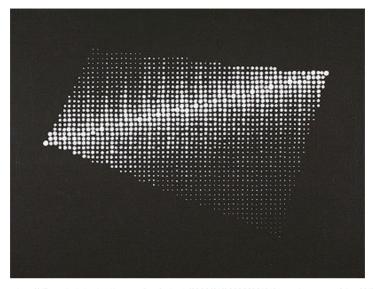


Figura 3.50 | Lothar Charoux. Sem título, c. 1978

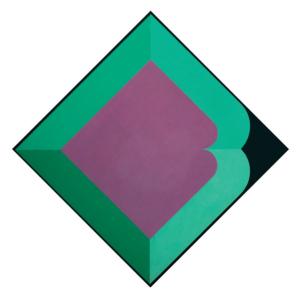
Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8488/sem-titulo. Acesso em: 4 fev. 2017.

Figura 3.51 | Almir Wagnier. Tetrágono deformado, 1987, acrílica sobre tela montado em caixa de acrílico, 39,5 x 30 cm



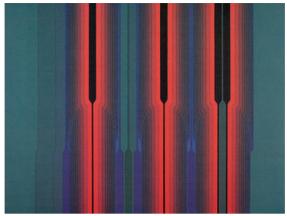
Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/009866001019.jpg>. Acesso em: 2 fev. 2017.

Figura 3.52 | Ivan Serpa. Série Amazônica, 1968, óleo sobre tela, 128 x 126 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302040648.jpg. Acesso em: 2 fev. 2017.

Figura 3.53 | Abraham Palatnik. K 29, 1984, óleo e barbante sobre tela, 150 x 201,7 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000916053019.jpg. Acesso em: 2 fev. 2017.

Simultaneamente à Op Art ocorreu a Arte Cinética, e eram muitos os artistas que desenvolviam trabalhos tanto ópticos como cinéticos. Elas têm pontos em comum que as aproximam, a Op Art provoca a sensação de movimento ilusório numa superfície bidimensional ou tridimensional, enquanto a Arte Cinética coloca de fato a obra em movimento, a obra se transforma diante do observador através da manipulação ou de um engenho mecânico.

O nome Arte Cinética é adotado a partir de uma exposição realizada numa galeria parisiense em 1955: Le Mouvement. Entre os artistas participantes, temos Marcel Duchamp, Alexander Calder, Vasarely, Jesus Raphael Soto e Jean Tinguely. Na VII e VIII Bienal de São Paulo, os artistas cinéticos internacionais Soto, Vasarely e Tinquely estiveram presentes. Soto participou da VII Bienal Internacional de São Paulo; Vasarely e Tinguely, da VIII. Na IX Bienal, em 1967, a Arte Cinética se destaca com a premiação de Julio Le Parc.



A especificidade da arte cinética, dizem os estudiosos, é que nela o movimento constitui o princípio de estruturação. O cinetismo rompe assim com a condição estática da pintura, apresentando a obra como um objeto móvel, que não apenas traduz ou representa o movimento, mas está em movimento, (ARTE CINÉTICA, 2017).

No Brasil, Abraham Palatnik começou a trabalhar com objetos cinéticos em 1949 e, na I Bienal de São Paulo, em 1951, com seu *Aparelho Cinecromático* recebeu menção honrosa do júri internacional, foi um dos artistas cinéticos mais importantes, considerado por Frederico de Morais como o pioneiro da arte tecnológica na vanguarda brasileira.

Participou do grupo Frente, juntamente com Ferreira Gullar, Lygia Clark, Franz Weissmann, Ivan Serpa e Mário Pedrosa. Seus objetos cinéticos revelam seu funcionamento ao espectador, que acompanha o desenvolvimento no tempo e tem uma experiência estética inédita. Dos *Aparelhos cinecromáticos* ele chegou à série dos *Objetos cinéticos* (Figura 3.55), em 1959.

Figura 3.54 | Abraham Palatnik. *Aparelho cinecromático*, 1960, madeira, parafusos, perfil de metal, tecido, lâmpadas, articulações mecânicas, circuito elétrico para comando interno e motor



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000014009019.jpg. Acesso em: 10 fev. 2017.

Figura 3.55 | Abraham Palatnik. *Objeto cinético C-11*, 1966, tinta industrial, madeira, metal, ímãs e motor



 $Fonte: < http://d3s wacfcujrr1g.cloud front.net/img/uploads/2000/01/000239031019.jpg >. \ Acesso \ em: \ 10 \ fev. \ 2017.$

Bichos (Figura 3.56), de Lygia Clark, mesmo sendo objetos neoconcretos com todo o sentido da palavra, uma vez que promovem uma relação sensível com o objeto, também são considerados objetos cinéticos, uma vez que são placas de alumínio com dobradiças que podem ser manipuladas pelas pessoas, que criam e recriam novas formas de bichos.

Figura 3.56 | Lygia Clark. Bichos, 1966, alumínio



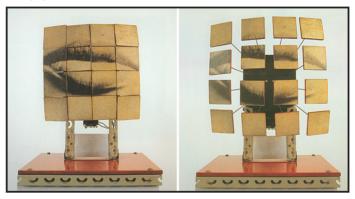
 $Fonte: \verb|\| whitps://uploads0.wikiart.org/images/lygia-clark/pocket-creature-bicho-de-bolso-1966.jpg! Large.jpg>. Acesso em: 10 fev. 2017.$

Waldemar Cordeiro, que na seção anterior vimos como líder do Movimento Concreto, também desenvolveu objetos cinéticos. Sua obra *O Beijo* (Figura 3.57) é um objeto mecanizado que se dirige ao espectador, estreitando a relação, provocando e ativando a sua participação.

Um beijo sempre tem um destinatário: quem beija, beija algo ou alguém. *O Beijo* de Cordeiro, no entanto, direcionado virtualmente para o observador, nunca atinge aquele a quem teoricamente se destina, pois a imagem da boca estilhaça-se durante a ação [...] (COSTA apud MAC USP, 2004, p. 3, grifos do autor).



Figura 3.57 | Waldemar Cordeiro. *O Beijo*, 1967, objeto eletromecânico e fotografia p&b sobre papel, 50 x 45,2 cm, MAC-USP



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/007756001013.jpg. Acesso em: 10 fev. 2017.

A historiadora Helouise Costa aborda um outro aspecto dessa obra, dizendo que Waldemar Cordeiro antecipou a arte virtual que a tecnologia possibilitou.

Após a apropriação do objeto e a introdução de questões importantes como a relação entre a obra e o espectador - presente em trabalhos cinéticos como "O Beijo" (1967) -, Cordeiro faz ainda um terceiro movimento de radicalização em sua



pesquisa, elegendo como principal elemento de seu trabalho não mais a coisa concreta, mas a imagem dela, antecipando a importância da imagem virtual, digital, manipulada e transcodificada para a produção artística contemporânea. ((Helouise Costa apud Site da ENCICI OPÉDIA DO ITAÚ CUI TURAL)

Waldemar Cordeiro começou a trabalhar com computador em 1968 e em 1972 realizou a exposição "Arteônica – o uso criativo dos meios eletrônicos em arte". Em 1973, Aracy Amaral organizou a Expoprojeção, reunindo inúmeros artistas que trabalhavam com audiovisuais como vídeos e filmes super-8. São muitos os recursos tecnológicos que os artistas adotaram, como as novas mídias, e os novos processos de reprodução, o offset, a xerografia, como Bené Fontelles e Hudinilson Jr., que xeroca o seu corpo inteiro e amplia as imagens, provocando um estranhamento; outro processo incorporado foi a heliografia, no caso de Leon Ferrari, Julio Plaza e Regina Silveira. O uso da tecnologia pelos artistas muitas vezes subvertia a sua finalidade e criava outras possiblidades de se lidar com esses recursos. Nos anos de 1970 a arte tecnológica se desenvolveu em todo o Brasil, Belo Horizonte foi um centro importante de produção audiovisual. Na década seguinte, tivemos o uso da holografia, que surpreendeu a todos na época, com destaque para José Wagner Garcia e Eduardo Kac, entre outros.

A interação do espectador com a obra se dava através das interfaces técnicas:



nocões de interação, interatividade multisensorialidade intersectam-se e retroalimentam as relações entre arte e tecnologia. [...] A arte das telecomunicações, a telepresença e mundos virtuais partilhados, a criação compartilhada, a arte em rede (herdeira da mail-art) problematizam os câmbios sócio-culturais relacionados com o progresso tecnológico. A interatividade como relação recíproca entre usuários e interfaces computacionais inteligentes, suscitada pelo artista, permite uma comunicação criadora fundada nos princípios da sinergia, colaboração construtiva, crítica e inovadora.

A multisensorialidade trazida pelas tecnologias é caracterizada pelo uso de múltiplos meios, códigos e linguagens (hipermídia), que colocam problemas e novas realidades de ordem perceptiva nas relações virtual/atual. (PLAZA, 2003).

O MAC-USP, na época dirigido por Walter Zanini, realizou o programa de exposições, já citados anteriormente, JAC – Jovem Arte Contemporânea, entre 1967-1974. A 8ª e última edição em 1974, a mais importante para a produção de vídeos. O museu adquiriu novas aparelhagens e montou um setor de vídeo aberto para que os artistas pudessem trabalhar. Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, entre outros, expuseram nessa mostra. A inserção da videoarte brasileira na esfera internacional foi imediata, e mais uma vez Walter Zanini foi fundamental na introdução dos artistas nesse cenário. Em 1978, o Museu da Imagem e do Som (MIS) organizou o I Encontro Internacional de Videoarte.

No Rio de Janeiro tem-se entre os pioneiros que produziram diretamente no país os artistas Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Antônio Dias, Letícia Parente, Paulo Hekenho e Míriam Danowski. Em São Paulo tem-se Júlio Plaza, Regina Silveira, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche, Geraldo Anhaia Mello, Gastão Magalhães, Andrea Tonacci e José Roberto Aguilar (que possuía seu próprio equipamento). (PAULA, 2014, p. 71).



Para além da questão tecnológica com o uso das novas mídias, que foi decisiva, a temática que perpassava a grande maioria desses vídeos na década de 1970 era o protesto contra a ditadura. Com a informática nos anos de 1980, a arte tecnológica ganhou

dimensões que até hoje estão sendo exploradas e ampliadas continuamente, em desenvolvimento permanente.

E com a possibilidade virtual da imagem, a arte se desmaterializa, o objeto estético já não se faz necessário para que a experiência ocorra.

Figura 3.58 | Waldemar Cordeiro. A mulher que não é a BB, 1973, offset, 46 x 30 cm



 $Fonte: < http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/013302045919.jpg >. Acesso\ em:\ 11\ fev.\ 2017.$

Figura 3.59 | Hudinilson Junior. Zona de tensão, 1983, xerox em outdoor



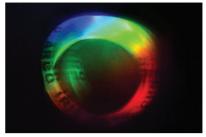
Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/006037001013.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Figura 3.60 | Anna Bella Geiger. Passagens n^2 1, 1974, frame do vídeo, portapack



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/006400001013.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Figura 3.61 | Júlio Plaza e Moyses Baumstein. O arco-íris no ar curvo, holografia



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/012499001019.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Pesquise mais

Para ampliar a visão da arte tecnológica, assista ao vídeo:

ACERVO Itaú Cultural: Arte Cibernética. 29 jun. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TZu9cfH_pDs. Acesso em: 11 fev. 2017.

Ao mesmo tempo, acentuando ainda mais a dissolução do objeto e a desmaterialização da obra de arte, ocorreram as propostas conceituais, que têm a ideia, o conceito como fundamento da criação, deixando para segundo plano a produção da obra e a relação estética que a materialidade da arte proporcionava. A arte deixa de ser visual para ser considerada como ideia e pensamento, aproximando-se da filosofia.

O termo Arte Conceitual surgiu em 1961 com o grupo Fluxus, movimento que envolveu todas as artes propondo uma nova atitude diante do mundo e do fazer artístico. A Arte Conceitual revitalizou as proposições de Marcel Duchamp, que propôs o conceito como prioritário, o conceito como matéria da arte. Quando Duchamp expôs os *Readymades*, ele questionava a permanência do artesanato, da fatura da obra de arte e da originalidade, que até então era inerente à arte, diante de um mundo transformado pela produção industrial. Se a indústria transformou os meios de produção, o que justificava o artista continuar a produzir

artesanalmente? Duchamp introduziu a ideia de que a execução e produção da obra podem ser realizadas por qualquer pessoa, fato determinante na Arte Contemporânea até os dias de hoje.

Exemplificando

Joseph Kosuth foi um dos mais importantes artistas conceituais, ele foi o autor da obra: *Uma e três cadeiras* (Figura 3.62), em que retoma uma perspectiva platônica sobre os três graus de produção, ao apresentar o conceito de cadeira, a partir de uma definição de dicionário, que é a ideia de cadeira, uma cadeira real produzida em sua materialidade realizada por um artesão ou pela indústria e uma fotografia da cadeira, que a representa, criando uma mera ilusão da cadeira.

Figura 3.62 | Joseph Kosuth. Uma e três cadeiras, 1965, instalação



Fonte: https://uploads5.wikiart.org/images/joseph-kosuth/one-and-three-chairs.jpg!Large.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Entre os brasileiros, Cildo Meireles se destacou com a série *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), em que colocou em circulação cédulas de dinheiro (Figura 3.63) e garrafas de Coca-Cola (Figura 3.64), com mensagens subversivas impressas contra a ditadura.

Figura 3.63 | Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos,, 1970, cédulas



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000530003013.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Figura 3.64 | Cildo Meireles. Inserções em circuitos ideológicos - Projeto Coca-Cola, 1970



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000530019013.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Figura 3.65 | Paulo Bruscky. Autum Radium Retratum, 1976, arte postal



Fonte: https://goo.gl/rNTwjY Acesso em: 12 fev. 2017.

Happenings e performances foram decorrentes dessas mudanças de atitude e de linguagem nas artes visuais, rompendo a fronteira das diversas artes ao incorporar elementos do teatro, da expressão corporal e da música. A diferença entre happening e performance é que o primeiro é mais imprevisível, aberto ao acaso por envolver mais o espectador, podendo tomar rumos inesperados, enquanto a performance é encenada e na maioria das vezes não conta com a participação do público. O termo happening foi criado por Allan Krapow nos anos de 1950. No Brasil, foram inúmeros os artistas que realizaram tanto happenings como performances: Wesley Duke Lee, Flávio de Carvalho, Nelson Leirner, Carlos Fajardo, entre outros. Nos dias de hoje essas duas manifestações acontecem intensamente.

Wesley Duke Lee, em 1950, inconformado com o fato de que sua série "Ligas" não pôde ser exposta por ser considerada erótica demais, realizou uma exposição O Grande Espetáculo das Artes, no João Sebastião Bar, onde os convidados chegavam no escuro e eram convidados a verem as obras com lanternas.

Flávio de Carvalho, em 1956, fez uma performance: Experiência nº 3 – onde apresentou o "New look", desfilando pelas ruas do centro de São Paulo, vestindo um modelo para os homens dos trópicos, com uma saia de pregas, blusa bufante, chapéu de abas largas, meia arrastão e sandália de couro, impactando os executivos vestidos de terno e gravata, que o seguiam em corso pelas ruas.

As décadas de 1950 a 1970 foram efervescentes na arte. Novas linguagens, procedimentos, atitudes levaram à dissolução do objeto estético, à desmaterialização da arte ao proporem obras mais experimentais, ampliando a interação na relação com o público e aproximando a arte da vida cotidiana.



Reflita

Todas as tendências que vimos nesta unidade são coexistentes, muitas vezes os mesmos artistas experimentaram várias delas em seu processo de criação. São propostas abertas que interagem com o público, provocando sensações e percepções. A arte deixa de ser contemplativa, solicita a participação, envolve o espectador, aproximando a arte da vida cotidiana.

Sem medo de errar

Pedro encaminhava agora seus visitantes para conhecerem as obras da Op Art e a Arte Cinética, ativando a percepção deles. A reação foi imediata porque eles foram pegos pelos efeitos ópticos e pelas obras que revelavam seu mecanismo, provocando, sem que eles se dessem conta, a aproximação com a obra. Andavam de um lado para o outro movidos pelas sensações. Os visitantes entraram na experiência e perceberam as novas possibilidades que a obra de arte pode proporcionar, ativando o lado lúdico do espectador.

Se os meios de produção do mundo se alteraram, por que a arte, sendo um modo de produção, poderia continuar utilizando os mesmos procedimentos? Essa foi uma pergunta que Pedro lançou ao grupo e que rendeu uma boa discussão.

A arte tecnológica é um desdobramento dessa ideia, ao utilizar os meios de reprodução comum a todos, realizando vídeos e filmes, incorporando a linguagem da TV, tão inserida no cotidiano das pessoas. Na época da ditadura, enquanto a televisão veiculava o que o governo permitia, a arte transgredia e protestava contra a opressão. Os visitantes, que vivenciaram esses tempos, logo perceberam o valor dessa arte que se manifestava a favor da liberdade expressiva.

O grande desafio de Pedro foi fazer os visitantes compreenderem a Arte Conceitual, que traz a ideia e o conceito em evidência, em detrimento do fazer artístico, tão prezado pela Arte Clássica.

Com as transformações do mundo, tornou-se necessário questionar: qual seria a função da Arte no mundo contemporâneo? Com todos esses meios de produção inventados pela tecnologia, o artista precisaria continuar em seu ateliê produzindo obras originais e únicas? O artista pode delegar o fazer a uma pessoa que tenha habilidade para executar a ideia que teve? Com isso, o conceito de arte foi se transformando em seu aspecto conceitual.

Os artistas atuam nas brechas de um sistema opressor. No caso do Brasil, de muitos países da América Latina e no âmbito mundial, eles reagem ao perigo iminente proporcionado pela Guerra Fria. Arte é liberdade e inventa e reinventa sua maneira de atuar no mundo. Arte e vida se aproximam, as questões cotidianas passam a ser temas de suas obras, atingindo o espectador para além dos museus, questionando a passividade nas ruas, instigando as pessoas a reagirem ao que está posto.

A Arte exerce o seu poder de transgressão e de liberdade. Surgem os happenings e as performances, que invadem as ruas e surpreendem as pessoas em meio ao seu ritmo de vida cotidiana. Atitudes que transformam, inclusive, os espaços expositivos das galerias e museus, que até hoje precisam rever a maneira de expor e conservar as obras de seu acervo.

Os visitantes saíram instigados, incomodados, alguns aceitaram as transformações, outros se defenderam, mas todos de um jeito ou de outro saíram mais reflexivos e conscientes de que a arte não pode se estagnar, uma vez que a ela dialoga com o seu tempo.

Faça valer a pena

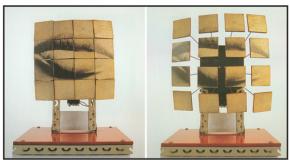
- **1.** Na segunda metade do século XX, a arte busca uma maior interatividade com o espectador. A Op Art teve origem em uma exposição no MoMA, de Nova York, em 1965. Quais são as suas principais características?
- I. Provoca a interpretação e a deformação visual.

- II. Propõe ilusões tridimensionais em superfícies planas.
- III. Efeitos ópticos que provocam o movimento dos olhos do espectador.
- IV. Pinturas abstratas provocam um jogo dinâmico entre a figura e o fundo

Assinale a alternativa correta.

- a) Afirmações I. II e IV.
- b) Afirmações I, III.
- c) Afirmações II, III e IV.
- d) Afirmações I, II e III.
- e) Afirmações II e III.
- 2. A obra O Beijo (Figura 3.57), de Waldemar Cordeiro, é um objeto mecanizado que se dirige ao espectador e faz com que a pessoa pare para observar o movimento e tirar suas próprias conclusões a partir do observado.

Waldemar Cordeiro. O Beijo, 1967, objeto eletromecânico e fotografia p&b sobre papel, 50 x 45,2 cm, MAC-USP



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/007756001013.jpg. Acesso em: 10 fev. 2017.

A qual movimento a obra está relacionada? Assinale a alternativa correta.

- a) Pop Arte.
- b) Op Art.
- c) Arte Figurativa.
- d) Arte Cinética.
- e) Arteônica.

3. O artista Júlio Plaza analisa a relação da Arte com o espectador:

"[...] participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador), participação perceptiva (_____) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente. Esta fortuna crítica é fundamental, visto que a história reaparece sob o formato virtual". (PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. ARS (São Paulo), v. 1, n. 2, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/ scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200002>. Acesso em: 2 fev. 2017).

O texto se refere às novas tendências da Arte Contemporânea.

Assinale a alternativa que preenche corretamente a lacuna no texto.

- a) Arte Cinética.
- b) Performance.
- c) Op Art.
- d) Happening.
- e) Arte Conceitual.

Referências

ACERVO Itaú Cultural: Arte Cibernética. 29 jun. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TZu9cfH_pDs. Acesso em: 11 fev. 2017.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Ed. 34, 2006. v. 1.

ARANHA, Carmem. **Vasarely**. Museu de Arte Contemporânea da USP, [s.d.]. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_colecao/exposicao_colecao_obras4_leiavasarely.asp. Acesso em: 2 fev. 2017.

ARTE Cinética. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo353/arte-cinetica>. Acesso em: 6 fev. 2017.

ARTE no Brasil. São Paulo: Abril Cultural, 1979. v. 2.

ARTE Tecnológica. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3907/arte-tecnologica. Acesso em: 11 fev. 2017.

ARTES plásticas na ditadura. **Memórias da ditadura**, [s.d.]. Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/artes-plasticas/>. Acesso em: 15 fev. 2017.

BANDEIRA, João. **Arte concreta paulista**: documentos. São Paulo: Cosac & Naify; Instituto Maria Antônia, 2002.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). **Sobre arte brasileira**: da préhistória aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; SESC, 2014.

BIENAL de Veneza. 5 jun. 2013. Disponível em: http://www.bienal.org. br/post.php?i=347>. Acesso em: 5 jan. 2017.

CINTRÃO, Rejane; NASCIMENTO, Ana Paula. **Grupo Ruptura**. São Paulo: Cosac & Naify; Instituto Maria Antônia, 2002.

FOTOFORMAS. Geraldo de Barros, 2013. Disponível em: http://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=714. Acesso em: 8 jan. 02917.

GUERRA, Tatiana Rysevas. Atelier Abstração. In: ARTE do século XX/XXI – Visitando o MAC na web. [s.d.]a. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/atelierabs/ogrupo.html>. Acesso em: 8 jan. 2017.

_____. Grupo Ruptura. In: ARTE do século XX/XXI – Visitando o MAC na web. [s.d.]b. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/ruptura.html. Acesso em: 8 jan. 2017.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta**: momento limite da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

I TAGLI (1958-1968). **Fondazione Lucio Fontana**, [s.d]. Disponível em: http://www.fondazioneluciofontana.it/index.php/i-tagli. Acesso em: 20 jan. 2017.

ISMAEL Nery. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8657/ismael-nery. Acesso em: 19 jan. 2017.

MAC USP. **Acervo**: Roteiros de visita. São Paulo: MAC USP, 2004. Disponível em: http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/17.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2017.

MARIA Leontina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8721/maria-leontina. Acesso em: 10 jan. 2017.

MILTON Dacosta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1612/milton-dacosta. Acesso em: 10 jan. 2017.

MOVIMENTO Tropicalista. 31 maio 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XKpr2_tAKU0. Acesso em: 21 jan. 2017.

MUSEU de Arte Moderna – RJ – site oficial. Disponível em: http://mamrio.org.br/wp/>. Acesso em: 29 dez. 2016.

MUSEU de Arte Moderna – SP – site oficial. Disponível em: http://mam.org.br>. Acesso em: 29 dez. 2016.

NELSON Leirner. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9429/nelson-leirner. Acesso em: 19 jan. 2017.

NOVA Objetividade Brasileira (1967: Rio de Janeiro, RJ). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org. br/evento81894/nova-objetividade-brasileira-1967-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 18 jan. 2017.

OSTROWER, Fayga. Universos da arte. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PAULA, Arethusa Almeida de. Imagem em movimento e movimento da imagem: vídeoarte na coleção de Regina Vater. **Pós**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 66-81, nov. 2014. Disponível em: https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/206/124. Acesso em: 11 fev. 2017.

PELEGRINI, Ana Claudia Salvato. Opinião 65. In: ARTE do século XX/XXI – Visitando o MAC na web. [s.d.]a. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/opiniao/opiniao.html>. Acesso em: 18 jan. 2017.

_____. Grupo Rex. In: ARTE do século XX/XXI – Visitando o MAC na web. [s.d.]b. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo4/rex/intro.html. Acesso em: 18 jan. 2017.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**: Textos escolhidos III. São Paulo: EDUSP, 2004.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 1, n. 2, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000200002. Acesso em: 2 fev. 2017.

RUGGERI, Maria Carolina Duprat. **Museu de Arte de São Paulo**. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009a. (Coleção Grandes Museus da Folha de São Paulo.)

_____. **Pinacoteca do Estado de São Paulo**. Rio de Janeiro: Mediafashion, 2009b. (Coleção Grandes Museus da Folha de São Paulo.)

SEJA marginal seja herói (1968), de Hélio Oiticica. Memórias da Ditadura, [s.d.]. Disponível em: http://memoriasdaditadura.org.br/obras/seja- marginal-seja-heroi-1968-de-helio-oiticica/>. Acesso em: 18 jan. 2017.

SILVA, Vitor Marcelino da. O processo e apropriação de imagens em "Lindonéia - a Gioconda do Subúrbio" de Rubens Gerchman. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 8., 2012, Campinas, Atas... Campinas: Unicamp, 2012. p. 708-715. Disponível em: http://www. unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Vitor%20Marcelino.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2017.

_____. Origens da apropriação de imagens na arte contemporânea brasileira: as contribuições de Nelson Leirner e Rubens Gerchman. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20., 2011. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. p. 2.968-2.980. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/ chtca/vitor_marcelino_da_silva.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2017.

SIMIONI, Ana Paula. Modernismo no Brasil: Campo de disputas. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da préhistória aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes: SESC. 2014.

TACHISMO In: FNCICI OPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia. itaucultural.org.br/termo3843/tachismo>. Acesso em: 13 mar. 2017.

VASARELY - The official artist website. Disponível em: http://www. vasarely.com/site/site.htm>. Acesso em: 2 fev. 2017.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse, Concretismo, In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes: SESC. 2014.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles 1983 y 2

Arte Contemporânea

Convite ao estudo

Encerramos a unidade anterior falando sobre as novas tendências da Arte Contemporânea a partir da segunda metade do século XX, conhecemos a diversidade das novas linguagens expressivas. Vimos como se deu a criação das Bienais Internacionais de São Paulo, que foram fundamentais para a divulgação da Arte e aproximação com a arte internacional, as tendências abstratas concretas e neoconcretas e a abstração informal e expressionista, que trouxeram impulsividade e gestualidade para a expressão pictórica. Por outro lado, vimos também a retomada da figuração com as influências da Pop Art e do Surrealismo. Pudemos ver como as mudanças tecnológicas transformaram a linguagem artística, com a Op Arte, Arte Cinética e Videoarte, introduzindo novas formas de relação com o público.

Ainda, a dissolução do objeto artístico com as proposições da Arte Conceitual, e vimos como as diferentes artes – visuais, teatrais, musicais, corporais, audiovisuais – se inter-relacionam nesse contexto, criando outras formas, como as performances e os happenings.

Novos meios criam novas possibilidades expressivas.

O objetivo desta unidade é apresentar os novos procedimentos artísticos e mostrar como estão impregnados de sentido e em perfeita sintonia com o espírito da época.

Nesta última unidade – Arte Contemporânea – vamos focar os processos híbridos de como a arte foi se desenvolvendo com as outras linguagens artísticas, como a arquitetura, por meio das instalações, e na relação com a paisagem, a virtualidade da arte

com as tecnologias que não cessam de evoluir. As intervenções urbanas que atravessam o cotidiano das pessoas. A retomada dos meios tradicionais, desenho, pintura e escultura, mas propondo um conceito ampliado. Até mesmo o artesanato relacionado ao fazer artístico, que é resgatado novamente, mas apresentando-se de forma diferente. Os livros de artista que trazem o processo de criação como parte da obra.

E para encerrar a nossa disciplina: a Arte e seu mundo, contemplando o seu sistema, os processos de difusão, a atuação da crítica, os novos espaços para além dos museus que já foram contemplados e que continuam atuando na sua propagação e na sua relação com o público.

Joana, artista plástica, recém-formada em Artes Visuais, tornouse também professora de arte, atualmente ministrando aula para o Ensino Médio. Seus alunos mostram muita resistência com as aulas. dessa disciplina e principalmente com o que está acontecendo com a arte hoje, alegando que a arte se modificou de tal forma, que qualquer um pode fazê-la.

Como Joana irá elaborar um planejamento para envolver esses alunos e fazer com que eles entendam as transformações da Arte Contemporânea? Como mostrar para eles que processos aparentemente aleatórios estão impregnados de sentido e questionamentos?

Bons estudos!

Seção 4.1

Processos híbridos

Diálogo aberto

Joana, artista plástica, recém-formada em Artes Visuais, tornouse também professora de arte, atualmente ministrando aula para o Ensino Médio. Seus alunos mostram muita resistência com as aulas dessa disciplina e principalmente com o que está acontecendo com a arte hoje, alegando que a arte se modificou de tal forma, que qualquer um pode fazê-la. Ela irá elaborar um planejamento para envolver esses alunos e fazer com que eles entendam as transformações da Arte Contemporânea.

A primeira proposição de Joana para enfrentar esse desafio foi elaborar atividades para que eles percebessem a flexibilidade da linguagem artística. A arte saiu da parede e envolveu o espectador, saiu dos museus e foi para as ruas, deixou de ser concreta para se tornar virtual. A partir desses pressupostos, que atividades Joana poderia criar para que os alunos utilizem essas inovações para se expressarem? O que é uma intervenção urbana? O que é uma instalação? O que é uma paisagem contemporânea? O que é arte virtual? Como propor isso aos alunos? Será que a partir da própria experiência eles entenderão melhor como os artistas se expressam?

Não pode faltar

A segunda metade do século XX transformou o conceito de arte, que continua reverberando até hoje, desdobrando as proposições que foram feitas pelas vanguardas artísticas. Falamos em performances, happenings, arte tecnológica, e na relação da arte com o público, que foi se alterando, tirando-o do estado de contemplação e provocando-o, a tal ponto que o espectador passou a ser, por vezes, coautor da obra.

As Bienais de São Paulo permanecem com sua importância, ao longo desses anos, trazendo o que se faz de mais emergente no

mundo das artes visuais, assim como os Museus de Arte Moderna e Contemporânea que cada vez mais se impõem no cenário artístico e cultural da cidade. Mas, uma vez que a Arte deixou de ser somente contemplativa, ativando o público, passou a fazer propostas efêmeras, virtuais e imateriais, os museus foram desafiados na maneira de como apresentar e conservar suas obras.

Uma das novas propostas são as instalações, que se relacionam com a arquitetura dos espaços ou criam suas próprias arquiteturas para se apresentarem. Obras que se especializam e solicitam uma ambientação, convidando o público a participar dela. Hélio Oiticica passou a denominar o espectador, que não mais somente especta, de "participador".

Já vimos anteriormente, quando falamos do movimento Neoconcreto, as instalações propostas por Hélio Oiticica, como *Tropicália*, onde o participador é convidado a entrar, percorrer o espaço e experimentar a obra.

Vamos ver agora Cildo Meireles, que impactou com sua obra Desvio para o vermelho (Figura 4.1), fazendo uma alusão às pessoas que foram assassinadas pela ditadura. Uma sala completa com todo o mobiliário e adereços de uso e de decoração pintados de vermelho, como metáfora para o sangue que invadiu os lares de muitos brasileiros.





Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000143002019.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Nuno Ramos, que expôs em Porto Alegre em 1992, esteve presente na Bienal de São Paulo e participou da 46ª Bienal de Veneza, em 1994, com sua instalação 111 que faz referência ao massacre do Carandiru de 1992, deixando explícita a articulação entre arte, política e sociedade.

Figura 4.2 | Nuno Ramos. 111, 1992, pedras, asfalto, jornais, chumbo



Fonte: Acesso em: 22 fev. 2017.">http://brasileiros.com.br/wp-content/uploads/2015/10/nuno-ramos-rerpducao-nunoramos.com_br_jpg>Acesso em: 22 fev. 2017.

Nesse trabalho, Nuno preferiu omitir as imagens do massacre, massivamente publicadas na imprensa, representando cada uma das vítimas com paralelepípedos cobertos por asfalto e breu. Todos receberamuma impressão em clichê de chumbo, típico da linotipia, que informam o nome dos mortos, além de uma cópia de notícia de jornal sobre o trágico episódio e cinzas de páginas queimadas da Bíblia. Nas paredes, foram fixados trechos de um texto do próprio Nuno, impressos na superfície de pequenas caixas de vidro preenchidas com outras páginas queimadas do Livro Sagrado. Uma obra forte, de grande impacto porque disseca uma tragédia e coloca o espectador como uma testemunha do fato. (CIRENZA, 2015, [s.p.])



O mesmo artista fez *Morte das casas*, uma instalação que também pode ser considerada um *Site-Specific*, isto é, uma obra feita para um determinado espaço. No vão do Centro Cultural do Banco do Brasil ele fez cair uma chuva, que se combinava com trechos da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Novamente uma obra de grande impacto estético, que tinha uma dimensão surreal, uma vez que qualquer um que passava pela rua, em pleno centro de São Paulo, em meio ao movimento incessante, dava-se conta de uma chuva intensa ininterrupta e sonora em diálogo com a poesia e com a arquitetura do espaço.

Figura 4.3 | Nuno Ramos. *Morte das casas, 2004*. Bomba d'água, água, altofalantes, coro declamando trecho de poema de Carlos Drummond de Andrade, Centro Cultural Banco do Brasil



Fonte: http://d3swacfcujrr1q.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/00848500009.jpg. Acesso em: 12 fev. 2017.

Na 29ª Bienal, o mesmo artista expôs *Bandeira branca* (2010), que ocupou o vão central do prédio da Bienal, com uma imensa gaiola repleta de urubus, que acabaram causando uma polêmica, fazendo com que o artista tivesse que retirar os animais, mesmo tendo autorização do IBAMA para usá-los.



Assista ao vídeo *Entrevista com Nuno Ramos*, do Projeto Bulas. Ele fala de suas instalações e como elas podem ser montadas e desmontadas, uma vez que são instalações. Disponível em: https://youtu.be/5gyGgHhheRM. Acesso em: 22 fev. 2017.

Lygia Pape realizou a instalação *Ttéia* – leia-se Teteia –, que já foi exposta inúmeras vezes em vários lugares, como galerias, na 53ª Bienal de Veneza, no Museu Reina Sofia (Espanha) e hoje se encontra no Museu de Arte Contemporânea de Inhotim, em Minas Gerais, onde ganhou um pavilhão especialmente desenhado para ela.

Figura 4.4 | Lygia Pape. Ttéia, 1993, fios de cobre e iluminação



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2016/07/tteia-1.jpg. Acesso em: 22 fev. 2017.

Os fios da Ttéia ocupam e reinventam espaços, criando volume. Assim, ignoram as fronteiras entre o real e o imaginário. Eis o efeito surpreendente da obra. É como se a linguagem geométrica finalmente saísse do papel e ganhasse vida, existisse de forma singular para cada observador que a contempla. Esse contexto entre o espaço e múltiplas subjetividades, aliás tornou-se uma constante no trabalho de Lygia Pape. (NICOLIELO, 2016, s. p.)



São inúmeros os exemplos de instalação e artistas que desde os anos de 1960 vêm trabalhando com essa modalidade da linguagem artística, que envolvem o espectador espacialmente, intensificando a experiência estética

Ao mesmo tempo, surge uma manifestação artística que independe desses espaços institucionais e atravessa a vida cotidiana das pessoas manifestando-se no espaço comum, no espaço cotidiano do cidadão. São as Intervenções Urbanas, que no Brasil nasceram como resistência artística ao regime militar atuando na brecha, nos interstícios do sistema. Com o tempo foram assumindo outras questões, mas sempre provocativas e tirando o público de uma zona de conforto.

Surge, portanto, a arte que dialoga com a cidade e com o cidadão que habita essa urbe. O espectador não precisa ir aos espaços da Arte, ele pode ser surpreendido por ela no meio do caminho de seu trabalho, de seu passeio, andando pela cidade.

A intervenção urbana quer se aproximar do cotidiano das pessoas,

quer estar nesse lugar, com a intenção de surpreender, questionar, provocar trazendo questões que perpassam a vida de muitas pessoas.

O crítico Frederico Moraes organizou um evento que foi um marco na arte brasileira, envolvendo artistas e o público. *Arte no aterro* (1968), no Aterro do Flamengo, ocupando o Pavilhão Japonês, com exposições e aulas de arte para quem estivesse interessado. Nesse evento Lygia Pape apresentou *Ovos* (1968), um longo tubo de tecido em que o público é convidado a entrar e atravessar revivendo o renascimento e a libertação. Depois, em 1971, Frederico Moraes criou o "Domingo da Criação" que aconteceu no último domingo do mês por seis meses, na marquise do Museu de Arte Moderna-RJ, convidando a todos que quisessem participar a vivenciar proposições que os artistas de todas as áreas artísticas faziam. Com papéis, tecidos, fios, terra, materiais reciclados, todo e qualquer material poderia ser transformado pelos artistas e pelo público, com a intenção de que as pessoas experimentassem novas formas de fazer artístico.

Pesquise mais

Assista ao trailer do vídeo *Um domingo com Frederico Moraes*, sobre o evento do MAM-RJ. Dirigido por Guilherme Coelho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RXIWuW2byh4. Acesso em: 25 fev. 2017.

No mesmo ano, Frederico Moraes organizou em Belo Horizonte duas exposições simultâneas: Objeto e Participação, ocupando o Palácio das Artes, e Do Corpo à Terra, ocupando o Parque Municipal, um evento público ao ar livre. Nesta exposição, Artur Barrio jogou no Ribeirão Arruda 14 trouxas de pano (Figura 4.5), com carne, sangue e materiais orgânicos, remetendo aos corpos das pessoas torturadas e assinadas que eram jogados no rio.

Figura 4.5 | Artur Barrio. Trouxa de sangue, 1969, técnica mista, 20 x 30 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/004139001013.jpg. Acesso em: 22 fev. 2017.

Em 1968, Lygia Pape apresentou a obra *Divisor* (Figura 4.6), um grande tecido recortado com pequenas fendas, em que muitas pessoas colocavam suas cabeças e caminhavam sob o tecido, formando um coletivo que saiu desfilando pelas ruas do Rio de Janeiro. Essa obra foi realizada mais vezes posteriormente, uma delas na 29ª Bienal de São Paulo.

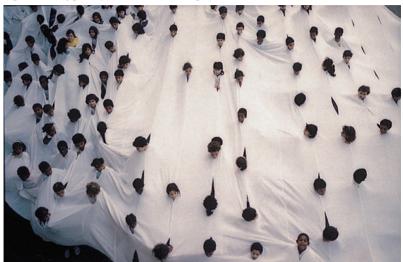


Figura 4.6 | Lygia Pape. Divisor, 1968, algodão, 20 x 20 m

Fonte: https://goo.gl/2zM4nG>. Acesso em: 24 fev. 2017.

A arte deixou de ocupar as paredes do museu para se expandir pelo espaço das ruas e da cidade.

O grupo 3nós3, composto por Hudinilson Jr., Rafael França e Mario Ramiro, realizou diversas intervenções urbanas apropriandose dos equipamentos da cidade. Na X-Galeria picharam com um "X" as portas das galerias da cidade na madrugada, deixando uma mensagem colada: "O que está dentro fica, o que está fora se expande", em protesto contra o sistema da arte. Também numa madrugada, encapuzaram com sacos plásticos vários monumentos públicos – *Ensacamento* (Figura 4. 7). Interferiram no trânsito da Paulista em pleno dia atravessando a avenida com um plástico azul, provocando um grande transtorno ao interromper o fluxo dos paulistanos que se conduziam ao trabalho.

Figura 4.7 | 3nós3. Ensacamento, 1979



Fonte: Fonte: fonte: <a href="fonte: fonte: f

Em São Paulo, o Projeto Arte/Cidade, organizado e curado por Nelson Brissac, teve quatro edições, entre 1994 e 2002. A intenção era aliar arte e o desenvolvimento urbano, questionar as políticas urbanas de revitalização e as formas de arte, ocupando lugares ociosos e abandonados. Artistas foram convidados a fazer obras para ocupar esses espaços, propondo novos usos e novas percepções da cidade. A primeira edição aconteceu num matadouro desativado na região sul, a segunda se espalhou pelo centro em três edifícios abrangendo uma área previamente demarcada, a terceira na região oeste em um ramal ferroviário e a última na região leste abrangendo uma área de 10 km² de uma área industrial.

Na segunda edição do Arte/Cidade, o artista Rubens Mano participou com a obra *Detetor de ausências* (Figura 4.8), instalando dois holofotes militares no Viaduto do Chá: "Os fachos de luz paralelos e não coincidentes, atingem o fluxo de pedestres enfatizando o anonimato das pessoas e a passagem do tempo" (DETETOR DE AUSÊNCIAS..., 2017).

Figura 4.8 | Rubens Mano. Detetor de ausências, 1994



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/002275008013.jpg. Acesso em: 24 fev. 2017.

Hoje a intervenção urbana se espalha intensamente com grafites pintados pela cidade, lambe-lambes colados pelas muros e paredes com frases e desenhos que provocam a percepção dos transeuntes na relação com a cidade. São muitos os grupos que se organizaram com a intenção de fazer as intervenções urbanas das mais variadas formas: Grupo de Interferência Ambiental (GIA), Experiência Imersiva Ambiental (EIA), Poro – Intervenções Urbanas e Ações Efêmeras, Esqueleto Coletivo, entre outros.

Em 2008, o EIA propôs um jogo ao público em que a cidade se transformou num tabuleiro, com a intenção de que as pessoas descobrissem a cidade como um espaço de vivência criativa e de socialização.

A arte atravessa a cidade e a paisagem. A paisagem contemporânea saiu do suporte da tela e passou a ocupar espaços como instalações, ambientes e a utilizar suportes virtuais como vídeos e filmes. Propõe experiências como paisagens sonoras e experiências visuais e corporais que estabelecem outras relações de percepção da natureza.

A relação entre arte, arquitetura e paisagem é evidente em Inhotim, Museu de Arte Contemporânea localizado em Brumadinho/MG. O colecionador Bernardo Paz, o artista Tunga e

o paisagista Burle Max idealizaram o projeto inicialmente e criaram um museu a céu aberto, que ocupa uma propriedade que antes era um campo de exploração de minério. O visitante é convidado a percorrer vários percursos que atravessam a propriedade, proporcionado uma experiência inusitada, onde arte, paisagem e arquitetura se entrelaçam de tal forma que não se sabe onde começa uma e termina a outra.

Um exemplo é a obra *Invenção da cor* (Figura 4.9), de Hélio Oiticica, que, colocada ao lado do lago, redesenha a paisagem. Essa obra foi executada postumamente segundo orientações deixadas pelo artista, em caderno e maquete. Grandes quadrados de cor, alguns vazados, criam um espaço de convívio de onde o "participador" entrevê o espaço circundante.

Figura 4.9 | Hélio Oiticica. *Invenção da cor*, Penetrável Magic Square #5 De luxe, 1977



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/10/Penetravel-Magic-Square-51.jpg>. Acesso em: 24 fev. 2017.

Marilá Dardot, em *A origem da obra de arte* (Figura 4.10), instalou uma estufa, fez inúmeros vasos de cerâmica em forma de letras, disponibilizou ferramentas e convidou o público a plantar com ela e a compor palavras e frases da forma que quisessem. "Plantar palavras, semear ideias, é o que nos propõe o trabalho" (A ORIGEM..., [s.d.]).

Figura 4.10 | Marilá Dardot. *A origem da obra de arte*, 2002, vasos de cerâmica, terra, utensílios de plantio e sementes variadas



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2015/06/a-origem-da-obra-de-arte2-752x511-752x511.png. Acesso em: 24 fev. 2017.

Rivane Neuenschwander, com sua obra *Continente/Nuvem* (Figura 4.11), ocupou uma antiga construção, pintou-a de branco e cobriu o teto com um forro transparente repleto de bolas de isopor que se mexem, ativadas por um circulador de ar, fazendo alusão às nuvens ou à cartografia. Com as janelas abertas, a paisagem atravessa a casa e a casa atravessa a paisagem.

Figura 4.11 | Rivane Neuenschwander. Continente/Nuvem, 2008



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/rivane-752x570.jpg. Acesso em: 24 fev. 2017.

A arte deixou de ser plástica para se tornar visual, alcançando também a dimensão virtual. Os vídeos realizados desde a década de 1960, agora tornaram-se mais acessíveis, mais facilmente divulgados, menos dependentes de aparelhos sofisticados, programas de edição que podem ser baixados, podendo ser realizados com computadores e aparelhos celulares. Além da produção de vídeos, filmes, animações se intensificarem, a arte tecnológica explora a possibilidade interativa da arte, através de mouses, telas sensíveis, capacetes virtuais, criando interfaces com o espectador, que agora é visto como "interator".



O público interage com a obra, compartilha, ampliando a noção de tempo e espaço e a capacidade perceptiva das pessoas na relação com o mundo. Dentro e fora, perto e distante, real e virtual, natural e artificial são aspectos que se tornam relativos e muitas vezes coexistentes; as fronteiras entre essas dimensões não são mais tão rígidas. "A obra de arte neste caso não é uma representação imitativa da realidade, mas uma capacidade comunicativa, de fluxos de informações entre domínios, em uma relação dinâmica." (ARANTES, 2005, [n.p.])



É dentro deste contexto que uma série de artistas brasileiros, como Artur Matuck, José Wagner Garcia, Mario Ramiro, Carlos Fadon Vicente, Eduardo Kac, Julio Plaza, Milton Sogabe, Paulo Laurentiz, Gilbertto Prado, Paulo Bruscky, entre outros, faz suas primeiras investidas, no início dos anos 1980, no campo da arte e telecomunicações. Utilizando telefone, fax, televisão de varredura lenta (slow-scan tv), rádio, videotexto, rede de computadores pessoais e mais raramente satélites, estes artistas procuraram criar projetos de ordem global, privilegiando a arte como processo comunicativo. (ARANTES, 2005, [n.p.])

Gilbertto Prado, em 9/4 *Fragmentos de azu*l (Figura 4.12), criou uma instalação com um teto de televisores sensíveis ao tato, em que o "interator" podia manipular o movimento das nuvens.

Figura 4.12 | Gilbertto Prado. *9/4 Fragmentos de azul*, 1997, instalação interativa, televisores e estrutura de metal



Fonte: https://goo.gl/qWgLWO>. Acesso em: 28 fev. 2017.

Rejane Cantoni e Daniela Kutschat realizaram a instalação OP_ERA (Figura 4.13) com sensores que reagem à voz e ao movimento dos corpos das pessoas provocando vibrações nas linhas luminosas que revestem as paredes de um cubo.

Figura 4.13 | Rejane Cantoni e Daniela Kutschat. OP_ERA: *Sonic Dimension*, 2005, Brasil



Fonte: https://arteemtravessia.files.wordpress.com/2015/03/op-era-sonic.jpg. Acesso em: 28 fev. 2017.

A vida artificial, a arte transgênica e a nanoarte também são exemplos do uso das novas tecnologias. A criação transgênica é explorada por artistas como Eduardo Kac. *Em História natural do enigma* (Figura 4.14), ele criou uma flor por meio de engenharia genética que é resultado de um híbrido do DNA do artista com uma petúnia, denominando essa flor de "Edunia".

Figura 4.14 | Eduardo Kac. *História natural do enigma*, flor transgênica que expressa em suas veias vermelhas apenas o DNA de Kac, 2003/2008



Fonte: http://www.ekac.org/kac.nat.hist.enigma.01.jpg. Acesso em: 28 fev. 2017.

As artes visuais desenvolveram processos híbridos com outras linguagens artísticas, outras áreas do conhecimento científico, filosófico, biológico, ampliando seu alcance, seu conceito, sua linguagem e sua relação com o espectador, que se transformou em "participador" e "interator", e por que não cocriador da obra?



A arte conquistou novos espaços, foi além das paredes dos museus e do cubo branco das galerias, foi ao encontro das pessoas que andam pelas ruas, que passeiam pelos parques. Saiu do mundo erudito e aproximou-se da vida cotidiana. Temas nobres foram substituídos por temas comuns, objetos banais e sem significado foram ressignificados. A Arte Contemporânea saiu de seu pedestal e passou a integrar e participar do espaço comum.

Sem medo de errar

Joana começou o ano conversando com seus alunos sobre Arte Contemporânea, e surgiram questões sobre o que era considerado arte hoje. Muitos diziam que não compreendiam, outros disseram que não havia mais critério e que qualquer coisa podia ser arte, ainda outros diziam que qualquer um podia fazê-la, não precisava nem aprender, e outros estranhavam, mas gostavam. Essa conversa motivou o planejamento para o primeiro ano do Ensino Médio,

com a intenção de fazer com que eles compreendam mais a Arte Contemporânea.

Ela explicou que a grande dificuldade da arte, ao longo dos tempos, é ser entendida no momento em que ela propõe uma renovação de linguagem, já que normalmente entendemos essas mudanças depois que elas se estabeleceram e que artistas e críticos nos esclareceram sobre elas. Foi assim no Realismo, Romantismo, Impressionismo, Neoimpressionismo, Pós-impressionismo e nas vanguardas que se seguiram.

No mundo contemporâneo, o desafio é dar conta da expansão da arte, que se questionou diante do mundo moderno, alterando o seu conceito. Mudança esta, que se deu em função de inúmeros fatores conjugados: as mudanças dos meios de produção, contextos políticos, novos materiais como meios expressivos, transformações de linguagem, novos recursos tecnológicos, tempos de guerra, tempos de paz, inter-relação entre as linguagens artísticas, ampliação dos espaços da arte... e poderíamos continuar nomeando os processos de transformação do mundo. Se tudo se transforma, por que a arte continuaria a ser feita da mesma maneira?

Joana pediu aos alunos que fizessem um projeto: da folha de papel ao espaço.

Eles foram desafiados a fazer uma instalação, na sala de arte. Ela sugeriu que criassem um ambiente que proporcionasse uma experiência ao visitante, usando materiais que poderiam trazer de casa, sucatas, materiais de desenho, colagem e pintura. Eles trouxeram materiais variados que exploravam a sensorialidade de todos os sentidos, com textura, temperatura, cor e forma variadas, propuseram que as pessoas andassem pelo lugar primeiramente vendadas, depois com óculos coloridos e, por último, sem nada. Alunos da escola toda vieram visitar, foi uma experiência marcante para os que visitaram e para os que realizaram também, uma experiência de processo e de criação compartilhada. Após essa atividade, por meio da qual todos foram de certa forma atingidos, eles refletiram sobre a possibilidade da arte que se comunica diretamente com as pessoas, que transforma o espectador em "participador", como dizia Hélio Oiticica, que proporciona uma "experiência".

Em seguida, Joana propôs que criassem algo para interferir na cidade, uma ação que fosse além da sala de aula e dos muros da escola. De que forma poderiam fazer isso? Joana propôs que pensassem em algo que faltava na escola e na cidade. Eles começaram a ter ideias de imagens e frases que sugerissem mais qualidade de vida e ficaram pensando em como divulgá-las. Tinha que ser algo que se espalhasse pelas pessoas, para tanto teriam que produzir uma grande quantidade.

Joana sugeriu que fizessem carimbos. Eles rapidamente toparam e, para solucionarem a impressão, fizeram as matrizes em linóleo e isopor e rodaram cópias de várias cores com as mensagens e desenhos que inventaram. Saíram distribuindo para as pessoas da escola, do bairro, no comércio, no ônibus. A intenção era presentear as pessoas com uma mensagem que melhorasse o seu dia. Logo perceberam que quando se tem uma boa intenção o gesto tem o seu valor também. Na arte, muitas vezes é a intenção que qualifica a obra.

Os eletrônicos também se tornaram meios para serem explorados. Joana sugeriu que tirassem fotografias com seus celulares do caminho de casa até a escola. Mas que explorassem o enquadramento, a luz, fotos à distância e fotos próximas, a tal ponto que não identicasse o objeto fotografado e todas as fotos foram compartilhadas no Instagram. Assim, a virtualidade da arte também foi experimentada.

Enfim, Joana provocou seus alunos para outras possibilidades expressivas, para outras formas de contato que a arte pode estabelecer com as pessoas. Fez com que eles refletissem sobre o sentido que as coisas podem assumir conforme a intenção do artista. A arte plástica se tornou visual ao lidar com aspectos das outras linguagens, criando ambientes, fazendo performances, elas foram se tornando híbridas e mais complexas. A arte foi se expandindo, saindo do espaço erudito dos museus e galerias para atravessar o nosso caminho cotidiano. Os alunos puderam entender como arte e vida se relacionam e como se comunicam com seu público, envolvendo cada vez mais as pessoas ao tratar de assuntos comuns ou revelando seus processos de criação.

Faça valer a pena

1. O grupo 3nós3, em uma ocasião, pixou a porta de uma galeria com um "X" e deixou escrito: "O que está dentro fica, o que está fora se expande". O que eles pretendiam afirmar com esta frase?

Assinale a alternativa correta

- a) O conteúdo não mais sairia da galeria.
- b) O conteúdo da galeria não tinha valor para eles.
- c) A pixação iria invadir as galerias.
- d) Uma nova forma de arte estava entrando nas galerias.
- e) Um protesto contra o sistema da arte.
- **2.** Curado por Nelson Brissac entre os anos de 1994 e 2002, o Projeto Arte/Cidade na cidade de São Paulo teve quatro edições, que trabalharam com intervenções urbanas como forma de arte. Quais foram as suas características básicas?
- I. Criar um novo espaço para trazer a arte conceitual para seu atelier.
- II. Unir a arte e o desenvolvimento urbano.
- III. Questionar as políticas urbanas de revitalização.
- IV. Ocupar locais ociosos e desocupados.

Assinale a alternativa que apresenta as afirmações corretas.

- a) Afirmativas II e IV.
- b) Afirmativas I. II e IV.
- c) Afirmativas II, III e IV.
- d) Afirmativas I, III e IV.
- e) Afirmativas III e IV.
- **3.** Nas instalações, "o movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos" (INSTALAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017.

Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/ instalação>. Acesso em: 15 mar. 2017).

Quais são algumas das propostas das instalações?

- I. Espacialização da obra.
- II. Minimalista do conteúdo.
- III. Ambientação.
- IV. Participação do público.

Assinale a alternativa que apresenta as afirmações corretas.

- a) Afirmativas I e III.
- b) Afirmativas II, III e IV.
- c) Afirmativas I e IV.
- d) Afirmativas I, II e III.
- e) Afirmativas I. III e IV.

Seção 4.2

Retomada dos meios tradicionais

Diálogo aberto

Joana, artista plástica, recém-formada em Artes Visuais, tornouse também professora de arte, atualmente ministrando aula para o Ensino Médio. Seus alunos mostram muita resistência nas aulas dessa disciplina e principalmente com o que está acontecendo com a arte hoje, alegando que se modificou de tal forma que qualquer um pode fazê-la. É preciso elaborar um planejamento para envolver esses alunos e fazer com que eles entendam as transformações da Arte Contemporânea.

Numa nova proposição de seu planejamento para os alunos do primeiro ano do Ensino Médio, Joana retomou as linguagens tradicionais: desenho, pintura e escultura numa perspectiva contemporânea. A arte revela um movimento cíclico ou linear? Como as linguagens tradicionais manifestam-se na contemporaneidade? Quais são as diferenças? De que maneira essas linguagens foram transformadas?

Nesta seção vamos nos deter nos novos rumos que os meios tradicionais de desenho, pintura e escultura assumiram na Arte Contemporânea. Veremos a retomada dos meios tradicionais, desenho, pintura e escultura, mas propondo um conceito ampliado, pois eles se alteraram na Arte Contemporânea, até mesmo o artesanato relacionado ao fazer artístico é resgatado novamente, mas apresentando-se de forma diferente. E vamos entender também como o processo de criação integra a produção de Arte Contemporânea, como nos livros de artista, que trazem o processo de criação como parte da obra.

Bons estudos!

Não pode faltar

Uma nova tendência neoexpressionista retomava a pintura, na década de 1980, na Alemanha e nos Estados Unidos. Artistas como Anselm Kiefer, Georg Baselitz e Sigmar Polke, entre outros, tornaram-se referências para os jovens artistas brasileiros que se destacaram após a ditadura.

Com o fim da ditadura militar nos anos de 1980, houve uma maior liberdade de ação e expressão. Os artistas podiam se reunir novamente e se constituírem como grupos em escolas, faculdades e ateliês coletivos. Foram muitos os artistas nessa época que reagiram às proposições conceituais e à decorrente dissolução do objeto que predominava na arte. Esse grupo de artistas, composto em sua maior parte por cariocas e paulistas, ficou conhecido como Geração 80. Esse nome se deu em função de uma importante exposição organizada e curada por Marcus de Lontra Costa, Paulo Roberto Leal e Sandra Magger, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage-RJ, intitulada Como Vai Você, Geração 80?, em 1984. Destacaram-se Daniel Senise. Beatriz Milhazes. Adriana Varejão, Leda Catunda, Ana Maria Tavares, Leonilson, Esther Grinspun, entre outros, ao todo foram 123 artistas. A intenção era mostrar as tendências artísticas que se impunham na Arte Contemporânea naquele momento.

Outro evento de destaque dessa década foi a 23ª Bienal de São Paulo, em 1985, com a curadoria de Sheila Leirner, que concebeu *A grande tela* (Figura 4. 1), reunindo pinturas de grandes dimensões de artistas nacionais e estrangeiros num amplo corredor de 100 metros. Entre os brasileiros participantes estavam Leda Catunda, Daniel Senise, Jorge Guinle, Leonilson e os artistas da Casa 7: Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Fábio Miguez e Carlito Carvalhosa. Essas duas exposições foram emblemáticas por marcarem o retorno da pintura como reação à desmaterialização da Arte Conceitual dos anos precedentes.

Figura 4.15 | A grande tela, 1985, 23ª Bienal de Internacional de São Paulo



 $\label{log_arquivo} Fonte: < http://www.30xbienal.org.br/mercuriohg/upload-files/blog_arquivo/18BSP_01436.jpg>. \ Acesso \ em: \ 2 \ mar. \ 2017.$

A Casa 7 era um ateliê coletivo em São Paulo, composto pelos artistas já mencionados, que causou polêmica com suas proposições de desenho e pintura. Eles utilizavam materiais baratos, pintavam sobre grandes dimensões de papel craft com tintas acrílicas, com gestualidade, liberdade e expressividade. O Expressionismo Abstrato e o Neoexpressionismo eram referências para eles. Fizeram um sucesso repentino inovando a linguagem artística e propondo uma arte experimental. Todos eles deram continuidade a seus trabalhos depois que o grupo se dispersou.

Figura 4.16 | O Ateliê Casa 7: Nuno Ramos, Fábio Miguez, Rodrigo Andrade, Paulo Monteiro e Carlito Carvalhosa



Nuno Ramos fez pinturas tão matéricas, quando agrega cera, parafina, materiais diversos, sucatas e pigmentos (Figura 1.17), que acabaram se tornando tridimensionais.

Figura 4.17 | Nuno Ramos. *Sem título*, 1998, vaselina, parafina, tecidos e outros materiais sobre madeira, 220 x 250 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001969017019.jpg. Acesso em: 1º mar. 2017.

Exemplificando

Assista ao vídeo *Encontros*, com o artista Nuno Ramos. Nesse vídeo, ele fala de sua pintura que, de bidimensional passou a ser tridimensional, chegando a ter a dimensão de uma instalação, tal é a maneira que ela se impõe no espaço. Disponível em: https://youtu.be/ZpS1N9AJGCc. Acesso em: 22 fev. 2017.

O Ateliê da Lapa também se destacou no Rio de Janeiro, com Daniel Senise, Angelo Venosa, João Magalhães e Luiz Pizarro. As pinturas iniciais de Daniel Senise tinham formas volumosas, sugerindo seres estranhos e híbridos, o branco, preto, cinzas e vermelho predominavam com gestos marcantes (Figura 4.18).

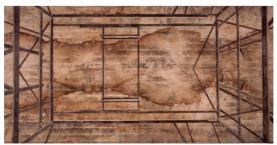
Figura 4.18 | Daniel Senise. Atlas, 1982, óleo sobre tela, 230 x 190 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000596003019.jpg. Acesso em: 1º mar. 2017.

Depois, foi eliminando a gestualidade sem prejuízo da expressão. Reinventou a pintura ao criar uma técnica baseada na monotipia, agregando materiais como a ferrugem que se desprende dos pregos, imprimindo superfícies de pisos de madeira, apropriandose de resquícios que se descolam dos pisos e levando em conta o acaso em sua produção. Em *A casa* (Figura 4.19), Senise resgatou um tecido impresso armazenado que já continha essa mancha orgânica e simétrica, que o remeteu ao sudário – uma pintura que não foi feita pelas mãos do homem. "A imagem sobreposta e composta a partir de recortes de suas impressões de superfícies, configura a estrutura da construção, obedece aos mesmos critérios de simetria da mancha, provocando um espelhamento que se dá em todas as direções, da direita para a esquerda, de cima para baixo" (RUGGERI, 2013b, p. 70).

Figura 4.19 | Daniel Senise. A casa, 2005, monotipia de meio acrílico e resíduos sobre tecido em colagem justaposta sobre madeira, $215 \times 430 \text{ cm}$



 $\label{lem:complex} Fonte: http://www.danielsenise.com/daniel-senise/arquivos_atualizacao/imagens/quadros/810.jpg. Acesso em: <math>1^{\circ}$ mar. 2017.



O compromisso com a linguagem da pintura, com a história da arte e com a ideia de representação, atravessa todo o percurso de Senise. A constante exploração dos materiais e dos procedimentos artísticos e a permanente atenção aos acasos do processo de criação, o levam a criar uma técnica que confere singularidade à sua obra, ampliando as possibilidades de redefinição do espaço da pintura na contemporaneidade. (RUGGERI, 2013b, p. 12)



Reflita

Reflita sobre as transformações da pintura comentada por Daniel Senise no video: *Daniel Senise* 2009 – *Enciclopédia Itaú Cultural*. Edição de texto e roteiro Cacá Vicalvi. Edição de Imagens Karan España. Produção Documenta Vídeo Brasil Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8971/daniel-senise>. Acesso em: 1º mar. 2017.

Jorge Guinle, integrante da Geração 80, realizou pinturas em grandes dimensões com intensos contrastes de cores.

Figura 4.20 | Jorge Guinle. Corpos de cinzas, 1982, óleo sobre tela, 190 x 190 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001337030019.jpg. Acesso em: 1º mar. 2017.

Beatriz Milhazes joga com as cores e formas em um processo pictórico também inventado por ela. A artista pinta superfícies de plástico com grossas camadas de tinta e cola sobre a tela, resultando em uma pintura tátil e sensual. "Sua obra é um convite ao imaginário de cada um, suscitado pela dança das formas e cores e pelo desejo da ordem." (RUGGERI, 2013a, p. 30)

Milhazes desenvolveu um trabalho fundamentado na pintura e em diálogo com outras técnicas, como a gravura e a colagem, chegando ao ponto de inventar a própria maneira de trabalhar com a matéria pictórica, aplicando a tinta diretamente sobre a tela através de um processo de transferência de imagens, compondo-as como peças de um jogo infinito, criando, em algumas obras, verdadeiras "pinturas-partituras", quando se aproxima da música. (RUGGERI, 2013a, p. 31)



Inspirada em ornamentos barrocos e artesanatos populares, reúne elementos eruditos e populares (Figura 4.21).

Figura 4.21 — Beatriz Milhazes. *Suculentas berinjelas*, 1996, acrílica sobre tela, 190 x 245 cm



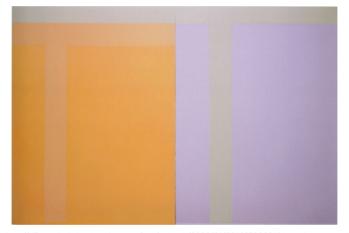
Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000337011019.jpg. Acesso em: 1º mar. 2017

Paulo Pasta tem um percurso singular em meio à sua geração, por se manter essencialmente pintor.



A transgressão de sua pintura não se dá pela linguagem, mas sim pelo que ela propõe ao mundo contemporâneo. Utilizando-se somente de pincel e tinta – instrumentos tradicionais da pintura -, o artista cria, na articulação entre suas formas e cores, sobre o plano da tela, espaços, lugares, que se configuram, ora em interiores, ora em amplos campos abertos, proporcionando, a quem se disponibiliza a contemplar sua pintura, experimentar uma espacialidade e uma temporalidade suspensa, em meio ao excesso e à aceleração do mundo contemporâneo. (RUGGERI, 2013c, p. 12)

Figura 4.22 | Paulo Pasta. Ninguém, 2005, óleo sobre tela, 200 x 300 cm



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001687008019.jpg. Acesso em: 1º mar. 2017.

Assim como a pintura, a escultura também se transformou. José Resende, aluno de Wesley Duke Lee, foi um dos pioneiros na renovação da linguagem escultórica no Brasil. O esculpir deixa de ser um procedimento inerente à escultura e é substituído pelas composições, sobreposições e justaposições. Combina uma grande diversidade de materiais como: metal, vidro, lâminas de chumbo, cabos de aço, mercúrio apostando na expressividade da própria matéria. Suas obras fundadas no desenho desafiam a gravidade, sem perder o equilíbrio, estabelecendo uma relação de corpo a corpo com o público.

Figura 4.23 | José Resende. Tridimensional, 1974, madeira e latão



 $\label{lem:continuous} Fonte: < http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/011511001019.jpg >. Acesso em: 1^o mar. 2017.$

No jardim das esculturas do Parque Ibirapuera, em São Paulo, a obra *Sem título* (Figura 4.24) estabeleceu uma relação com o público que não estava prevista pelo artista. Como ela fica em um terreno de pedras, o público passou a jogar as pedras no metal e, com isso, reverberava um belo som, que foi incorporado na experiência com a obra.

Figura 4.24 | José Resende. Sem título, 1998, aço corten, 150 x 1200 x 44 cm



Fonte: http://brasileiros.com.br/wp-content/uploads/2015/05/escultura-jose-rezende-foto-luiza-sigulem.jpg, Acesso em: 1º mar. 2017.

Cildo Meireles desafia a relação da proporção com sua escultura *Inmensa* (Figura 4.25), exposta no Instituto Inhotim. De repente, o visitante se depara com essa obra gigantesca em meio ao seu caminho.

Figura 4.25 | Cildo Meireles. *Inmensa*, 1982, aço, 400 x 176 x 810 cm



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/40/lnmensa_Brumadinho.jpg/800px-lnmensa_Brumadinho.jpg>, Acesso em: 1° mar. 2017.

Já a obra de lole de Freitas explora a relação entre o corpo e a arquitetura. Em seus arranjos usa materiais como arames, fios, tubos e telas metálicas que se dobram, contorcem, dançam no espaço.

Figura 4.26 | Iole de Freitas. Sem título, 1981, aço inox, cobre ferro e latão, $400 \times 360 \ \mathrm{cm}$



 $Fonte: < http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001180005013.jpg >. Acesso\ em:\ 1^o\ mar.\ 2017.$

Angelo Venosa foi um dos poucos que integraram a Geração 80 que se dedicou à escultura e não à pintura, dividiu o atelier com Daniel Senise, Luiz Pizarro e João Magalhães no Ateliê da Lapa, no Rio de Janeiro. Mas, assim como os pintores, inovou a linguagem escultórica trabalhando com diferentes materiais e com suas formas orgânicas que habitam o espaço como seres fantásticos, por vezes suspensas, rastejantes, aéreas ou terrestres. Formas surpreendentes.

Figura 4.27 | Angelo Venosa. *Sem título*, 1987, fibra de vidro, madeira e areia, 512 x 168 x 58 cm



 $Fonte: < http://farm8.staticflickr.com/7393/9189916569_7d3e778523_b.jpg > Acesso\ em:\ 1^{\circ}\ mar.\ 2017.$

Figura 4.28 | Angelo Venosa. Sem título, 2012, acrílico, 194 x 97 x 25 cm — 198 x 98 x 53 cm, Coleção Centro Cultural UFG, Universidade Federal de Goiás



Fonte: http://farm9.staticflickr.com/8449/8068378300_e3a662e0b5_b.jpg Acesso em: 1º mar. 2017.



Daí o aspecto compulsoriamente ambíguo, híbrido mesmo, das esculturas de Angelo Venosa. [...] Orgânicas mas literais, metafóricas, porém casuais, nem construídas com elementos, nem esculpidas da matéria, elas são compelidas a buscar, de dentro para fora, de fora para dentro, uma forma de existir. (BRITO, 1986, [s.p.])

Ana Maria Tavares apropria-se dos equipamentos urbanos com os quais o homem se depara no cotidiano, como catracas (Figura 4.29), apoios de transportes públicos, espelhos retrovisores e os reconstitui como objeto estético, propondo uma nova relação com o corpo de quem experimenta a obra.

Figura 4.29 | Ana Maria Tavares. Catraca, 2000, aço inox e espelho



Fonte: <http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/000852005019.jpg>. Acesso em: 1° mar. 2017.

Se a pintura inventou alternativa para pintar e não mais dependeu exclusivamente dos pincéis, a escultura passou a utilizar outros materiais e inventou ferramentas que substituíram o cinzel. As esculturas podem ser coladas, arranjadas, compostas. As obras podem ser projetadas e encomendadas, realizadas em processos artesanais ou industriais. Enfim, a escultura alterou o procedimento tradicional e redefiniu o seu conceito.

Com a abertura que ocorreu com a utilização de materiais diversificados na produção artística, os processos artesanais na fatura das obras também foram retomados ao lado dos artistas que optaram por encomendas processadas pelas indústrias. Mas não o

artesanato da técnica erudita das linguagens: desenho, pintura e escultura, mas sim o artesanato popular que foi incorporado como linguagem artística.

O desenho, que teve seu conceito expandido, pode agora ser feito com linha e agulha, com bordado ou com crochê, esculturas podem ser feitas de tecidos, espumas e meias. Pinturas podem ser feitas sobre suportes rendados, tramados.

Leonilson, Edith Derdyk e Lia Menna Barreto adotaram a linha e o fazer da costura como procedimento. Nesse caso, o método repetitivo e minucioso do fazer artesanal, o estado de espírito que envolve esse processo é parte integrante da obra. São artistas de processo e da matéria, a plasticidade da matéria é retomada.

Ana Beatriz Bahia destaca esses três artistas chamando a atenção ao fato de que, tendo o mesmo material à disposição, cada um desenvolveu uma lógica com o trabalho. "Percebo que essa incorporação da lógica interna da prática da costura deu-se de forma diferenciada de artista para artista – fato que não valoriza o processo de um em detrimento do de outro, apenas pontua interesses diversos" (BAHIA, 2002, [s.p.]). Segundo ela, no caso das bonecas de pano (Figura 4.30) de Lia Menna Barreto, a artista prima pelo acabamento, não pode haver pontos soltos, costuras lassas ou buracos. Até mesmo seu avesso é perfeito, como na obra *Coelho do avesso* (Figura 4.31).

Figura 4.30 | Lia Menna Barreto. Sem título, 1993, pelúcia, bonecas de borracha



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/001528005013.jpg. Acesso em: 2 mar. 3017.

Figura 4.31 | Lia Menna Barreto. *Coelho do avesso*, 1995, coelho de pelúcia e lampião



Fonte: http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/005769001013.jpg. Acesso em: 2 mar. 2017.

Edith Derdyk usa o procedimento da costura para investigar a linha: a linha que perfura, que se apropria de outros materiais como plástico, linhas de arames, linhas que percorrem o espaço. Como diz a artista, a costura para ela é um "procedimento construtivo". A linha é ritmo, pulsação, trama, tensão, ela vai e vem continuamente até preencher o espaço que ela deseja (Figura 4.32).

Figura 4.32 | Edith Derdyk. Linha contínua, 1996



Fonte: http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/imagensbahia/derdyk2.jpg>. Acesso em: 2 mar. 2017.

Figura 4.33 | Edith Derdyk. Arcada, 2013



 $Fonte: < http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/cursoseventos/mac_encontra/2013_1/imgs/Edith\%20 \ Derdyk,jpg>. Acesso em: 2 mar. 2017.$

Para Derdyk, a linha se expande cria ambientes; já com Leonilson, a linha é intimista, dialoga com sua poética. Sua obra fala de si e de muitos, tem a potência de se transportar do particular para o universal. Sua linha fura, fere, sangra e faz poesia.

Figura 4.34 | Leonilson. Empty man, 1991, tecido e linha



Fonte: http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/imagensbahia/leo3.jpg>. Acesso em: 2 mar. 2017.



Os meios expressivos tradicionais não deixaram de existir, mas se atualizaram no tempo e no espaço, em estreito diálogo com os modos de produção contemporâneos. Desenho, pintura e escultura fizeram uma revisão de suas definições e ampliaram, expandiram seus conceitos.

Com a ênfase que foi dada ao processo de criação, os livros de artista, decorrentes dos cadernos de artista, assumem o status de obras de arte. O procedimento de registrar o processo de criação que sempre acompanhou o artista, registro de desenhos, pensamentos, ideias, fatos externos que chamaram a atenção foram incorporados como possibilidades expressivas. Com Duchamp, o caderno de anotações de algumas de suas produções passou a integrar a obra, como é o caso da *Caixa Verde*, que reúne dados de processo e acompanha a obra *O grande vidro*.

No Brasil, Julio Plaza traz a ideia de livro arte. Ele fala em "livro-poema, livro-obra, livro-objeto ou livro-trabalho". O livro-poema usa códigos e signos visuais como fotos e desenhos. Explora a materialidade do papel e do elemento gráfico: transparência, opacidade, brilho, cor, perfuração, relevo, dobra, vinco; enquanto o livro-objeto pode se apropriar de outros materiais como metal, madeira, tecido, podendo conquistar a dimensão de escultura.



O livro é espaço, montagem de espaços.

A criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura. Com a mudança do sistema linear para o simultâneo, mudamos também a sistemática de leitura, não mais lidamos com símbolos abstratos, mas com figuras, desenhos, diagramas e imagens. Livro é montagem de signos, de espaços, em que convém diferenciar os diferentes tipos de montagem já que esse procedimento "é o processo fundamental da organização dos signos icônicos". (PLAZA, 1982, p. 4-5)

Julio Plaza e Augusto de Campos, poeta concretista, criaram em parceria os livros-objetos: *Poemóbiles* (1974) (Figura 4.36) e *Caixa preta* (1975) (Figura 4.35).

Figura 4.35 | Júlio Plaza e Augusto de Campos. Caixa Preta, montagem das partes internas do livro Caixa preta



Fonte: https://goo.gl/Gnhke0. Acesso em: 2 mar. 2017.

Figura 4.36 | Júlio Plaza e Augusto de Campos. Poemóbiles



Fonte: https://goo.gl/fT7ZpS>. Acesso em: 2 mar. 2017.

Estas publicações quebraram o formato convencional de livro e criaram os livros-poema, ou livros-objetos: os "Poemóbiles". Formados por um conjunto de objetos tridimensionais, de tamanho e proporção regulares, quando abertos, estes objetos se tornam páginas com vocábulos grafados sobre estruturas entre formas geométricas e orgânicas. O texto adquire, portanto, um caráter escultórico e móvel e passa a atuar como uma pintura em movimento no corpo do papel. (MAMM, 2015, [s.p.])



O livro de artista ou livro-objeto, além de ser uma prática constante, hoie integra as coleções dos museus contemporâneos e bibliotecas. Paulo Bruscky, Artur Barrio, Marilá Dardot, Alex Flemming, Guto Lacaz estão entre os muitos artistas que realizam essa prática.

Paulo Bruscky, artista de destague na Arte Postal no Brasil, também adotou o livro de artista como meio expressivo.

Figura 4.37 | Paulo Bruscky. A comunicação nas estradas, 1984, 100 exemplares



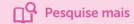
Fonte: https://colecaolivrodeartista.files.wordpress.com/2016/10/comunicac3a7c3a3o-nas-estradas.ipg. Acesso em: 2 mar. 2017.

Alex Flemming fez o livro Sumaré (Figura 4.38), resultante de sua instalação na estação Sumaré do metrô de São Paulo, reproduzindo em offset imagens de pessoas anônimas, de várias racas, com trechos de poemas de escritores brasileiros sobrepostos.

Figura 4.38 | Alex Flemming. *Sumaré*, 1998, impressão em offset, 13 exemplares numerados e assinados pelo artista



Fonte: https://seminariolivrodeartista.files.wordpress.com/2010/10/col_eba-009.jpg?w=584. Acesso em: 2 mar. 2017.



Visite o site Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais. É a primeira coleção de livros de artista em biblioteca pública do Brasil. Atualmente, possui mais de 700 livros catalogados.

LIVRO de Artista. Disponível em: https://colecaolivrodeartista.wordpress.com>, Acesso em: 3 fev. 2017.

Nesta seção, enfatizamos o processo como fator integrante da produção de arte contemporânea, o caráter experimental, processual e exploratório dos meios expressivos e a liberdade de criação conquistada após o regime militar. Hoje os artistas revelam não somente sua obra, o produto realizado, mas, sim, o movimento da criação, as opções que fazem pelos materiais e a maneira como cada um lida com eles, assim o público pode se aproximar mais da intenção dos artistas. Arte e vida caminham juntas.

Sem medo de errar

A primeira proposta que Joana apresentou foi solicitar que seus alunos desenhassem, mas ao invés de usar lápis e papel, sugeriu que procurassem outros materiais de desenho. A princípio não

entenderam, mas Joana começou a buscar na sala o que poderia ser usado: vara, palitos, arame, barbante, corda, pedras. O suporte também poderia variar: caixa de papelão, jornal, isopor etc. Eles perceberam o desafio e encontraram inúmeras possibilidades. Com essa aula, Joana trabalhou a ideia de desenho expandido. Pode-se desenhar com areia, com letras, com grãos, com o gesto, com o corpo, com a sombra, e os alunos entenderam como inúmeros materiais podem se tornar expressivos.

Na aula de pintura, Joana sugeriu que pintassem sem usar o pincel e a tela. Dessa vez poderiam trazer material de casa. Trouxeram esponja, rolo de pintura, spray, tecido; como suporte usaram papelão, sucata, madeira, tecidos, plásticos. A aula foi totalmente experimental, os materiais reagiam e eles eram desafiados a encontrar soluções, trocavam experiências e interferiam no trabalho um do outro. Agregaram colagens de jornais e revistas, recortes e objetos que achassem significativos. Novamente puderam perceber as inúmeras possibilidades de pintura para além da convencional. Uma pintura bidimensional podia se tornar tridimensional.

A mesma atitude foi trabalhada quando sugeriu que fizessem uma escultura sem os materiais conhecidos, como pedra, barro e madeira. Exploraram a tridimensionalidade com sabão, arame, sucata de marcenaria, caixas recicladas, as caçambas que encontravam pelas ruas e assim por diante.

A última proposta foi a realização de livros-objetos ou livros de artista. Dessa vez, os alunos trabalharam em grupos e elaboraram um projeto, usando tipos de letras, imagens de jornais e revistas com informações que bombardeiam em todos os canais de comunicação, selfies, mensagens de WhatsApp. Criaram um livro que traduziu o contexto em que vivem. O livro que fala dos excessos do mundo contemporâneo.

Todas essas aulas foram acompanhadas de exemplos de trabalhos de artistas que compõem a nossa história e a nossa contemporaneidade, com a intenção de ampliar o repertório dos alunos e estimular os processos de criação. Após essas aulas, as conversas e as trocas foram muitas. Eles visitaram exposições contemporâneas e traziam suas impressões sobre os trabalhos que viram, estavam mais livres e se sentiam mais seguros para fazerem suas próprias leituras dos trabalhos dos artistas.

Faça valer a pena

- **1.** A Casa 7, em São Paulo, era um atelier que tinha como integrantes Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Fábio Miguez e Carlito Carvalhosa. Suas propostas polêmicas envolviam o desenho e a pintura. Quais foram suas características principais?
- I. Materiais de baixo custo; utilização de papel craft e tintas acrílicas.
- II. Tintas importadas especiais para suas propostas; pintura em óleo sobre tela.
- III. Gestualidade, liberdade e expressividade.

Assinale a alternativa que apresenta as afirmações corretas.

- a) Afirmações I e II.
- b) Afirmações II e III.
- c) Afirmações I e III.
- d) Afirmação I apenas.
- e) Afirmação II apenas.
- **2.** No fim dos anos de 1970 e nos anos de 1980, a escultura, assim como a pintura, encontrou um novo perfil, renovando sua linguagem no país. O esculpir apenas deixa de ser parte da arte e é substituído pela utilização de materiais como cabos de aço, chumbo, lâminas de vidro. Ao esculpir, de que forma esses novos materiais eram utilizados?

Assinale a alternativa correta

- a) Colagem e fundição.
- b) Composição, sobreposição e justaposição.
- c) Composição e fundição.
- d) Justaposição e associação à pintura.
- e) Sobreposição e colagem.
- **3.** Os livros de artistas são oriundos dos cadernos de anotações, registro de processos de criação, que evoluíram para obras de arte sob forma de livro. Para Julio Plaza, são classificados como livro-poema, livro-obra, livro-objeto ou livro-trabalho. De quais matérias o livro-poema faz uso, segundo Plaza?

Assinale a alternativa correta.

- a) Materialidade do papel, opacidade, brilho e cor.
- b) Metal, dobra e cor.
- c) Tecido, metal e opacidade.
- d) Madeira, metal e tecido.
- e) Papel, metal e tecido.

Seção 4.3

Arte e seu mundo

Diálogo aberto

Hoje experimentamos novas relações com a produção artística, o crítico e o curador assumem posições que dialogam com o processo do artista. Os espaços da arte são múltiplos, não se restringem somente aos museus e galerias. As ações artísticas podem interferir no espaço da cidade, no espaço comum, sem dependerem de conexões com as instituições de arte. E o que é mais surpreendente, estabelecem conexões com o público envolvendo o espectador de tal forma, que eles passam a atuar como artistas, experimentando a arte, produzindo arte, a partir da provocação do artista.

A proposta final de Joana é mostrar que a Arte Contemporânea está mais conectada à vida comum do que se imagina, que a arte é uma manifestação da vida e na vida! Como ela poderá elaborar uma atividade que mostre a seus alunos a maneira como a arte se manifesta em nosso cotidiano? E de que forma a arte pode ir para além da sala de arte e interferir no espaço da escola? Como os museus e galerias estão se transformando em função do que a Arte Moderna e a Arte Contemporânea vêm propondo? Como os museus passaram a se relacionar com o público proporcionando um lugar de convívio? Quais são os novos espaços da arte?

Para isso, iremos estudar nesta seção os espaços da arte, os seus processos de difusão nos dias de hoje, a ação da crítica e a interação entre a arte e seu público.

Bons estudos!

Não pode faltar

Nesta unidade vimos como a Arte se modificou conceitualmente, como a linguagem artística foi ampliada e as mudanças que teve em seus procedimentos. Todas essas transformações influenciaram diretamente os espacos da arte. Os museus foram os primeiros lugares da arte com o objetivo de conservar e apresentar a produção artística. Até a Arte Clássica, eles estavam perfeitamente adequados a esse fim, mas tiveram que se adequar às inovações propostas pela Arte Moderna e, hoje, diante das novas práticas contemporâneas, estão revendo toda a sua estrutura, desde a arquitetura até a maneira de expor, como envolver e atrair o seu público e como conservar certos trabalhos que rapidamente se deterioram ou que se utilizam de materiais que não podem ser repostos.

A Arte Conceitual guestionou a concepção de arte predominante até então, os conceitos já estabelecidos e modificou o seu modo de produção. Paralelo a esse movimento, as linguagens tradicionais de desenho, pintura e escultura foram sendo modificadas, expandindo suas possibilidades e também revendo seus conceitos, criando processos híbridos entre as linguagens e reinventando os meios expressivos.

Enguanto a Arte Clássica se preocupava com a permanência, a Arte Moderna e Contemporânea guestionou a inerência do objeto estético e propôs a arte efêmera e desmaterializada, o uso de materiais precários, as instalações, performances, happenings, mudanças que desafiaram os museus em relação aos modos de conservação e exposição das obras. Inúmeros simpósios, congressos e seminários foram e continuam sendo realizados para discutir essas questões. São muitas as perguntas e desafios que a Arte hoje apresenta aos museus.

Paul Valéry, poeta e crítico, no início do século XX com seu texto O problema dos museus (1931), questiona o museu tradicional com colocações impactantes para quem era um grande admirador das Artes Visuais, inquietantes para quem lê e hoje, pode-se dizer, visionárias



Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, quardam pouca relação com as delícias. [...]

Com a alma preparada para todas as penas, avanço em direção à pintura. Diante de mim se desenvolve, no silêncio, uma estranha desordem organizada. Sou tomado de um horror sagrado. Meu passo torna-se piedoso. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola... Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções? Ou, ainda, não seria este um exercício de tipo particular, passeio bizarramente travado por belezas e desviado a cada instante por tais obras-primas à direita e à esquerda, em meio às quais é preciso conduzir-se como um bêbado entre balcões? (VALÉRY apud CARAMELLA, 2013, [s.p.])

Elaine Caramella, em sua comunicação *Arte Contemporânea e os processos de mudança na concepção de espaço* (2013) realizada no Segundo Simpósio Internacional de Arte Contemporânea, inicia sua fala com esse trecho de Valéry. Para ela, o museu contemporâneo guarda "relação com as delícias" deixando de ser somente o "lugar como espaço de exposição" para se tornar um "espaço como produtor de espacialidade" (CARAMELLA, 2013).

A instalação que surgiu na Arte Contemporânea invadiu o espaço expositivo, inicialmente determinando a maneira de ser exposta e depois interferindo na própria maneira de expor as obras, hoje muitas são expostas em ambiências construídas para elas, determinadas pelo curador, que alteram em muito a relação com o público. O museu ampliou suas funções para além da conservação e exposição das obras, passando a ser também um espaço propositivo, com eventos paralelos, cursos, palestras, conversas com os artistas, críticos e curadores, lojas com produtos relacionados às exposições, cafés e/ ou restaurantes, tornando-se um museu ativo e vivo. Com as ações educativas, eles se relacionam com a comunidade local e com a cidade, aproximando o público da Arte. O espaço sagrado do museu se abre para o seu público. O museu passou a ser um espaço de convívio.

Nos anos de 1970, houve um crescimento dos Centros Culturais, que também se tornaram espaços expositivos, oferecendo oficinas de arte e bibliotecas, em certos casos. Temos alguns modelos na cidade de São Paulo: o Centro Cultural São Paulo é um exemplo de

espaço que abrange todas as áreas artísticas e culturais recebendo uma grande diversidade de público; o Itaú Cultural, como um espaço expositivo e propositivo, tem uma ampla atuação cultural; a Casa das Rosas tem foco na literatura, mas com propostas interdisciplinares. O Centro Cultural Banco do Brasil, implantado em várias cidades do país, traz exposições relevantes há vários anos, exibindo peças teatrais, mostras de cinema e palestras. O Instituto Tomie Othake, além das exposições, oferece inúmeros cursos de formação. Mais de 40 centros culturais foram criados nas últimas décadas por iniciativas pública e privada ocupando edifícios tombados, antigas fábricas, galpões, mercados. Houve também o surgimento de espaços alternativos com artistas independentes, que por não estarem vinculados às galerias foram se organizando para poder apresentar seus trabalhos

Na cidade do Rio de Janeiro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage se destaca com sua atuação na formação de artistas e como espaço de discussão e exposição de arte, há ainda a Casa França-Brasil, o Centro Cultural da Caixa, também em várias cidades, Centro Cultural dos Correios, a Casa de Cultura de Paraty e inúmeros outros.

Minas Gerais, importante polo de produção e difusão da arte e da cultura brasileiras também oferece inúmeros centros culturais. destacamos agui a importância do Instituto Cultural Inhotim, já comentado na seção anterior, que começou a ser idealizado na década de 1980 pelo empresário Bernardo Paz com a intenção de dar visibilidade a sua coleção de arte, conservar e incentivar a produção de Arte Contemporânea. Foi aberto ao público em 2002 e desde então vem ampliando sua coleção e desenvolvendo ações educativas e sociais, que transformaram a região de Brumadinho/MG. onde está localizado. Em 2008, foi reconhecido como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo governo de Minas Gerais. Desde 2006 recebeu 2 milhões de visitantes, diversificando o perfil de público que visita os espacos de arte. Inúmeras galerias espalhadas pelo jardim, criadas especificamente para determinadas obras de artistas brasileiros e internacionais que se espalham por uma bela paisagem, um verdadeiro jardim botânico. Arte, arquitetura e paisagem se inter-relacionam de tal forma que não se sabe guando um começa e o outro termina. Destacamos aqui a galeria do artista Tunga, um dos idealizadores do projeto, que tem um espaço especial para sua obra *True rouge* (Figuras 4.39 e 4.40) à beira de um lago, refletida nas águas e atravessada pela paisagem. Outra galeria que se destaca é da artista Adriana Varejão, que abriga diversas de suas obras em um mesmo edifício (Figuras 4.41, 4.42 e 4.43). Ambas são exemplos dessa comunhão da arte com a arquitetura e a natureza.

Figura 4.39 | Tunga. True rouge, 1997, técnica mista



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/galeria-true-rouge2-752x570.jpg. Acesso em: 11 mar. 2017

Figura 4.40 | Tunga. True rouge, 1997, detalhe da obra



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/True-Rouge.jpg. Acesso em: 11 mar. 2017.

Figura 4.41 | Galeria Adriana Varejão, 2008



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/galeria-adriana-varejao2.jpg>. Acesso em: 11 mar. 2017.

Figura 4.42 | Adriana Varejão. *O Colecionador*, 2008, óleo sobre alumínio e poliuretano

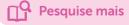


Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/10/o_colecionador-752x570.jpg. Acesso em: 11 mar. 2017.

Figura 4.43 | Adriana Varejão. *Passarinhos de Inhotim a Demini*, 2003-2008, pintura sobre azulejo (pintura à mão por Beatriz Sauer), 15,4 x 15,4 – 100 x 382 cm (instalação)



Fonte: http://www.inhotim.org.br/uploads/2013/11/passarinhos.jpg. Acesso em: 11 mar. 2017.



Faça um passeio virtual pelo site do Instituto Inhotim e explore o espaço e as obras da coleção. Disponível em: http://www.inhotim.org.br/ inhotim/arte-contemporanea/obras-e-galerias-permanentes>. Acesso em: 11 mar. 2017.

Ao lado do crescente número de museus e centros culturais, as galerias são responsáveis pelo movimento do mercado, pela produção dos artistas vinculados a elas e pela difusão da arte. As galerias adotaram o "cubo branco", modelo de espaço expositivo da Arte Moderna, que por ser totalmente branco e sem janelas neutraliza o espaço preservando a experiência estética com a obra. As galerias se proliferaram ao longo do século XX, movimentando e fortalecendo o mercado de arte, em contínuo crescimento.

As feiras de arte, por sua vez, mobilizam um grande número de profissionais de várias áreas e são fundamentais na difusão da arte, ampliando o público interessado. A SP-Arte – Festival Internacional de Arte de São Paulo comprova o sucesso desse mercado; criada em 2005, reúne anualmente mais de 100 galerias de todo o Brasil e do mundo. Com mais de 2.000 artistas, participam desse evento colecionadores e admiradores da arte, comprometidos ou não com a área

Ela também proporciona eventos paralelos, como debates e lançamentos de livros e revistas, ocupando o prédio da Bienal de São Paulo (Figura 4.44). Há cinco anos concedem bolsas de residência artística para artistas brasileiros ou naturalizados, vinculadas às galerias inscritas, estimulando a produção de Arte Contemporânea.

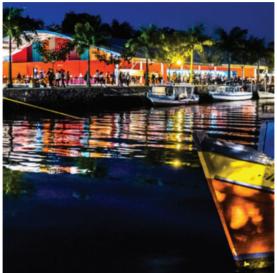


Figura 4.44 | SP-Arte - Festival Internacional de Arte de São Paulo

Fonte: <http://www.sp-arte.com/app/uploads/2013/04/sp-arte2013_finotti_site12-880x586.jpg>. Acesso em: 11 mar. 2017.

A Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) (Figura 4.45) tem o foco na literatura, mas reúne todas as linguagens, investe na cultura local, erudita e popular, em um evento anual que tem sua 15ª edição em 2017





Fonte: < https://restauhangscasaazul.blob.core.windows.net/flip/img/event/thumbnail/7432366344-134. jpeg >. Acesso em: 11 mar. 2017.

As residências artísticas difundiram-se na Arte Contemporânea por todo o mundo. No Brasil, nas últimas décadas houve uma proliferação de residências com diferentes propostas atuando em todos os campos das artes, atingindo diversas regiões e promovendo o intercâmbio cultural nas esferas nacional e internacional. Recentemente, a Funarte realizou um mapeamento das residências dada a variedade de programas diferenciados e a diversidade de instituições envolvidas.

Segundo Ana Vasconcelos¹ (2014, p. 19), que participou desse mapeamento, "um programa de residências artísticas consiste num conjunto de ações voltadas para o incentivo à experimentação, inovação, pesquisa e criação no campo das Artes".

¹Ana Vasconcelos é mestre em história e especialista em gestão pública. Desde 2011, é chefe de divisão do Centro de Programas Integrados – Cepin/Funarte.

Artistas se deslocam de seu ponto de origem e vão trabalhar por um tempo determinado em outras regiões e cidades, com a intenção de desenvolver um trabalho que traduza esse deslocamento e a percepção de um lugar estrangeiro.

Para Marcos Moraes², coordenador da residência artística na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP):

[...] é crucial pensar sobre processos de criação, em trânsito, em deslocamento, como uma forma contemporânea de produção — na qual conceitos como troca e vida coletiva se tornam fundamentais numa estratégia de atuar —, como mecanismo de colaboração com a cena artística local e, ainda, como meio de dinamização e circulação de informação e de conhecimentos. (MORAES, 2014, p. 41)



Segundo o mapeamento da Funarte, as regiões Sudeste, Nordeste e Centro-Oeste representam 77% das residências no Brasil, mas atingem muitos outros lugares, entre Estados nacionais e países. No Brasil são muitas as instituições – entre privadas e públicas – que promovem as residências artísticas, investindo na produção de arte e contribuindo para a sua difusão.

As revistas de arte são outro importante veículo de difusão. Atuando em um mercado mais reduzido por atenderem a um público mais específico da área, são sempre indispensáveis no sistema da arte, por ser o canal por onde circulam informações, programações, críticas e depoimentos. São muitas as revistas que, além de impressas, disponibilizam suas edições on-line, ampliando a circulação de seu conteúdo.



Reflita

Com as transformações de todas as ordens no sistema da arte, em seus aspectos conceituais, de linguagem, de produção, de exposição e de mercado, a crítica e a curadoria também foram assumindo novas funções.

²Marcos Moraes, pesquisador e curador, é doutor na área de Projeto, Espaço e Cultura pela FAU-USP. Coordena a Residência Artística da Faap; o Programa de Residência Artística na Cité des Arts, em Paris; e o Programa Faap/Fulbright Distinguished Chair in Visual Arts.

A arte contemporânea com suas rupturas de limites, suas redefinições estéticas e seu abandono dos lugares tradicionais reconfigura a atuação do crítico e a torna decisiva, tanto nos diálogos com os artistas como nas interfaces com o público. (BULHÕES; MAKOWIEK, 2016).

As revistas de arte e os jornais sempre foram o campo de atuação do crítico, mas no Brasil é uma profissão que enfrenta muitas dificuldades, o espaço da crítica no jornal foi sendo substituído pelo jornalismo cultural. Por outro lado, os canais independentes, blogs e jornais virtuais atuam na internet, possibilitando outras perspectivas de atuação e penetração. Os museus e instituições culturais também contam com a presença do crítico atuando também como curadores.

Segundo Mauro Augusto Gonçalves (EXISTE CRÍTICA..., 2015, [n.p.]), jornalista e editor do caderno *Ilustríssima*, da *Folha de São Paulo*, o crítico passou a exercer a curadoria de exposições, mas ele ressalta a diferença de função:



Uma tendência que se consolidou nos últimos anos e ganhou força no Brasil foi a transformação do crítico em curador. A curadoria não deixa de ser uma forma de crítica ao propor uma seleção, um recorte, uma reflexão. Mas, apesar dessa afinidade, não é uma instância crítica propriamente – nem tem o distanciamento necessário para isso.

Já para Paulo Amaral, diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), "Para ele, curador tem que ser crítico, mas nem sempre o crítico tem que ser curador." (BULHÕES; MAKOWIEK, 2016)

As fronteiras entre uma profissão e outra se esbarram e se desfazem. O curador, por sua vez, ao se preocupar com a maneira como a obra se apresenta no espaço expositivo, potencializa a sua expressão na relação com o público, por agregar outras qualidades estéticas na recepção da obra. A função da crítica é promover o pensamento reflexivo sobre a produção dos artistas e tem também um aspecto pedagógico, na medida em que dá ao público elementos que contribuem para a leitura da obra.

A crítica de arte recentemente vem também atuando mais próximo do artista, acompanhando a produção do ateliê, orientando e desenvolvendo reflexões que discutem a práxis artística não somente a partir do resultado, mas participando do processo.

Outro aspecto que se transformou com a Arte Contemporânea foi a relação com o público. Há algo paradoxal ocorrendo nesse sentido: por um lado, o conceitualismo de algumas obras que ressignificam coisas aparentemente sem significado, distanciando o público que não conhece o processo e sente dificuldade na recepção da obra; por outro lado, obras interativas aproximam o público transformando o espectador em participador ou interator, como dito anteriormente. Hoje são muitas as propostas artísticas que saíram do lugar sagrado que ocupavam nos museus, protegidas pela faixa amarela e passaram a participar do mesmo espaço que seu público, por vezes fazendo com que ele participe do processo de criação da obra.

Esse foi um aspecto proposto pelas vanguardas, principalmente pelos artistas dadaístas. No Brasil, a arte participativa foi inicialmente proposta pelos artistas neoconcretos, mas na Arte Contemporânea ela se expandiu e se tornou mais evidente. A presença do corpo na arte foi um dos fatores que possibilitaram esse contato, a body art, as performances, os happenings foram interferindo no espaço do mundo comum, as intervenções urbanas, por sua vez, atravessando o cotidiano das pessoas e surpreendendo o público.

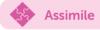
Houve uma mudança de recepção e percepção da obra, a postura do público deixou de ser somente contemplativa para ser ativa. A arte passou a solicitar todos os sentidos ao invés de se apoiar somente no olhar. "Nas culturas e artes contemporâneas, precisase, então, não somente de artistas inventivos, mas principalmente de espectadores criativos – capazes de decodificar as mensagens artísticas expressas" (RIZOLLI, 2009, p. 2.264).

Para que o espectador entre em contato com a obra, ele precisa se abrir para a experiência proposta pelo artista, entrar nos jogos visuais, nos jogos virtuais, nos exercícios de improvisação, muitas vezes participando da obra.



O artista nos oferece a qualidade de arte e o público sentese estimulado para prosseguir, dando continuidade ao criar. O espectador pode ser receptivo, entusiasmado ou crítico. Pode aceitar ou recusar uma experiência artística. Mas, haverá sempre uma tensão emocional entre o artista e o espectador. É desta tensão, deste sentimento de incerteza, deste desafio, que artista e espectador têm necessidade. O artista precisa sentir que o seu trabalho se impõe, que é capaz de vencer a resistência do público. O espectador precisa sentir que a obra de arte que percebe está disposta ao diálogo expressivo. Artista e espectador, assim, coautoria uma criação genuína. Mais do que intenção, um fato perceptivo. (RIZOLLI, 2009, p. 2.266)

Para tanto, torna-se necessária uma mudanca de percepção e atuação desse público em relação à obra de arte.



A Arte Contemporânea modificou o sistema da arte na medida em que modificou a concepção de arte, sua linguagem e seus procedimentos. O sistema estabelecido como os museus e galerias tiveram que se adaptar às mudanças. Os espaços de Arte foram ampliados, centros culturais e instituições de arte foram criados fazendo a interface da arte com o público.

O crítico com o importante papel de mediador entre o artista, a obra e o público também atua na interface, possibilitando o desenvolvimento do pensamento reflexivo que a Arte Contemporânea solicita.

Amélia Toledo propõe desde os anos de 1960 a interação como elemento fundamental em sua obra. A artista tem várias obras públicas que alteram o movimento cotidiano das pessoas. Caleidoscópio (Figura 4.46), na estação Brás do metrô de São Paulo, com seus espelhos convexos e côncavos desafia o passante e em Parque das cores no escuro (Figura 4.47), localizado sob o Viaduto que fica em frente ao MAC, ela convida o público a sentar, deitar, se acomodar nas pedras que retirou do subsolo e trouxe à luz

Figura 4.46 | Amélia Toledo. *Caleidoscópio*, 1999, penetrável de curvas em chapas de aço inox, lixadas, polidas ou pintadas, 204 x 100 x 40 cm (cada módulo), área de instalação: 80 m^2 , instalação permanente na estação Brás do metrô de São Paulo



Fonte: http://ameliatoledo.com/wp-content/uploads/caleidoscopio-1999.jpg. Acesso em: 12 mar. 2017.

Figura 4.47 | Parque das cores no escuro, 2002, Ibirapuera, São Paulo



Fonte: http://ameliatoledo.com/wp-content/uploads/parque-das-cores-do-escuro-2002-familia.jpg. Acesso em: 12 mar. 2017.

Ernesto Neto convida o público para entrar em sua obra, andar por ela, experimentar, vestir. Sua obra expande o conceito de escultura e permite o contato sensorial. Na 29ª Bienal de São Paulo ele fez o terreiro, que se tornou um espaço de convívio, ponto de encontro do público com a arte (Figura 4.49).

Figura 4.48 | Ernesto Neto. Dengo, 2010



Fonte: http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/01/dengobanner-980x246.png>. Acesso em: 12 mar. 2107.

Figura 4.49 | Ernesto Neto. Terreiro na Bienal de São Paulo, 2010



Fonte: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/843994-bienal-de-sao-paulo-chega-ao-fim-nestedomingo.shtml>. Acesso em: 12 mar. 2017.



Para ter uma ideia de arte interativa e conhecer mais sobre Ernesto Neto, assista ao vídeo O *Corpo que me leva*, obra realizada para celebrar o seu casamento com Lili Kemper. Essa é uma obra que mostra o quanto arte e vida estão relacionados. Está exposta no Museu Guggenheim, em Bilbao, Espanha. Disponível em: http://gnt.globo.com/programas/arte-brasileira/videos/3298004.htm. Acesso em: 12 mar. 2017.

Os recursos audiovisuais e a arte eletrônica proporcionados pelo avanço tecnológico também interferem nessa relação, uma vez que muitos trabalhos artísticos se apropriam de computadores e celulares que são facilmente manipulados pelo público, facilitando o acesso e a leitura da obra

Arte e vida se aproximam no mundo contemporâneo, os espaços de arte se abrem para recepção do público de forma mais convidativa, o artista compartilha seu trabalho com seu público e, por vezes, o convida para criar juntamente com ele. O público experimenta a arte e a possibilidade poética inerente ao ser humano.

Sem medo de errar

Para finalizar seu planejamento, Joana propôs a realização de uma exposição na escola que mostrasse todo o processo que desenvolveu com os alunos. Primeiro consultou a diretoria sobre a possibilidade e qual espaço poderia ser usado, já que não havia um lugar específico para isso. Apresentou uma proposta inicial para a diretora antes de falar com os alunos. Joana solicitou que a exposição ocupasse vários espaços para que ela pudesse ser vista por todos que andassem pela escola e não um lugar específico que só veriam aqueles que se dirigissem para a sala expositiva. Propôs usarem o corredor, o restaurante, o pátio da escola, a sala de artes. A diretoria aprovou, mas solicitou um projeto mais detalhado

Joana conversou com os alunos, que se entusiasmaram com a ideia, e juntos partiram para a elaboração desse projeto. Nele, os alunos perceberam que eles mesmos seriam os artistas, os críticos de seus próprios trabalhos e os curadores da exposição. Para além da produção artística, eles estavam lidando com questões inerentes ao sistema da arte, desenvolvendo seu senso crítico e aprimorando seu olhar estético.

A exposição teria uma semana de duração e os alunos, além de apresentar o que já tinham desenvolvido, pensaram em novos trabalhos propositivos que envolvessem o público com questões que suscitassem a reflexão sobre o cotidiano na escola e sobre a percepção de mundo, e outros trabalhos em que seus colegas fossem convidados a criar em conjunto com eles. A intenção era apresentar práticas artísticas participativas e colaborativas.

Esses trabalhos seriam desenvolvidos ao longo do tempo da exposição. Uma das ideias que tiveram foi reservar uma parede no pátio da escola, disponibilizando *post-its* e materiais adesivos, lápis coloridos, canetões para que os alunos colocassem seus desenhos, pensamentos, sentimentos, deseios...

Na sala de arte realizaram uma instalação, criando espaços diferenciados, com tecidos, pufes, almofadas, cadeiras em roda e materiais diversos com diferentes texturas e matérias a serem experimentados e materiais plásticos disponíveis para que os alunos pudessem usar se quisessem, para que fossem transformando o espaço ao longo da semana.

A intenção com essa instalação era criar um espaço de convívio com a arte, aproximar a linguagem artística de todos, com o objetivo também de atingir aqueles que têm resistência com linguagens expressivas. Pensaram também em algumas performances que aconteceriam na hora do intervalo.

A diretora aprovou o projeto, e o primeiro passo foi fazer um mapa da escola para localizar as ações que seriam realizadas e os trabalhos que seriam expostos. Joana e seus alunos trabalharam intensamente e, ao longo do processo, foram envolvendo outras pessoas que quiseram colaborar, como colegas, pais, professores e funcionários da escola.

A exposição foi avaliada como um sucesso. A ideia de trabalhar com práticas participativas e colaborativas funcionou, resultando numa proposta de realizarem anualmente uma exposição de artes que abrisse também para a participação dos outros anos.

Um evento que nasceu como uma iniciativa do primeiro ano do Ensino Médio cresceu de tal form que passou a ser um evento da escola. Alunos que tinham resistência com as artes passaram a vê-la com outros olhos, alunos que já lidavam bem com a linguagem artística conheceram novas possibilidades. O evento acabou conquistando uma mudança de percepção e de atitude em relação à arte e mais especificamente à Arte Contemporânea.

Faça valer a pena

1. Os museus no século XX transformaram-se de museus tradicionais em um local para exposições de forma que as novas obras propostas pudessem utilizá-los dentro de suas dependências. Qual seria uma das características adquiridas pelos museus nesse período?

Assinale a alternativa correta.

- a) Um espaço alternativo diante das novas propostas, quebrando suas regras antigas.
- b) Uma fonte histórica das produções artísticas.
- c) O museu como um produtor de espacialidade.
- d) Um espaço sem interesse dos artistas para suas exposições.
- e) Uma fonte infinita de inspiração para as novas tendências.
- 2. As residências artísticas têm se proliferado pelo mundo com o objetivo de um intercâmbio cultural com propostas diversas que abrangem vários campos das artes, nacionalmente e internacionalmente. Quais são algumas das ações que as residências propiciam?

Assinale a alternativa correta.

- a) Experimentação na pintura e intercâmbio cultural na escultura.
- b) Maior diversificação cultural internacional.
- c) Promover os programas de intercâmbio cultural por meio das artes.
- d) Incentivo à experimentação e inovação, e pesquisa artística.
- e) Inovação nas pesquisas de artes na pintura e escultura.
- **3.** Curadoria de arte é um processo de seleção, organização, cuidado e montagem de uma exposição artística de um número de obras de um ou mais artistas. É também de sua alçada construir um contexto dentro de um espaço escolhido para a realização de uma exposição. Dentro de uma exposição, o curador precisa ter um olhar mais técnico e elaborar um contexto. Quais são algumas características que o curador precisa ter?
- I. Potencializar a expressão da obra.
- II. Agregar qualidades estéticas.
- III. Realizar reflexões acerca das obras.
- IV. Ser responsável pela qualidade da produção da obra.

Assinale a alternativa que apresenta as afirmações corretas.

- a) Afirmações I e II.
- b) Afirmações III e IV.
- c) Afirmações I e III.
- d) Afirmações II e IV.
- e) Afirmações II e III.

Referências

9/4 FRAGMENTOS de Azul. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017, Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/ obra36070/94-fragmentos-de-azul>. Acesso em: 1 mar. 2017.

ABRIL CULTURAL (Org.). Arte no Brasil. v. 2. São Paulo: Abril, 1979.

INHOTIM. A origem da obra de arte. Disponível em: http://www.inhotim.org.br/ inhotim/arte-contemporanea/obras/a-origem-da-obra-de-arte/>. Acesso em: 18 abr. 2017

ARANTES, Priscila. Arte e mídia no brasil: perspectiva da estética digital. ARS, São Paulo, v. 3, n. 6, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid =\$1678-53202005000200004>, Acesso em: 24 fev. 2017.

BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson (artigo de conclusão de curso de especialização, Linguagem Plástica Contemporânea/UDESC). Periscope Magazine, Florianópolis, n. 3, ano 2, maio 2002. Disponível em: http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3. htm> Acesso em: 2 mar 3017

BRAGA, Paula. Os anos 1960: Descobrir o corpo. In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre arte brasileira: da pré-história aos anos 60. São Paulo: WMF Martins Fontes; SESC, 2014. p. 294-323.

BRITO, Ronaldo. Singulares e equívocas. abr. 1986. Angelo Venosa, site oficial. Disponível em: http://www.angelovenosa.com/texto/singulares-e-equivocas.html>. Acesso em: 1 mar. 2017.

BULHÕES, Maria Amélia; MAKOWIECK, Sandra. Em debate, o tema "Instituições e críticos: interfaces". Jornal da ABCA, n. 40, ano 14, dez. 2016. Disponível em: abca.art.br/?p=2019>. Acesso em: 12 mar. 2017.

CARAMELLA, Elaine. Arte contemporânea e os processos de mudança na concepção de espaço (do espaço como lugar de exposição ao espaço como produtor de espacialidades). Fórum Permanente, São Paulo, n. 2, v. 2, jul. 2013. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/simposio/documentacao/ comunicacoes-i/arte-contemporanea-e-os-processos-de-mudanca-na-concepcaode-espaco-do-espaco-como-lugar-de-exposicao-ao-espaco-como-produtor-deespacialidades>. Acesso em: 6 mar. 2017.

CIRENZA, Fernanda. O Carandiru pelos olhos do artista Nuno Ramos. Brasileiros, 10 fev. 2015. Disponível em: http://brasileiros.com.br/2015/10/o-carandiru-pelos-olhos-artistanuno-ramos/>. Acesso em: 22 fev. 2017.

DETETOR de Ausências / Instalação, São Paulo SP. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25865/detetor-de-ausencias-instalacao-sao-paulosp>. Acesso em: 1 mar. 2017.

DANIEL Senise. [s.d.]. Disponível em: http://www.danielsenise.com/daniel-senise/home/, Acesso em: 1 mar. 2017.

EDUARDO Kac. 2017. Disponível em: http://www.ekac.org, Acesso em: 28 fev. 2017.

ENTREVISTA com Nuno Ramos – Projeto Bulas (Rumos Itaú Cultural 2013-2014). Disponível em: https://youtu.be/5gyGgHhheRM. Acesso em: 22 fev. 2017.

EXISTE crítica de arte hoje no Brasil? **SeLecT**, 31 jul. 2015. Disponível em: http://www.select.art.br/existe-critica-de-arte-hoje-no-brasil/>. Acesso em: 12 mar. 2017.

FESTA Literária Internacional de Paraty – FLIP. 2017. Disponível em: http://flip.org.br. Acesso em: 11 mar. 2017.

INHOTIM. [s.d.]. Disponível em: http://www.inhotim.org.br. Acesso em: 24 fev. 2017.

INSTALAÇÃO. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao Acesso em: 15 mar. 2017.

LEITE, Luciana de A. Casa 7. In: **Arte do século XX/XXI**: visitando o MAC na web. [s.d.]. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo6/casa7/index.html#>. Acesso em: 1 mar. 2017.

LIVRO de Artista. 2017. Disponível em: https://colecaolivrodeartista.wordpress.com>. Acesso em: 3 fev. 2017.

MAMM. Exposição "Poemóbiles/Caixa Preta" exibe livros-objetos de Augusto de Campos e Julio Plaza. **Museu de Arte Murilo Mendes**, 4 jan. 2015. Disponível em: http://www.museudeartemurilomendes.com.br/noticias/exposicao-poemobilescaixa-preta-exibe-livros-objetos-de-augusto-de-campos-e-julio-plaza/. Acesso em: 2 mar. 2107.

MORAES, Marcos. Residência artística: especificidades da pesquisa/produção. In: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (Org.). **Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. p. 36-45. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wp-content/uploads/2014/07/miolo+capa-livro-resartisticas-FINAL_baixa-res.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2017.

MORTE das Casas. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9800/morte-das-casas, Acesso em: 24 fey, 2017.

NICOLIELO, Bruna. O templo de Lygia Pape #Ensaio1nfinit0. **Inhotim**, 27 jul. 2016. Disponível em: http://www.inhotim.org.br/blog/o-templo-de-lygia-pape/. Acesso em: 22 fev. 2017.

NUNO Ramos – Encontros. Disponível em: https://youtu.be/ZpS1N9AJGCc. Acesso em: 22 fev. 2017.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte (I). **Arte em São Paulo**, São Paulo, n. 6, abr. 1982. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_artel.pdf>. Acesso em: 17 abr. 2017.

RIZOLLI, Marcos. A arte contemporânea e o espectador criativo. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: Anpap, 2009. p. 2.257-2.267. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/marcos_rizolli.pdf. Acesso em: 12 mar. 2017.



S.Paulo: Instituto Itaú Cultural. 2013b. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros).

_. Paulo Pasta. Coleção Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de S.Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2013c. (Coleção Grandes Pintores Brasileiros).

SP-ARTE. 2017. Disponível em: http://www.sp-arte.com. Acesso em: 11 mar. 2017.

UM domingo com Frederico Morais. Disponível em: https://www.youtube.com/ watch?v=RXIWuW2bvh4>. Acesso em: 25 fev. 2017.

VASCONCELOS, Ana. Apontamentos para a construção de um programa Funarte de reisdências artísticas. In: VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (Org.). Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. p. 12-19. Disponível http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wp-content/uploads/2014/07/ miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2017.

VASCONCELOS, Ana; BEZERRA, André (Org.). Mapeamento de Residências Artísticas no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/ residenciasartisticas/wp-content/uploads/2014/07/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2017.

ZANINI, Walter (Org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983 v 2



