



## Artes Plásticas

# Fundamentos das Artes Plásticas

Maria da Salet Rocha



Geografia



História



Educação  
Física



Química



Ciências  
Biológicas



Artes  
Plásticas



Computação



Física



Matemática



Pedagogia



# Artes Plásticas

## Fundamentos das Artes Plásticas

Maria da Salet Rocha



Geografia

2ª edição  
Fortaleza - Ceará



2019



História



Educação  
Física



Química



Ciências  
Biológicas



Artes  
Plásticas



Computação



Física



Matemática



Pedagogia

Copyright © 2019. Todos os direitos reservados desta edição à UAB/UECE. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, dos autores.

Editora Filiada à



**Presidente da República**

Jair Messias Bolsonaro

**Ministro da Educação**

Ricardo Vélez Rodríguez

**Presidente da CAPES**

Abilio Baeta Neves

**Diretor de Educação a Distância da CAPES**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**Governador do Estado do Ceará**

Camilo Sobreira de Santana

**Reitor da Universidade Estadual do Ceará**

José Jackson Coelho Sampaio

**Vice-Reitor**

Hidelbrando dos Santos Soares

**Pró-Reitora de Graduação**

Nucácia Meyre Silva Araújo

**Coordenador da SATE e UAB/UECE**

Francisco Fábio Castelo Branco

**Coordenadora Adjunta UAB/UECE**

Eloísa Maia Vidal

**Diretora do CED/UECE**

Josete de Oliveira Castelo Branco Sales

**Coordenação da Licenciatura em Artes Plásticas**

Elídia Clara Aguiar Veríssimo

**Editor da EdUECE**

Erasmo Miessa Ruiz

**Coordenadora Editorial**

Rocylânia Isidio de Oliveira

**Projeto Gráfico e Capa**

Roberto Santos

**Diagramadora**

Rocylânia Isidio de Oliveira

**Conselho Editorial**

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josêniro Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduina Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

**Conselho Consultivo**

Antônio Torres Montenegro (UFPE)

Eliane P. Zamith Brito (FGV)

Homero Santiago (USP)

Ieda Maria Alves (USP)

Manuel Domingos Neto (UFF)

Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)

Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)

Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)

Romeu Gomes (FIOCRUZ)

Túlio Batista Franco (UFF)

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará

CEP: 60714-903 – Fone: (85) 3101-9893

Internet [www.uece.br](http://www.uece.br) – E-mail: [eduece@uece.br](mailto:eduece@uece.br)

Secretaria de Apoio às Tecnologias Educacionais

Fone: (85) 3101-9962

# Sumário

<b>Apresentação.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 – Elementos da Linguagem Visual .....</b>	<b>9</b>
1. Elementos da linguagem visual.....	11
1.1. Linha .....	12
1.2. Superfície.....	12
1.3. Cor .....	12
1.4. Luz .....	14
1.5. Volume .....	15
<b>Capítulo 2 – Movimentos e Estilos Artísticos .....</b>	<b>19</b>
2. Movimentos e Estilos Artísticos.....	21
2.1. Classicismo, Gótico e Renascimento .....	22
2.2. Barroco e Neoclassicismo .....	36
2.3. Romantismo, Naturalismo e Realismo.....	48
2.4. Impressionismo e Expressionismo.....	53
2.5. Cubismo, Suprematismo, Construtivismo e Futurismo.....	64
2.6. Pop Art e Expressionismo Abstrato.....	67
<b>Capítulo 3 – Estados de Arte.....</b>	<b>91</b>
3. Estados de Arte .....	93
3.1. Arte Figurativa .....	93
3.2. Arte Abstrata.....	98
3.3. Arte Construtiva .....	103
3.4. Arte Objetal .....	108
3.5. Arte Conceitual .....	112
3.6. Arte Performática .....	115
3.7. Arte Tecnológica.....	117
<b>Sobre o Autor.....</b>	<b>122</b>



# Apresentação

As Artes Plásticas são atividades de caráter criativo que o ser humano vem desenvolvendo desde as épocas de seu aparecimento no planeta. As pinturas rupestres têm sido as testemunhas do surgimento precoce de ações relativas às artes plásticas. Essas pinturas foram encontradas em cavernas de Altamira, na Espanha, nas grutas de Lascaux, na França, e em outras partes da terra.

A arqueologia praticada no Parque Nacional Serra da Capivara, no Piauí, hoje decretado pela UNESCO Patrimônio Mundial, trouxe, ao conhecimento público, a existência de grandes pinturas rupestres de até 24X3 m.

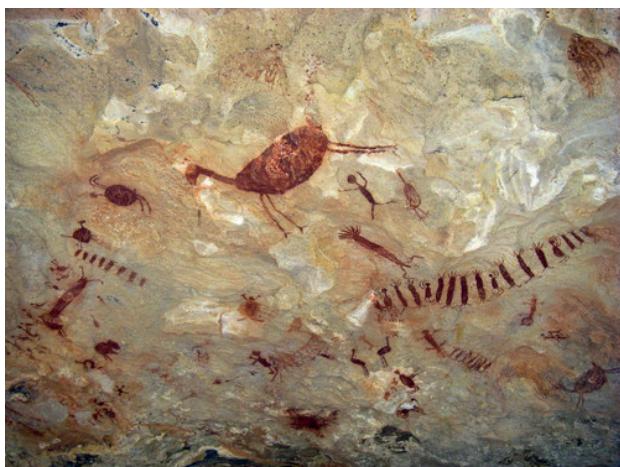


Figura 1 – Pintura Rupestre, Parque Nacional Serra da Capivara – São Raimundo Nonato, Piauí

Enquanto essas pinturas foram realizadas com materiais minerais e orgânicos, as gravuras foram obtidas com incisões na própria pedra, como também por carimbos molhados de tinta. São figuras humanas, animais, árvores e muitos traços não identificados, formando composições de grande importância para o estudo do comportamento dos grupos humanos. Ao lado desses trabalhos foram registrados instrumentos de trabalho como facas, lascas, pontas de flecha, cerâmicas e muitos outros ítems.

Estrigas, artista plástico e historiador, relata, em seu livro ARTE-aspectos pré-históricos no Ceará, que, nos anos 70, fez algumas visitas à serra de Itapioca para conhecer as pinturas rupestres que ali se encontram. Foi acompanhado, à Gruta Pedra Ferrada – especificada como o lugar onde estão essas pinturas, por artistas e estudiosos como Mário Baratta, Nice, Bené Fonteles, Perilo Teixeira e Vicente Gondin. Fizeram fotografias e Nice, com papel de seda,

**Arqueologia:** ciência que estuda a vida e a cultura dos povos antigos por meio de escavações ou através de documentos, monumentos e objetos, etc. por eles deixados;

**Fruidor:** pessoa que tira proveito, usufrui, goza dos benefícios da arte, por exemplo, o público.

copiou algumas figuras aqui são reproduzidas (Ilustração 2). Os cachimbos, cerâmicas e outros utensílios, também encontrados na referida gruta, estão no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade Federal do Ceará

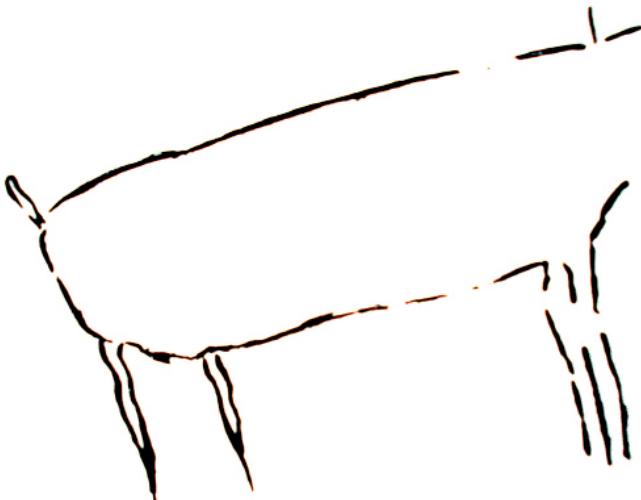


Figura 2 – Pintura parietal pré-histórica do Ceará

Se esses fenômenos pictóricos e gráficos são frutos de intenções mágico-religiosas ou não, o registro feito por esses primeiros habitantes na eternidade da pedra já os colocou dentro dos estudos da História da Arte.

Não teria a arte da atualidade também um caráter mágico? Ao refletir e representar o cotidiano não estaria o artista desejando controlá-lo, transformá-lo? Teriam sido essas questões as mesmas que levaram os homens da caverna a desenvolver suas criações? Hoje, o artista também usa carimbos para fazer gravura, tinta para fazer pintura, desenho e outras formas de arte, mas, ao lado desses modelos já consagrados, vem, ao longo do tempo, inventando novos parâmetros para medir e inscrever no mundo, seu olhar artístico, sempre no sentido de entender e dialogar com a realidade.

O estudo ora apresentado é uma síntese. O tema é muito vasto, assim como é vasta, profunda e surpreendente a teia cultural que o ser humano cria ao seu redor. Ao buscar permanentemente, mecanismos de sobrevivência e adequação a novos patamares, altera seu próprio percurso, o que incide diretamente no seu modo de conceber e realizar a arte.

Na unidade I, estudaremos os elementos fundamentais da linguagem visual, cuja importância está inscrita em cada obra de arte, de maneira visível ou não. A linha, a superfície, a cor, a luz e o volume são traços que orientam a visualização, na produção e na fruição da arte.

Na Unidade II, estudaremos as correntes artísticas a partir do Classicismo e do Renascimento até a Pop Art, isto é, o estudo se estende à metade do

século XX. Deixam de ser abordados, então, temas como a Transvanguarda Italiana, o Hiperealismo e outras transformações pelas quais passou a arte nas últimas décadas do século passado. No entanto, na Unidade III, essa lacuna será compensada, de alguma forma, pelo estudo dos Estados de Arte. Essa unidade trata de outra metodologia de estudo da arte: uma abordagem que valoriza as diversas configurações que ela assume em todo o seu percurso, independentemente da época de sua realização.

A Arte está em trânsito.



1

Capítulo

# Elementos da Linguagem Visual



## Objetivo

- Estudar os elementos visuais que corporificam as configurações artísticas, modelam a percepção visual para percebê-las e garantem a dinâmica expressiva na arte.

## Introdução

Nesta undade serão estudados pricípios da criação artística: a linha, a superfície, a cor, a luz e o volume. Através da utilização destes elementos, que têm características associativas, o artista capta estas e outras possibilidades para construir sua obra.

### 1. Elementos da linguagem visual

Assim como a natureza é um contraponto à poluição e ao progresso industrial, um universo diferenciado contra a padronização da informática, a arte é uma espécie de reserva mítica e utópica, uma reserva para a subjetividade, um caminho para a interiorização do homem ou, ao contrário,um caminho para o reencontro do homem com o social.

Frederico Morais, 1994

A linguagem visual é aquela que usa principalmente os sentidos da visão, da audição, do paladar e do olfato, para chegar até ao fruidor. Para que isso aconteça, é necessário a ele, um conhecimento mínimo sobre essa forma particular de expressão, para que seja estabelecido um diálogo entre o artista e ele. A linguagem visual tem seus códigos como qualquer outra linguagem. Vejamos, como exemplo, o seguinte: para trabalhar com computação, é necessário que as regras sejam conhecidas. Com a arte, é a mesma coisa. Para compreender sua história, seus modos de existir e de se inserir na sociedade, como também seus modos de produção, é necessário um conhecimento diversificado capaz de interpretar as épocas em que foram realizadas as obras, as características do trabalho apresentado e o perfil do artista que a concretizou. É um conjunto multifatorial de conhecimentos ligados às situações econômicas, sociais, históricas, filosóficas e particulares do artista que vai possibilitar o desvelamento da obra, isto é, é necessária a compreensão do coletivo e do individual envolvidos na criação da arte. Sem o entendimento do

contexto de produção, do entrelaçamento dos fatores mencionados, torna-se difícil o diálogo pretendido.

Estão apresentados, a seguir, os elementos visuais que sempre estarão presentes na construção das obras de arte: linha, superfície, luz, cor e volume. No entanto, cabe ao artista a decisão de usar apenas os elementos que achar convenientes para registrar suas idéias e sentimentos em cada obra.

### 1.1. Linha

A linha – que faz o encadeamento de espaços e coisas habitantes do contexto expressivo da obra – é um segmento unidirecional, lista de diversas larguras, que tanto pode demarcar o limite do horizonte, imprimir movimentos através de ondulações que faz diretamente no espaço, como também apresentar-se contínua ou descontinuamente criando o clima que o artista pretende. A linha reta indica a direção para o olhar. Ao seguí-la, percebemos seus movimentos e as alterações que ela imprime no espaço ao visitar lugares onde se abrigam situações estéticas, a fim de desvendá-las. Se a linha é contínua, o olho a segue rapidamente. Contudo, ao ser submetida a pausas (interrupções), descontinuidades, intervalos provocados por um corte, pela inserção de uma cor ou por outro fenômeno, a linha gera movimentos visuais no espaço e no tempo do contexto representado, reduzindo a velocidade do olhar. Enquanto as linhas horizontais e verticais são consideradas estáticas, as linhas diagonais e curvas trazem dinamicidade ao espaço expressivo.

### 1.2. Superfície

A superfície é o campo da dinâmica dos elementos visuais. Organiza-se espacialmente através de duas dimensões: largura e altura, onde uma não pode existir sem a outra. É o lugar onde as ações comandadas pela linha e pela cor se estabelecem e interagem, criando momentos significativos. Sem esses elementos – a linha e a cor – o espaço da superfície fica vazio. Por opção, alguns artistas podem explorar situações de imobilidade, o que a História da Arte caracteriza como uma forma do fazer artístico, incluindo-as no seu discurso. A superfície é bem exemplificada pelo suporte (o papel, por exemplo) sobre o qual se realiza o desenho, a gravura, a pintura e outras formas de registro das artes.

### 1.3. Cor

A partir da existência da luz é que se pode falar em cor, pois, sem a luz, existe apenas a cor negra, incapaz de transmitir à retina os efeitos do aparecimento do fenômeno artístico ou qualquer outro. Em decorrência dessa existência, surge a cor em suas diversas nuances, revelando sua localização, seu sentido. A cor é entendida como a interconexão das cores envolvidas em determinado contexto artístico, isto é, seu valor é resultante do relacionamento das cores

entre si. Na arte e na vida, a cor é um elemento visual com funções expressivas, que vem dinamizar a percepção.

As cores primárias – azul, vermelho e amarelo – regem as relações colorísticas, vez que, ao serem misturadas duas a duas, dão origem a novas cores denominadas secundárias: roxo, verde e laranja. As terciárias são os marrons, ocres, terras.

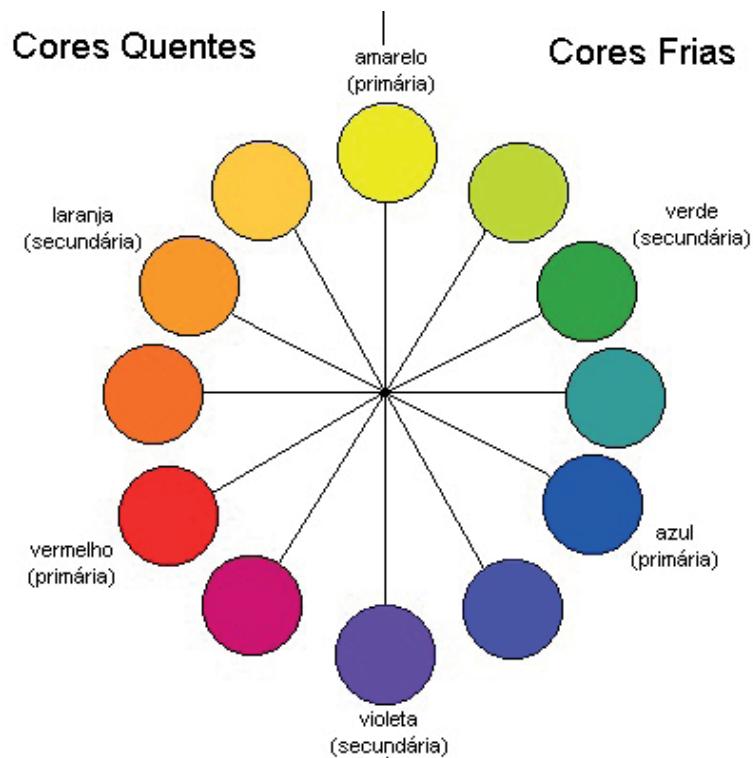


Figura 3 – Círculo Cromático (Fonte: Google)

O gráfico acima mostra as cores primárias, secundárias e outras tonalidades geradas pela mistura de secundárias entre si. As primárias são independentes, densas (pela carga da cor) e, às vezes, parecem se agredir. Mas as relações se estabelecem em pontes formadas por outras cores. Ao serem colocados dois vermelhos e uma cor laranja (complementar) entre eles, está feita a ponte. É só caminhar nas superfícies das cores. As escalas cromáticas são montadas através de dois pólos que vão das tonalidades mais claras até as mais escuras, o que forma uma família de cor azul, vermelha ou amarela. Na última tonalidade do pólo, encontra-se o tom mais intenso, que é a cor saturada, que apresenta a plena cromaticidade, o ponto alto de uma cor.

A manipulação das infinitas possibilidades de contrastes e semelhanças, junções e distanciamentos, densidades e esfriamentos das cores torna possível a expressão artística.

Das cores primárias, o amarelo e o vermelho são consideradas cores quentes por revelarem mais densidade, materialidade e, até mesmo, pelo significado das experiências humanas com o calor e o fogo. Por outro lado, os azuis, que são considerados cores frias, são associados ao céu, ao gelo, à noite, às distâncias, às transparências, à imaterialidade. A junção dessas cores, quando ocorrem no mesmo espaço, traz ao olhar, sensações de avanço no caso das cores quentes, e recuo, retraimento, quando usadas as cores frias. Através dessas ocorrências, isto é, da relação cromática estabelecida entre as cores e suas tonalidades na superfície do suporte, as imagens criadas apresentam-se participando de uma dinâmica constituída de vibrações rítmicas em simultâneo avanço e recuo das cores ou imagens.

As cores são obtidas através da mistura de pigmentos, tintas oleosas e acrílicas, carvão e outros materiais. Em Morro Branco, no litoral do Ceará, são encontradas areias com várias tonalidades de cores, que são usadas pelos habitantes do lugar para fazer objetos diversificados. São utilizadas garrafas de vidro transparente, dentro das quais o artesão constrói paisagens litorâneas, um exemplo de novos materiais em suportes inusitados.

#### 1.4. Luz

A luz é o elemento visual que faz aparecer as coisas no mundo. Sem ela, as coisas seriam invisíveis e repousariam em profunda escuridão por quase todo o tempo. Produzindo o contraste claro-escuro na imagem ou conjunto de imagens do contexto expressivo, a luz articula uma vibração no espaço. Quanto mais intenso o contraste entre os valores claro e escuro, mais visível será o efeito simultâneo da vibração: a tonalidade clara vai avançar e a tonalidade escura, em referência a esse claro, vai recuar. Esse fenômeno é sempre acompanhado da expansão-contração da cor, permitindo que a profundidade pictórica seja visível.

A luz é a base de dois outros efeitos espaciais: tensão e fusão espacial. Ao observarmos uma pintura que possui cores vermelhas de um lado e pinceladas verdes (cor secundária) de outro lado, percebe-se que essas cores se atraem, o que resulta em forte tensão visual, como se elas quisessem aproximar-se fisicamente. Quando essas mesmas cores estão vizinhas numa mesma área, o resultado é uma fusão espacial, que é o envolvimento de ambas numa unidade de cor, na qual elas perdem suas identidades, surgindo, então, nova tonalidade. Diante das possibilidades do uso da cor e dos efeitos provocados pela incidência da luz, cabe ao artista a opção de manipular esses recursos nos trabalhos pictóricos que realiza, criando zonas de tensão ou de fusão, valorizando o efeito que lhe interessa, evitando que traços intencionais se tornem ilegíveis, contrariando o objetivo da inserção daquela cor, comprometendo assim, o conteúdo que pretendia revelar.

## 1.5 - Volume

O volume é um conjunto de linhas e superfícies que se somam à luz e à cor, dando origem a uma figura de três dimensões: largura, altura e profundidade. Enquanto a linha e a superfície podem ser consideradas elementos estáticos em alguns casos, a cor e a luz produzem efeitos dinamizadores que aceleram a percepção, provocando os efeitos visuais da criação artística volumétrica.

A ilustração mostra o processo de formação do cubo, que, para a geometria, é um poliedro regular com seis faces. É composto por superfícies sobrepostas e linhas retas somadas às linhas diagonais, que originalmente eram horizontais, mas foram transformadas em diagonais pelo distanciamento e posição da figura representada. Ao serem apagadas algumas linhas, surge o cubo, como mostram as Figuras 1 e 2, e, consequentemente, a imagem tridimensional. Apesar de estar representado, neste instante, num espaço bidimensional, o cubo, que simboliza volume, é uma figura que comporta as noções de cheio/vazio, dentro/fora, claro/escuro, remetendo-se também a planos da arquitetura.

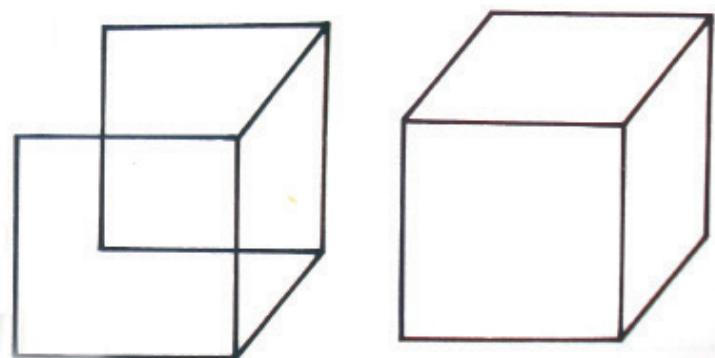


Figura 4 – Figuras 1 e 2.

As configurações volumétricas caracterizam-se por apresentar os elementos linha e superfície, que, em seus aspectos dinâmicos, provocam superposições de superfícies e diagonalidade de linhas. Esses elementos, sem perder suas funções anteriores, passam a ter outras responsabilidades ao garantir à pintura, por exemplo, a noção do volume e o sentido de profundidade. Na tridimensionalidade propriamente dita – a escultura, a instalação artística, o objeto – as linhas e as superfícies se entrelaçam criando formas que ocupam o espaço onde todos os outros seres habitam, isto é, a figura sai do papel para fazer percursos em novos caminhos, no espaço real.

**Aquarela:** Técnica de pintura que emprega tinta translúcida, cujos pigmentos são os mesmos do óleo e do guache, ligados com goma e diluídos em água, aplicados em camadas transparentes sobre papel.

**Guache:** Processo de pintura que utiliza tinta opaca diluída em água, contendo os mesmos ingredientes que a aquarela, sem ficar transparente, porque tem, ademais, pigmento branco. Isso faz com que as cores ocultem o suporte e possam ser superpostas. Sendo opacas, refletem mais luz, em comparação com a rica luminosidade das aquarelas sobre papel branco.

**Topografia:** Descrição minuciosa de uma localidade; arte de representar no papel a configuração duma porção de terreno com todos os acidentes e objetos que se achem na sua superfície.



Figura 5 – Paul Klee: Rua principal e ruas laterais (1929); Óleo em tela. 0,83x0,69 m

Este trabalho de Paul Klee mostra uma composição cujo espaço bidimensional é riscado por diversas linhas marrons e verdes, escuras e claras, tonalidades que surgem em percursos interrompidos e rotas que não se sabe aonde vão. Se o infinito é ou não o destino, as linhas estão escritas de maneira retilínea, buscando caminhos de acesso entre as verticais que vicinalmente se encarregam de promover a dúvida.

Esta obra de arte é uma pintura que se vincula ao abstracionismo, isto é, é um trabalho que abandona a idéia da representação figurativa das imagens ou aparências da realidade, para representar uma idéia plástica. Com essa decisão, o artista optou por uma forma abstrata para falar da cidade e, principalmente, para falar da pintura em si mesma. O artista usa formas e cores, veios e luzes para construir uma superfície dinâmica com ritmos e relações criativas.

Na parte superior do trabalho, onde o olhar do fruidor inicia, as linhas horizontais em paralelo e o azulado corrente fazem supor um reservatório para um banho em águas refrescantes, para enfrentar a caminhada pelas ruas da

cidade que não se sabe onde está localizada. É no Paquistão? É na Europa ou na Ásia? O mais importante é que é uma cidade, ser cultural construído pelo homem. Enquanto algumas ruas desembocam em outras de maneira tranquila, pequenas vias estão à procura do apoio do desenho da próxima rua, onde se juntam formando rabiscos nervosos.

Na rua principal, as cores – amarela alaranjada, azul, verde – intercalam-se e apresentam texturas: formações do terreno, talvez. Nas laterais, existem outras divisões, representando ruas que se formam. A visão que se mostra é aérea: o traçado das ruas. É o mapa da cidade? São ruas e ruelas onde a pintura é tratada como se fosse aquarela, suavemente. Os azuis, que são cores frias, bem poderiam ser águas, mas, independentemente do que sejam, são pausas para o olhar. Algumas cores alaranjadas localizadas no meio da obra e à esquerda são fortes, atraem o olhar como todos os amarelos. O artista não quer mostrar cores puras ou primárias; prefere utilizar cores secundárias e frias como os verdes. Estão presentes também os marrons, nas áreas onde tem menos luz. A luz tem sua ação principalmente na rua principal, o que é indicado pelos amarelos. Paul Klee faz uma topografia do lugar com luzes e sombras, claros e escuros e suas simbologias.

Por outro lado, esta obra poderia ser vista como um grande volume: uma rocha, cheia de declives e patamares, para a subida ao topo. Essa visão é sugerida pelas linhas frontais que seguem de baixo para cima, afunilando-se, criando assim, o sentido de perspectiva, como se o público estivesse embaixo, ao pé da rocha. Se é difícil a subida pela parte frontal, pode ser tentada pelas laterais, mais estreitas e com pequenos apoios em encostas. Nesta paisagem, a aventura é possível. Você pode tentar!

## Síntese do capítulo



A Unidade abordou os elementos visuais necessários a uma formulação de proposta visual, focalizando a Linha, a Superfície, a Cor, a Luz e o Volume, argumentando a função de cada elemento, que, a partir de suas instalações no espaço expressivo, desenvolve seus repertórios. No entanto, são elementos cujo potencial se vincula diretamente à ação criativa do artista, a quem vão servir como ferramentas imprescindíveis na concepção e realização da obra de arte.

No final, é feita uma leitura da obra denominada Rua Principal e ruas laterais, de Paul Klee, onde é buscada a compreensão dos elementos visuais estudados na unidade e seus relacionamentos na obra.

## Atividades de avaliação



1. Comentar, em um texto de 15 linhas, as funções dos elementos que compõem a Linguagem Visual.
2. Desenhar algumas figuras geométricas em diversas dimensões, procurando entrelaçá-las como se fossem um colar, dando-lhes cores.
3. Observar sua cidade, desenhar e pintar algumas ruas principais ou não. Faça isso a lápis ou outro material que achar conveniente.
4. Apresentar a biografia do artista plástico Paul Klee.

## Referências



- ARNHEIN, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. São Paulo: Editora Pioneira, 1980.
- BURMS, Edward McNall. **História da Civilização Ocidental**. Porto Alegre-RGS, 1964.
- ESTRIGAS. **Arte - Aspectos Históricos no Ceará**. Fortaleza-Ce: Editora Tukano, 1989.
- DUARTE, João Francisco. **Fundamentos Estéticos da Educação**. Campinas- SP: Papirus Editora, 1995.
- FILHO, João Gomes. **Gestalt do Objeto**. São Paulo: Editora Escrituras, 2000.
- FERRAZ, Maria Heloisa C de T, FUSARI, Maria Helena F de Rezende. **Metodologia do ensino da Arte**. São Paulo: Cortez Editora, 1991.
- MARCONDES, Luis Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.
- MARTINS, Mirian Celeste, PICOSQUE, Gisa, GUERRA, M. Terezinha Telles. **Poetizar, Fruir e Conhecer Arte**. São Paulo: FTD, 1998.
- MORAIS, Frederico. **A Arte eu você Arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos Artísticos**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983.

2

Capítulo

# Movimentos e Estilos Artísticos



## Objetivo

- Fornecer conhecimentos sobre os movimentos e estilos artísticos, a fim de que seja percebida a variedade do fazer artístico ao longo da História.

## Introdução

Nesta Unidade, serão abordadas as principais formas que o artista, ao longo do tempo, tem encontrado para garantir seu relacionamento com ele próprio e com o mundo através da arte. Essa necessidade de garantir a expressão artística é assegurada através de movimentos e estilos artísticos, numa dinâmica onde as forças sociais são reveladas e multiplicadas em imagens.

## 2. Movimentos e Estilos Artísticos

O conjunto dos movimentos e estilos artísticos são registrados a partir do Classicismo até a contemporaneidade. Requer o entendimento de que toda época tem suas características e que as diferenças entre as épocas não se implantam de uma só vez, nem se fazem na sociedade toda, pois ainda hoje existem cidades que ainda vivem na Idade Média. As diferenças e semelhanças são motivadas por fatores sociais característicos dessas épocas, como o pensamento social, as tecnologias conhecidas e os materiais disponíveis. O Classicismo das civilizações grecoromanas, por exemplo, não foi absorvido pelo Renascimento a partir de uma data determinada, até porque, entre o período clássico e a renascença, existiu a Idade Média, que durou aproximadamente dez séculos e cuja arte se caracterizou, principalmente, por idéias transcendentes, realizadas, dentre outras manifestações, por uma arquitetura marcada pela grandeza das catedrais góticas e seus vitrais. Essa longa duração da Idade Média sedimentou conhecimentos e comportamentos. Era possível, então, que a obra de um artista renascentista tivesse também traços da arte medieval.

Entre o Renascimento e a contemporaneidade, surge o Barroco. Após o estudo do Barroco como fenômeno artístico-religioso, será estudado o Neoclasicismo, que surge buscando, no passado, mais uma vez, o 'paraíso perdido' as formas e os conteúdos vividos na arte clássica grecoromana, que já tinham sido objeto de resgate pelo Renascimento. Esse retorno recorrente se explica porque o Classicismo (a arte grecoromana) era considerado como o lugar da beleza e do bem, que formavam a própria beleza idealizada.

O Romantismo, o Naturalismo e o Realismo estão tratados aqui com suas diferenças quanto ao uso das cores, tipo de inserção e pensamento sociais.

A revolução do Impressionismo interpõe-se ao Expressionismo. O primeiro utilizava a ciência através dos resultados das pesquisas óticas, buscando, na luz, a cor pretendida e as técnicas para obter os resultados desejados; o segundo movimento, por sua vez, acreditava que a arte sai da consciência do artista, numa explosão que ele imprime no mundo, na sua tela ou em outro suporte.

No início do século XX, surgiram muitos movimentos artísticos, em diferentes países, com filosofias e práticas diferentes, fato resultante das condições reais daquelas sociedades. As Vanguardas Históricas – o Cubismo, o Suprematismo, o Construtivismo, e o Futurismo – representaram um estado de grande efervescência na arte, num mundo que se preparava e realizava a primeira Guerra Mundial, ocorrência de grande importância na vida de todos que viviam nas regiões envolvidas diretamente nos conflitos, como também daqueles que, de maneira indireta, sofriam as influências da guerra.

A Pop Art Americana será debatida como resultante de uma sociedade industrialmente desenvolvida que enriquece com o desenvolvimento do capitalismo e sofre, por outro lado, com a poluição visual, com o aumento do volume do lixo e com outras dificuldades. Essa sociedade da abundância gera uma arte com novas especificidades que se inserem no contexto reflexivo e criativo da arte.

## 2.1. Classicismo, Gótico e Renascimento

O **Classicismo** é representado pela cultura grega e cultura romana, que existem a partir de 500 a. C até 500 d. C. A cultura grega clássica era constituída por valores do pensamento lógico, ideais de beleza perfeita e verdade, zelo na organização e promoção das cidades, foram os pilares básicos na construção da sociedade ocidental. Apoiados na filosofia de Sócrates, Platão e Aristóteles, os gregos dedicaram-se à defesa da liberdade e à construção da fé na nobreza dos feitos humanos. Aos seus deuses, não ofereciam a outra face, pois preferiam mantê-los no mesmo patamar de hierarquia, para que eles próprios se sentissem deuses também. Essa cultura teve uma arte que se estabeleceu através da arquitetura e da escultura, tendo como pano de fundo a glorificação do homem como a mais importante criatura do universo. Muitas esculturas representavam deuses, mas para o proveito do homem. Tanto a arquitetura como a escultura encarnavam os ideais de equilíbrio, harmonia, ordem e moderação. Em Atenas, foi edificado o grandioso templo Partenon (Figura 6): o templo de Atená, a deusa protetora que presidia a vida do estado. É uma construção de fundo dórico, mas reflete algo da graça e da sutileza da influência jônica.

**Dórico** – estilo de arquitetura grega que usava coluna pesada, estriada, completada, na parte superior, por um capitel liso.

**Jônico** – estilo arquitetônico grego que usava coluna delgada e mais graciosa, com leigo estriado, base tripla e um capitel em voluta.

**Capitel** – seção superior de uma coluna, esculpido e decorado conforme a ordem arquitetônica



Figura 6 – Partenon - *o templo de Atená*

A Escultura notabilizou-se com Fídias (c. 500-432 a.C.). Uma de suas obras primas é a estátua de Atená, construída com técnica que mistura madeira, ouro e marfim, instalada no Partenon, de cujo projeto e execução dos relevos também foi responsável. Outra de suas obras primas é a estátua de Zeus, do Templo Olímpico. Suas obras e as de outros escultores, como Praxíteles (séc. IV a.C.) – precursor na representação de figuras divinas nuas (Figura 7) – Cefisodoto e Timarco – autores de Afrodite Médicis – e outros, se espalharam pelos mais importantes templos das cidades. O escultor Rodes é autor da Vitória de Samotrácia – um corpo de mulher voando, hoje instalada no Museu do Louvre – e da escultura Laocoonte, também monumental e muito analisada por estudiosos contemporâneos.



Figura 7 – Praxíteles, *Hermes com o Jovem Dionísio*, mármore, altura 213 cm, c. 340 a. C.

A escultura de Praxíteles representa a idealização do corpo perfeito. Seu estilo tinha contornos suaves e ágeis e um tratamento quase lânguido da figura humana, que é esguia, harmoniosa, marcada por volumes bem distribuídos, mostrando a pele macia, as veias e as articulações do corpo em perfeitas condições. As esculturas gregas vinham de uma tradição que se aperfeiçoava

ao longo dos séculos, sendo Praxíteles o auge desse seguimento. Como os gregos não faziam diferença entre beleza e verdade, a escultura clássica, no entendimento deles, era portadora das duas qualidades ao mesmo tempo. As obras gregas eram fruto do conhecimento científico, valor tão buscado e cultivado por esse povo. Os artistas trabalhavam, na obra, questões sobre o movimento, a beleza e o equilíbrio, numa representação idealizada do que também queriam para a sociedade.

A cultura romana clássica, por sua vez, teve, na engenharia e arquitetura, suas principais realizações, que, ainda hoje, são objeto de visitação pública para conhecimento, como colossos da humanidade. A mais conhecida delas é o Coliseu, em Roma, uma edificação destinada a anfiteatro – arena para a exibição de gladiadores e animais ferozes em lutas com cristãos. Sua arquitetura é formada por grande quantidade de arcos, o que é um traço da cultura desse povo. As mais imponentes construções têm, no uso do arco, suas principais qualidades. São arcos feitos com pedras separadas em forma de cunha, técnica que usaram em aquedutos, pontes e nos monumentos às vitórias de Tito e Diocleciano. O Panteon é outra obra arquitetônica, um templo dedicado a todos os deuses, e sempre se conservou como lugar de culto, convertido depois em templo cristão.

A técnica de construção com arcos, especialmente abóbodas, se tornou herança importante para os renascentistas, que dela se apropriaram para suas construções arquitetônicas, como é o caso da abóbada da Catedral S. Maria Del Fiori, em Florença (Figura10), cujo arquiteto foi Filippo Brunelleschi, um dos mais famosos da arte Renascentista. Na figura referida, está o conjunto arquitetônico composto pela Catedral, o Batistério à frente e o Campanário de Giotto, a construção mais alta, que, na figura, aparece por trás do Batistério.

O período Gótico está localizado na Idade Média, que vai do século VI ao século XV, época com o predomínio das idéias cristãs; do desenvolvimento das cruzadas, que eram expedições destinadas a defender os lugares santos; da construção dos mosteiros, que eram centros de cultura, evangelização e distribuição de riquezas; do fomento às peregrinações às cidades Roma e Compostela; do desenvolvimento e consolidação do feudalismo, como sistema político e econômico; e das influências do mundo bizantino, islâmico e nórdico, além das tradições autóctones. Neste contexto estavam as idéias de formação e definição política da Europa, momentos de grande efervescência política, em cujo bojo foram caracterizadas a arte românica e a arte gótica. A arte românica iniciou-se nos primeiros anos do século XI e foi até os finais do século XII, com múltiplas variações regionais nas França e nacionais, nos outros países, onde tomam denominações diversas. Mas em todas regiões,

**Ogiva** - denominação de cada um dos arcos diagonais que se cruzam em ângulo mais ou menos agudo, no interior do tramo, ligando sempre dois suportes. A partir do século XII, a ogiva tornou possível um novo equilíbrio das abóbadas, que passaram a concentrar sua carga sobre os pontos das nascentes dos arcos diagonais que, reforçados por arcobalentes, permitiram abrir janelas ou rosáceas em grandes vãos e elevar as abóbadas a grande altura, sem a necessidade de paredes para apoio estrutural.

os objetivos eram os mesmos, a renovação e construção de igrejas e muralhas que protegiam as cidades, para melhor abrigar peregrinos e fortalecer a fé. A arquitetura aplicava os princípios de monumentalidade, de solidez e de durabilidade. As igrejas tinham nos alicerces ou fundações, que eram identificados com o próprio Cristo, suas grandes preocupações, pois deles dependia o sucesso de todo edifício. As paredes são mais complexas que as da era paleolítica cristã. Neste período são usadas as pilastras ou colunas, que reforçavam e trazem beleza. Os grandes espaços arquitetônicos tinham teto de madeira e a cúpula de pedra, depois aperfeiçoados por novas tecnologias. As torres aparecem como inseparáveis da arte românica, pois representavam o vínculo dos homens com Deus. As torres poderosas e quadradas têm influência alemã, as octogonais e as circulares, às vezes separadas do templo, têm origem na Itália. A escultura era talhada na mesma pedra que fazia parte do edifício, isto é, nas colunas, capitais, moldura de arcos e em outras partes. A pintura, como a escultura, não tem independência, eram feitas nas paredes e nos tetos, com temática religiosa.

A arquitetura gótica e sua expansão inicial tiveram lugar na Île-de-France, em Paris, na França, tendo na Abadia de Saint-Denis e a Catedral de Notre Dame (Figura 8) suas principais obras. A catedral, elemento normativo e paradigmático dessa arquitetura, é composta pelo arco ogival e a abóbada sobre cruzamento de ogivas ou abóbada de ogivas, que era considerada mais dinâmica que as abóbadas de berço, visto que, através de seu esqueleto de nervuras é possível canalizar as tensões para alguns pontos concretos. No interior, os valores plásticos e espaciais dominantes eram bem definidos. Das portas para dentro busca-se a unidade, a continuidade, através do conjunto de vitrais que em alguns momentos substituem as paredes, trazendo grande luminosidade à catedral. Na concepção de espaço adotada pela arte gótica, não há lugar para a pintura, no entanto, a escultura recomeça a aparecer, mas em lugar definido e limitado pela arquitetura, como se fosse apenas o desenvolvimento escultórico da própria arquitetura. Na Abadia De Saint Denis existe a figura da estátua-coluna, como prenúncio do resgate da escultura clássica. Na cidade de Assis e Pádua, na Itália, Giotto di Bondone (1266-1337) desenvolveu pinturas de murais, atividade que não se aplicou às catedrais.

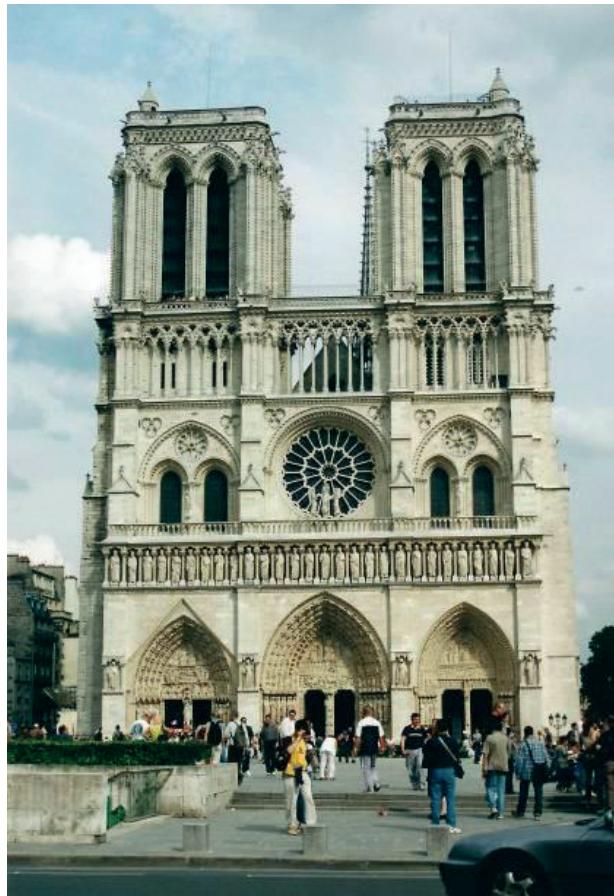


Figura 8 – *Catedral de Notre Dame*, em Paris-França

A Catedral de Notre Dame foi construída a partir de 1163 e concluída em 1267, constituindo-se como uma das mais antigas catedrais da Europa. Está localizada na Ilé de La Cité, rodeada pelo rio Sena, em Paris. O Portal principal mostra a primeira escultura gótica, com Jesus Cristo ao meio, ladoado pelos apóstolos, e acima os anjos. As torres, com 69m de altura, são quadrangulares indicando a influência normanda. No interior estão as colunas ou volutas com capitéis, grandes vitrais e rosáceas com divisões feitas por medalhões, sempre representando temas bíblicos.

Mas, a pintura de quadros foi desenvolvida por muitos artistas.

Jan Van Eyck (1390-1441) era o maior artista da primitiva escola dos Países-Baixos. Eyck tinha um irmão mais velho chamado Hubert, que era pintor e lhe ensinou essa arte, e com quem foi confundido pelos historiadores, chegando alguns a duvidar da autoria de sua produção artística. Se Eyck não foi o inventor da tinta à óleo, pelo menos foi o que melhor fez uso dela. Sua pintura foi aceita pela realeza da Holanda, que lhe fez grandes encomendas, cujas obras, posteriormente foram doadas a igrejas.

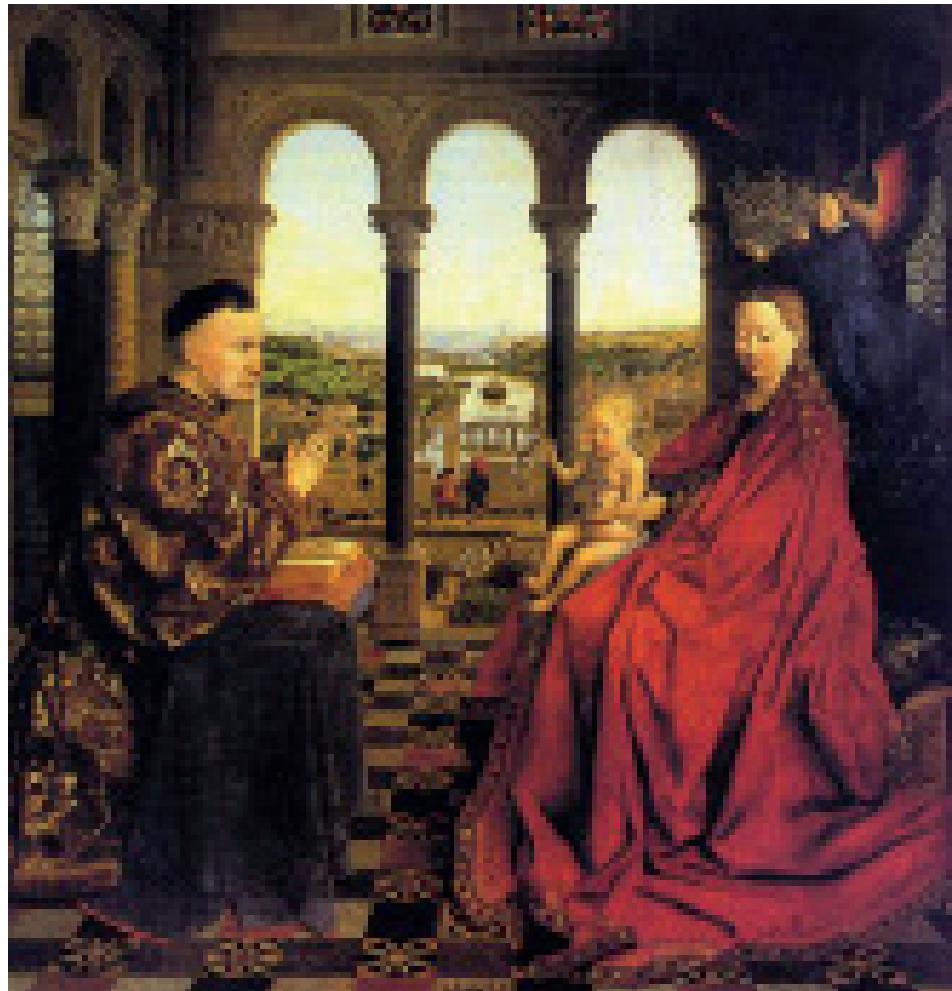


Figura 9 – Van Eyck, Nossa Senhora do Chanceler Rolin, s/d

O trabalho do Eyck traz uma luminosidade diferente da encontrada em sua terra. Foi na luz da região mediterrânea que o artista colheu sua inspiração, para imprimir nas suas pinturas, a beleza, a cor das plantas, o céu claro, que tanto encantaram os espectadores até hoje. Na obra em estudo, ressalta o realismo do panejamento das vestes das figuras e os detalhes que o artista, com sua apurada técnica, obteve com seu pincel. A túnica usada pela figura masculina foi trabalhada com estampas bordadas ou pintadas de maneira minuciosa. As faces são rubras, mas quietas. No chão um tapete quadriculado em tom carmim e bege com estampas rendadas. A criança sustentada pela mãe veste apenas seus cabelos louros. Logo acima da cabeça da Senhora, um anjo preste a coroá-la, cuja coroa é feita de filigranas, rendilhas sinuosas, de rara beleza. A arquitetura é gótica, com pilares encimadas por capitéis ligados a semi-arcos, que se abrem a uma paisagem naturalista, com rio, plantas, e bem ao fundo, serras azuladas sustentando um céu também azulado.



Figura 10 – Brunelleschi 1377-1446, Cúpula da Catedral de S. Maria Del Fiore, Florença, 1420-36 Itália.

O Renascimento foi um movimento cultural embalado pela filosofia do Humanismo, tendo atingido as áreas da literatura, ciência, música, artes plásticas, teatro e outras. Teve início na Itália e espalhou-se pela Europa, abrangendo o período de 1300 a 1650, aproximadamente. Defendia a recuperação dos valores humanísticos, estéticos e do pensamento da Antiguidade Clássica, que era formada pelas civilizações grega e romana.

O artista da Renascença, em busca do ideal clássico, teve seu progresso marcado pelo crescente domínio da ciência, pelo emprego das técnicas da perspectiva e pela valorização da natureza e do homem; em síntese, por um pensamento de liberdade para criar a arte que acreditava. Reagia ao pensamento e à prática da Idade Média, considerados conservadores por conta das noções de transcendência pregadas pelo cristianismo, o que levava a arte a limitar-se a temas religiosos. As obras renascentistas, no entanto, eram produzidas de maneira realística, com músculos salientes, partes erógenas à mostra, às vezes sem a áurea e o pudor que cobriam personagens e figuras religiosas da Idade Média.

**Perspectiva** – técnica de representar o espaço e os objetos em plano bidimensional como se fossem na vida real; conjunto de linhas que fazem a pintura ter profundidade, além da altura e largura.

**Humanismo** – doutrina que se situa numa perspectiva onde o Homem é a medida de todas as coisas; tudo que é criado tem a função de trazer a alegria e o prazer à sua vida.

**Abóbada** – estrutura auto-suportante que cobre uma construção, e que é feita usualmente de pedra, tijolo ou cimento.

Leonardo da Vinci (1452 – 1519), artista florentino, é considerado um dos gênios mais completos que já existiram. Foi não apenas um grande pintor, mas também escultor, músico, matemático, arquiteto, cientista e filósofo. Em sua arte, Leonardo não queria se limitar às aparências das coisas. Acreditava que o artista precisava conhecer a estrutura científica da natureza, estudando o caráter da folha, da planta, como também do corpo humano, seus órgãos, suas vísceras e penetrar nas emoções da alma humana com meticulosidade. Leonardo procurava andar pelas ruas, olhar os tipos humanos e retratá-los a beleza e no terror.

Admite-se, geralmente, serem as obras-primas de Leonardo da Vinci a Virgem das Rochas, Última Ceia e Mona Lisa. O primeiro desses quadros é típico não só da sua maravilhosa capacidade técnica, mas também da sua paixão pela ciência e da sua crença no universo como um todo bem ordenado. As figuras formam uma composição geométrica, sendo cada rocha e cada planta representada em minucioso detalhe. A Última Ceia, pintada na parede do refeitório de Santa Maria delle Grazie, em Milão, é um estudo de ações psicológicas. Um Cristo sereno, resignado com seu terrível destino, acaba de anunciar aos seus discípulos que será atraído por um deles. O propósito do artista é retratar o misto de emoção e surpresa, horror e culpa que transparecem nas fisionomias dos discípulos à medida que começam a perceber o sentido da afirmação do mestre. O terceiro dos grandes triunfos de Leonardo, a Mona Lisa, reflete igual interesse pelas nuances da alma humana. Ainda que Mona Lisa seja o retrato de uma mulher de carne e osso, a esposa de um napolitano chamado Francesco Del Giocondo, é muito mais que uma semelhança fotográfica. Nele estão englobados todos os pensamentos e sentimentos, os triunfos e as derrotas, a simpatia e a brutalidade da mulher através de incontáveis séculos. BURNS, 1964, pag.407.

Leonardo, além da pintura, fez desenhos de grande beleza que serviam como base à pintura e, ao mesmo tempo, traziam em si a força artística de existirem de maneira autônoma. Como já mencionado na citação, é autor de Mona Lisa, pintura que mobiliza o interesse de pessoas de todas as épocas e partes do mundo, ao seu redor para contemplá-la. As máquinas de guerra foram desenhos onde são mostrados motores, pontes, canhões, aeroplanos, aquedutos, escadas de edifício e outras invenções, planejados antes desses mesmos objetos terem sido inventados na Idade Moderna, demonstrando sempre sua genialidade.



Figura 11 – Leonardo da Vinci, *Virgem das Rochas*, c. 1508, 190x120 cm

A Virgem das Rochas (Figura 11), obra também mencionada por Burns na citação anterior, é uma demonstração da imensa capacidade técnica do artista. Leonardo inicia a construção da obra a partir de uma estrutura geométrica que fez como planejamento do trabalho. É o desenho de um triângulo (agora invisível) para formatar a composição, onde a cabeça da Virgem fica no topo e os anjos, nas duas pontas inferiores desse mesmo triângulo. A metade do trabalho, do meio à base, é percebida com maior peso visual, provocado pela presença das figuras humanas e pela densidade das cores. Ao fundo da pintura, as imagens de rochas azuladas, transparências, névoas, caracterizam a distância e a profundidade do trabalho. Toda a obra utiliza o esfumado, técnica para definir a transição gradual e quase imperceptível entre áreas de cores diferentes, sem contornos nítidos. Usa o claro-escuro como técnica para valorizar os volumes e a luminosidade.

Michelangelo (1475 – 1564), no apogeu da Renascença, assinalou a história da arte com trabalhos de grande vigor técnico e criativo. Era arquiteto, pintor, escultor e poeta florentino. Os afrescos da Capela Sistina, no Vaticano, foram trabalhados durante quatro anos de forma insalubre, considerando que, para pintar o teto, ficava deitado num andaime com o rosto para cima. Além disso, trata-se de uma obra de grandes proporções, cobrindo uma área total de 560 metros quadrados, com quatrocentas figuras aproximadamente, muitas delas medindo até três metros de estatura (Figura 12). O conjunto pictórico é composto de cenas da grande epopéia divina e humana, de acordo com a visão cristã. Entre elas, estão Deus separando a luz das trevas, *Deus criando a terra*, *A criação de Adão* e outras. A cena culminante é o *Juízo Final*, que concluiu trinta anos depois na parede por trás do altar – o retábulo. Ainda que seja cristão o assunto, o espírito do trabalho é pagão pelas figuras nuas, musculosas e arrebatadoras pela força e vigor da pintura.



Figura 12 – Michelangelo, *teto da Capela Sistina*, Vaticano

A Pietá é uma escultura cujo tema é a Virgem Maria, tendo nos braços o filho morto. Michelangelo fez muitas esculturas com a configuração da Virgem. A imagem ilustrada na Figura 13 é a *Pietá Palestrina*, um conjunto escultórico realizado em mármore, com cortes ásperos, não tradicionais em sua obra até então. É uma construção portadora de grande expressão de dor, formando um conjunto de forte efeito visual. Esse tratamento na escultura é o mesmo que ele deu à série dos escravos (Figura 14), conjunto de obras pouco conhecidas, mas que representa momentos da grandiosidade do seu trabalho, levando forte emoção para o espectador.



Figura 13 – Michelangelo, Pietá Palestrina, Florença, Itália



Figura 14 – Michelangelo, Escravo Agonizante, 1504

No entanto, a emoção chega ao ápice quando o visitante entra no Museu da Academia, em Florença, e encontra David (Figura 15). É uma escultura feita em um bloco de mármore que tinha sido deixado de lado por outros escultores por ter algumas manchas. Michelangelo apropriou-se desse bloco de mais de 4 m de altura, retira de dentro, minuciosamente, um homem de mármore, esguio, mas musculoso, com jogo de equilíbrio ao apoiar o volume e o peso do corpo na perna direita, revelando traços helênicos. Na sala onde está, há grande luminosidade que lhe realça o corpo longilíneo e a brancura do mármore. Ao ser feita uma leitura comparativa entre esta obra de Michelangelo, realizada em 1504 d. C., e a obra Hermes, de Praxíteles e realizada em 350 a.C. (Figura 7), observa-se que, se os renascentistas pretendiam resgatar os valores da Idade Clássica, esse objetivo foi atingido, pois os dois trabalhos têm estrutura semelhante, não só com relação à distribuição das massas, como também pela forma do equilíbrio instalado, pela harmonia dos corpos e pela beleza. A arquitetura do Museu cria a ambientação necessária ao encantamento da obra e ao deslumbramento do fruidor.

**Afresco** – técnica de pintura aplicada em paredes e tetos, que consiste em pintar sobre camada de revestimento recente, fresco, de nata de cal, gesso ou outro material apropriado ainda úmido, de modo que permita o embebiamento da tinta.



Figura 15 – Michelangelo, *David*, mármore, 434 cm de altura, Museu da Academia, Florença, Itália

Raffaello Sanzio (1483 – 1520), chamado Rafael, é o terceiro de um conjunto de artistas que, vinculados à Florença, marcaram definitivamente a arte até nossos dias. Era arquiteto e artista plástico, desenvolveu seu trabalho nessas duas áreas principalmente, recebendo encomendas dos poderes instituídos e de particulares. Após a morte de Donato Bramante, ficou responsável pelo desenvolvimento do projeto de construção da Basílica de São Pedro no Vaticano e, por indicação do papa Leão X, foi nomeado Superintendente das Ruas de Roma. Em trabalho a óleo de 265x196 cm, denominado Madona Sistina (Figura 16), Rafael criou uma Assunção de Nossa Senhora, onde se sobressai a simplicidade da composição. E. H. Gombrich, no livro A História da Arte, comenta assim o artista:

"As maiores pinturas de Rafael parecem ser realizadas com tão pouco esforço que usualmente não as associamos à idéia de um trabalho árduo e impecável. Para muitos, ele é simplesmente o pintor de doces Madonas que, de tão conhecidas e reproduzidas, por pouco deixaram de ser apreciadas como pintura. Pois a visão de Rafael da Santa Virgem foi adotada por subsequentes gerações, do mesmo modo que a concepção de Michelangelo de Deus Pai. Vemos reproduções dessas obras em humildes moradas, e podemos concluir que pinturas com tanto atrativo geral devem certamente ser pouco "óbvias". De fato, sua evidente simplicidade é fruto de uma reflexão profunda, planificação cuidadosa e imensa sabedoria artística. [...] O modo como a face da Virgem é modelada e se esconde na sombra, a maneira como Rafael nos faz sentir o volume do corpo envolto no manto que flui livremente, a forma firme e terna como segura o Menino Jesus – tudo isso contribui para o efeito de um impecável equilíbrio."



Figura 16 – Raffaello Sânzio, *Madona Sistina*, 265x196 cm

A pintura mostra a grande leveza das figuras que acompanham a Virgem, e é ambientada como se o grupo estivesse num palco, com cortinas abertas por pressões laterais, sem nobreza, e na boca de cena localizam-se os anjos que estão, mais como espectadores do que como eternos louvadores da cena, como tradicionalmente aparecem nas pinturas da época (Figu-

ra16). Além disso, trazem um aspecto quase irônico, mão na boca e olhares duvidosos. Enquanto Maria e Menino Jesus olham para um possível público, o grupo mantém comunicação de olhares entre si, gerando uma circularidade que sugere o movimento já registrado pelo panejamento das roupas. Maria e Jesus não têm auréolas e os pés da Virgem estão descalços, nas nuvens. Com estas características Rafael fere algumas regras no trato da religiosidade, mas confirma as divindades como se seres humanos fossem, como recomenda o espírito renascentista.

São muitos os grandes artistas italianos, como Sandro Botticelli (1450-1516), Piero della Francesca (1410/20-1492), Andrea Mantegna (1431-1506), Tiziano Vecelli (1487-1576) que junto com seus mestres e seus discípulos fizeram a renascença.

**Colunata** - série de colunas dispostas simetricamente;

**Rococó** - corresponde à fase terminal do Barroco.

## 2.2. Barroco e Neoclassicismo

O **Barroco** é um período artístico, situado entre o final do século XVI e meados do século XVIII, que na sua época final diluiu-se em forma rococó. Este termo, inicialmente insultoso, foi aplicado à escultura, à arquitetura e à pintura europeias do período, aproximadamente entre 1600 e 1750. A construção arquitetônica era planejada em torno de espaços geometricamente controlados – círculos, quadrados, elipses, tendo no interior, adjacentes um aos outros, ritmos de curvas convexas opostas a curvas côncavas. Este estilo foi usado pela igreja a fim de divulgar a fé católica, utilizando temas religiosos, buscando a atenção e a comoção. As formas barrocas criavam um cenário onde os efeitos do claro e escuro, a sombra e a luz apareciam com muita intensidade, realçando os volumes e as cores quentes. Entrar numa igreja da época era como entrar no céu ou num lugar nunca visto antes, onde a beleza, o arrebatamento e a contrição acometem a todos. Este era o clima que o catolicismo desejava, fazia parte da campanha da Contra-Reforma para combater o movimento denominado Reforma Protestante, liderado na Alemanha por Martinho Lutero, indignado pelos abusos da igreja católica. Esses abusos diziam respeito à venda de indulgências, cobrança de dízimos e todos os serviços da igreja, problemas com cessão de terras e corrupções de várias ordens. Como a maioria da população era analfabeta, aqui e em outros grupos populacionais espalhados em volta do mundo, o apelo religioso foi feito principalmente através das artes plásticas e arquitetônicas. Com a beleza envolvente do barroco a Igreja pretendia trazer de volta os católicos que se afastaram e amealhar outros devotos. Juan-Ramon Triadó, em Saber ver a Arte Barroca diz: “A imagem sacra barroca compõe-se, segundo Weisbach, de cinco elementos conceituais, que definem: misticismo, ascetismo, heroísmo, erotismo e crueldade.”

Através destas idéias que levam as pessoas ao envolvimento, a plástica das artes sacras se desenvolvia promovendo sentimentos de louvor, de reconhecimento, de exaltação, de sensualidade e de medo. Os retratos dos papas, as esculturas eqüestres nas praças e ruas, as cenas da Bíblia, os mártires dos santos que morriam pela fé, o sangue jorrando e a sensualidade envolvendo as figuras. São formas adotadas que vêm somar, criando um clima de teatralidade que envolve a todos que têm contato com este universo.

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), escultor e arquiteto italiano, representa o apogeu do barroco, exercido principalmente em Roma, onde deixou inumeráveis obras, na Galeria Borghese principalmente. Realizou sua maior obra arquitetônica na Praça de São Pedro, no Vaticano, construindo a Colunata, formada por grandes colunas ao redor da referida praça, obra de dimensões monumentais (Figura17). Na Praça Navona o artista instalou a Fonte dos Quatro Rios, e outras semelhantes em vários pontos a cidade.



Figura 17 – Bernini, **Colunata**, Praça de S. Pedro, Vaticano



Detalhe da obra *O Rapto de Proserpina*



Figura 18 – Bernini, *O Rapto de Proserpina* (1612-1622), Galeria Borghesi, Roma

Este grupo escultórico da Figura 18, caracteriza-se pelo movimento dos dois corpos, que em atitudes contrárias, de conquista e de repulsa geram movimento, equilíbrio e harmonia. A figura masculina, no ato de sustar o corpo feminino, com a mão direita pega-lhe a coxa com força tal, que seus dedos se encravam na carne da personagem, em momento de monumental realismo. Em mármore Bernini criou uma semelhança que assusta, como também o fez na obra Apolo e Dafne. Na Catedral de São Pedro criou o Baldacquino, obra em bronze dourado, madeira e mármore, onde o papa realiza algumas cerimônias.

Bernini é considerado o artista que definiu a face artística de Roma, onde está a maioria de seus trabalhos. De 1645 a 1652 ele realizou a obra *Êxtase de Santa Teresa* (Figura 19), um conjunto escultórico, em mármore, de grande beleza. Baseado na história da Beata Ludovica Albertoni criou momentos de fé. A obra mostra um anjo, um cupido, com uma flecha, e uma santa em fervor e paixão pelo amor divino, cena de grande expressão erótica. Nas duas paredes laterais existem duas esculturas, além das figuras principais, como se fossem balcões de teatro, onde a família Cornaro está representada por pessoas em gestos e alegria. Elas estão assistindo a “encenação”. O visitante pode colocar uma moeda, e instantaneamente se acendem luzes que iluminam as esculturas laterais dos balcões, que ao se juntarem às luzes do bloco principal concorrem para que a atmosfera teatral seja totalmente estabelecida. É como se o visitante também estivesse no teatro e fizesse parte da cena teatral.

Na Espanha nasceu Diego Velázquez (1599-1660), artista de grande repercussão para a história da arte, tendo em vista a influência que teve na sua



Figura 19 – Bernini, *O Êxtase de Santa Teresa*, 1652

época e o interesse que desperta até agora. Quanto a sua qualificação como barroco, alguns estudiosos se debatem ainda. Velázquez incluiu na sua pintura personagens e cenas do cotidiano, onde não retratava a beleza, mas rostos e tipos diferentes, feios. Procurava trazer à cena pessoas que não tinham voz no ambiente social, mostrando pobres e anões. Tinha preocupações ligadas à condição humana, suas agruras, suas exclusões. Também retratou a nobreza, como o fez com o Papa Inocêncio X, onde o seu pincel reproduziu o brilho do material das vestes de cetim e captou a expressão do retratado. Na pintura *As Meninas* (Figura20), a tela de 3,18x2,76 m dimensão mostra o pintor em seu atelier, trabalhando esta obra, a seguir comentada:



Figura 20 – Diego Velázquez, *As Meninas*, 1656

"Vemos o próprio Velázquez trabalhando num quadro enorme, e, se observarmos com mais cuidado, também veremos o que ele está pintando. O espelho na parede do fundo reflete as figuras do Rei e da Rainha, que estão posando para o retrato. Portanto, vemos o mesmo que os monarcas: um grupo de pessoas que entrou no ateliê do pintor. Aí está a filha peque-

na do régio casal, a infanta Margarita, ladeada por duas damas de honra, uma delas servindo-lhes um lanche, enquanto a outra faz uma reverência ao casal real. Conhecemos os seus nomes, assim como sabemos quem são os dois anões (a mulher feia e o rapaz que açula o cão) que a corte mantinha para divertir-se.

O que significa exatamente tudo isso? É possível que nunca saibamos, mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fotografou um momento real de tempo muito antes da invenção da câmera fotográfica." (GOMBRICH,E. H, A História da Arte, p. 408).

Os personagens do quadro estão com olhos fixos para fora da tela, olhando os reis ou então olhando o público fora da tela, que está a contemplá-los. É a pintura falando da existência do mundo real. Neste trabalho a atmosfera do ambiente foi escurecida, mostrando pontos de luz localizados, trazendo uma mistura de sombras e claros, criando a ilusão de volumes, como também de profundidade pelo tipo de perspectiva geométrica adotada pelo artista.

No Brasil o Barroco foi trazido pelos religiosos portugueses, que dele se utilizaram para construir uma identidade nova para o Novo Mundo. As idéias de beleza, poder e religiosidade promoveram nos trópicos das Américas, um conjunto de alterações que marcaram definitivamente, os modos de viver e de pensar dos habitantes destas terras.

Desenvolveu-se principalmente, no Rio de Janeiro, Salvador, cidades de Minas Gerais, de Alagoas, de Pernambuco.

Em Vila Rica, hoje Ouro Preto, Minas Gerais, nasceu Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, que ficou conhecido como o maior artista do barroco brasileiro. Era arquiteto, entalhador, santeiro e escultor. Nasceu no dia 29 de agosto de 1730, conforme registro de batismo, documento que foi reconhecido pelo Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e faleceu em 1814.

A região das Minas Gerais, palco do desenvolvimento da obra de Aleijadinho, vivia época de riqueza procedente da descoberta do ouro, que atraiu gente de todas as regiões, promovendo na região o desenvolvimento do comércio e outras formas de atividades. O artista era mulato e filho bastardo, em época de grandes preconceitos, mas não se intimidou e criou obras-primas, como: a construção da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto (Figura21), reforma do frontispício da Matriz de Morro Grande e de igreja de São João Del Rei, atual Tiradentes. Em Congonhas do Campo, no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Aleijadinho construiu a grande obra no adro da igreja (Figura22), onde instalou doze esculturas, feitas com pedra sabão. São os Profetas que gritam a palavra de Deus. É um bailado de pedra, onde cada profeta gesticula na sua função de porta-voz, trazendo dramaticidade ao con-

junto de esculturas. Eles clamam para que os devotos não percam a sua fé e aqueles que ainda não se chegaram aos ensinamentos da Igreja, aproximem-se e descubram as graças divinas. Outra obra de grande beleza, *Os Passos da Cruxificação* (Figura 23), é composta de capelas, localizadas ao lado desta mesma Igreja, onde conjuntos de esculturas representam cenas narrativas da crucificação de Jesus Cristo. A obra, conjunto escultórico, mostra personagens que trazem no rosto marcas dos santos da Idade Média, herança das leituras da bíblia e manuais que o artista teve acesso através das bibliotecas dos religiosos. As roupas apresentam panejamentos com ondas ou pregas de grande efeito visual.

**Frontispício** – conjunto arquitetônico que coroa a fachada principal de um edifício; na arquitetura clássica, o frontispício ou frontão era triangular. No Renascimento o frontão era curvo ou interrompido.



Figura 21 – *Igreja de São Francisco de Assis*, em Ouro Preto



Figura 22 – Aleijadinho, *Os Profetas*, 1800 a 1805



Figura 23 – Uma das *capelas dos Passos da Crucificação*, em Congonhas do Campo

O texto de Nicolau Sevcenko, que se encontra no fim desta unidade, é uma interpretação concisa e séria das conexões da arte Barroca no Brasil, envolvendo a situação de instabilidade política em que estava a Coroa portuguesa, sob vários tipos de ameaças, que culminaram com a transmigração da família real para o Brasil. Esta ocorrência fortaleceu os vínculos imaginários e/ou reais do povo para com a realeza, que passou a cultivar com mais afinco as crenças católicas recomendadas pelos religiosos portugueses. Os requebros das festas onde todos freqüentavam, os cantos conjuntos de reis e escravos nas procissões, criavam e fortaleciam a esperança, a salvação. O barroco que já se instituía, ampliou-se e se incrustou na alma do brasileiro, que continua a fazer suas festas. Seria o Carnaval, com todas as suas cores, requebros e alegrias, roupas de desenhos reais e bailarinas, e confetes, e maquilagens e coroas douradas e prateadas, uma festa barroca? Seriam as festas de Parintins, com seus bois cobertos de pedrarias, índias e índios com pouca roupa e muito brilho, cocares com penas de todas as cores, muitas luzes, muitas músicas, uma festa barroca? Porque o brasileiro assiste a tantos programas televisivos que falam de crimes, muito sangue, muita situação de extremo constrangimento e dor? Seria o brasileiro um povo barroco? Então, gostar da beleza, da roupa caprichada e bonita, do batom vermelho no sorriso, é ser barroco? Seria a beleza a verdade, como acreditavam os gregos do classicismo?

O Neoclássico é um movimento artístico e intelectual que começou em Roma, em meados do século 18 e se espalhou por toda Europa, e tratava de negar o barroco e reviver a arte da antiguidade, a arte clássica. A arquitetura volta a usar os frontões triangulares e as sobreposições de ordens arquitetônicas. Os gestos e posturas tendiam a ser estáticos, o modelado da carne lembrava pedra talhada, a cor era limitada e as composições voltaram a ser equilibradas e simétricas. A linha e o desenho eram muito importantes e buscavam um acabamento perfeito, sem marcas de pinceladas.

Jacques-Louis David (1748-1825) era um artista francês que se tornou o representante desta corrente. O neoclassicismo teve ligações estreitas com o Iluminismo, que é uma filosofia que valoriza a razão como instrumento para alcançar o conhecimento; valoriza o questionamento e a investigação em busca da verdade; crê nas leis e direitos naturais; critica o absolutismo e o mercantilismo; defende a liberdade política e econômica; defende a igualdade de todos perante a lei; e critica a Igreja Católica por seus excessos. Essas idéias defendidas pelos filósofos Jean Jacques Rousseau, Montesquieu e Voltaire foram base para a Revolução Francesa de 1789, ficando esse período, o século 18 principalmente, denominado o Século das Luzes ou a Idade da Razão.



Figura 24 – Jacques-Louis David, *Juramento dos Horácios*, 1785

A obra de David defende a volta à Antiguidade clássica a fim de resgatar os verdadeiros valores estéticos, que são ao mesmo tempo éticos como argumentavam os clássicos greco-romanos. Por isso seu trabalho apresenta o fato combinando com a história, sem nenhuma idealização. Em Juramento dos Horácios (Figura 24) destaca-se a composição com perfeita integração das figuras e o espaço arquitetônico: a cada arcada correspondia um grupo ou uma figura, graças à utilização de poucos personagens, de grande estatura, vistos de perto, no mesmo plano. Sobressaiu-se o desenho, firme e decidido e a escala cromática reduzida, porém quente.

Na arquitetura sobressaíram-se concepções ideológicas ligadas à prioridade de experiências baseadas na razão, e outras que estão nos fundamentos da arte romântica. Na busca da pureza da arte clássica, Roma e Grécia são os pontos de partida da atividade arquitetônica. São superestimados a coluna e o dintel, dois elementos essenciais da arquitetura grega (Figura 25).



Figura 25 – Barthélemy Vignon, *Igreja de Madeleine*, 1806, Paris

Esta igreja parisiense comprova a repercussão das estruturas clássicas, colunas, frontão e decorações, na arquitetura dos séculos XVIII e XIX. Converteu-se também, em exemplo do interesse de Napoleão Bonaparte em identificar-se com a arte clássica.

Na arquitetura neoclássica as linhas volumétricas dominantes são as horizontais, e as verticais passam a ter papel secundário, fazendo desaparecer elementos arquitetônicos isolados, como os campanários, a arquitetura tende a ser compacta. Em oposição ao barroco, esta arquitetura dar autonomia à pintura e à escultura, que têm seus próprios lugares, sem se mesclarem. Bonaparte apropriou-se desse estilo de arquitetura, que mais tarde foi utilizado por monarquias de diferentes países. Em Paris foi construído o Arco do Triunfo com 50 m de altura, em Milão foi erigido o Arco da Paz, em Berlim foi construído a Porta de Brandemburgo, feitos pelos arquitetos: Raymond/Chalgrin, Luigi Cagnola e Karl Friedrich Schinkel, respectivamente. Nos Estados Unidos o neoclassicismo foi assumido de maneira enfática, onde as colunas estão presentes. A majestade e a grandiosidade impregnam as construções.



Figura 27 – Thorvaldsen, *Jasão*, 1803

A escultura neoclássica tem em Antonio Canova ((1757-1822), artista italiano e Bertel Thorvaldsen (1770-1844) seus maiores representantes.

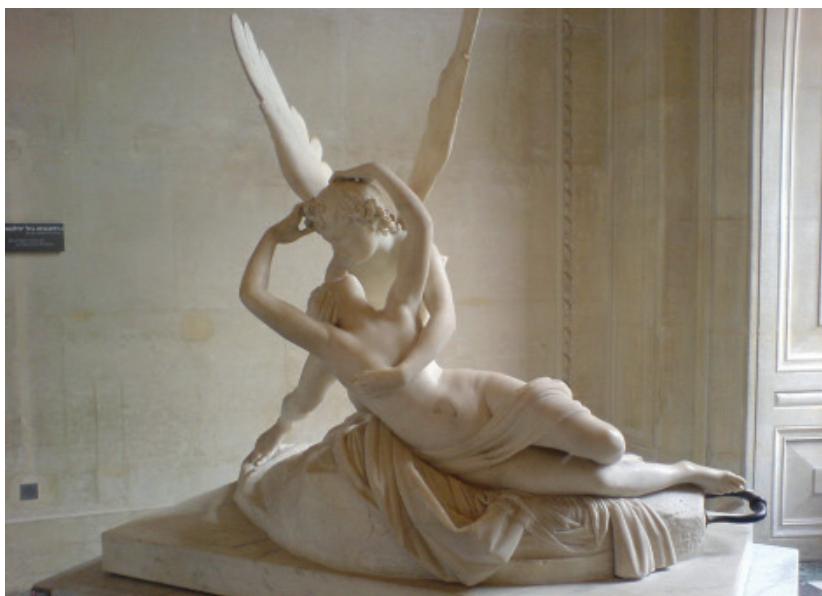


Figura 26 – Antonio Canova, *Eros e Psiquê*, 1793

**Colunata** – série de colunas dispostas simetricamente;

**Rococó** – corresponde à fase terminal do Barroco.

Canova (1757-1882) realizou a obra Eros e Psiqué, um conjunto escultórico, cujo tema se refere à mitologia grega (Figura26). Construído de mármore branco, a obra traz características da arte clássica pelo tema, porém a dinâmica que nela é registrada, remete ao artista barroco Bernini. As duas figuras são trabalhadas a partir de conhecimentos da ciência, moldadas respeitando a proporcionalidade e a harmonia, criando um clima amoroso de grande efeito plástico. Apesar da obra mostrar que os corpos se concentram do lado esquerdo, foram ordenados no entanto, de forma a não perder o equilíbrio, demonstrando o artista, total domínio do espaço. Já Thorvaldsen, desenvolve obra bem mais ligada ao estilo clássico, onde as figuras trazem altivez e beleza, e por isso, não têm os movimentos apresentados em Canova, que se remete à arte barroca. Sua escultura é serena e repousante (Figura27).

### 2.3. Romantismo, Naturalismo e Realismo

O Romantismo foi um movimento artístico que se colocou contra o Neoclassicismo e suas idéias de exacerbado racionalismo. Enquanto o Neoclassicismo acreditava na razão como fator determinante para encarar a natureza, a arte e a vida, o romantismo defendia a emoção e o sentimento como estados de espírito capazes de construir a arte e a nova sociedade que todos queriam. Eugène Delacroix (1798-1863), um dos principais representantes, utilizou as obras dos seus contemporâneos – John Constable, Théodore Géricault e os mestres do passado como Michelangelo, Poussin, Rubens e outros – como fontes nas quais ia buscar o que lhe era necessário. Acreditava na cor como elemento fundamental na obra de arte e, por isso, desenvolveu estudos sobre cores primárias, complementares e contrastes simultâneos, pesquisa aprofundada posteriormente pelos impressionistas. A sua obra Liberdade Guia o Povo (Figura 28), a mais conhecida de seus trabalhos, é o primeiro quadro político na história da pintura moderna.



Figura 28 – Eugène Delacroix, Liberdade Guia o Povo, 1830, Paris

Esse trabalho de Delacroix trata de um grupo inflamado que avança para o espectador, representando a luta pela liberdade. Apesar da Revolução Francesa já ter se realizado, muitos achavam que a liberdade propriamente dita, ainda estava por vir. Na verdade, o autor estava a defender a liberdade em qualquer época. Enquanto a figura principal, em trapos, segue liderando a multidão, carregando na mão direita a bandeira da França. Esse forte, movimento de braço e corpo ressalta a paralisia dos que tombaram. À volta, há os guerreiros caídos ou de pé com suas armas e o povo seguindo em direção a outras batalhas. O vermelho da bandeira chama o olhar do fruidor, que percorre a pintura triangularmente, do topo à base, passando pelos corpos inertes. Atrás, aparece a fumaça dos explosivos, representada por uma coluna esbranquiçada que toma conta do céu que cobre a multidão. Delacroix dispõe de grandes sombras para caracterizar a situação de glória e ruína, tendo por base a expressão.

O **Naturalismo** é a representação do mundo com um mínimo de abstração ou de distorção estilística. Caracteriza-se pelo efeito da luz e da textura da superfície e foi revivido, na arte ocidental, pelo Renascimento.

Jan Van Eyck (1390-1441) nasceu na Holanda e seu trabalho mais famoso é *Retrato de Giovanni* ou *O Retrato Arnolfini* (Figura29), em que uma cena familiar é mostrada e atinge níveis surpreendentes de pormenores naturalistas, na representação convincente da luz e da textura, o que o tornou famoso na Europa. A sala onde está o casal é iluminada pela luz que entra pela janela esquerda. A partir daí, o artista desenvolve seu discurso plástico, tratando a luminosidade como formadora de volumes e organizadora dos espaços. O rosto e lado esquerdo da figura masculina, do ponto de vista do fruidor, recebem maior quantidade de luz, ficando o lado direito sombreado. A figura feminina recebe a luminosidade em quase todo o rosto e corpo de maneira frontal. Na parede ao fundo, há um objeto, em cujo vidro está refletida a imagem do casal e de outras pessoas que estão também na sala.



Figura 29 – Jan Van Eyck, *O Retrato de Arnolfini*, 1434

O **Realismo** é um movimento que se iniciou em meados do século XIX, na França. Foi muitas vezes censurado por ser considerado imoral e ferir o bom gosto da época. No entanto, os artistas queriam romper com a estética da burguesia, cuja sociedade de segregação social impunha baixas condições de vida às classes inferiores. O realismo defendia que os artistas deveriam representar o mundo como ele é, mesmo que isso significasse uma ruptura com as convenções artísticas e sociais do seu tempo.

Gustave Courbet (1819-1877) nasceu na França e morreu exilado na Suíça, por questões políticas. Era adepto do socialismo, cujas idéias influenciaram sua arte à medida que não se submeteu ao gosto burguês. Defendia que a força da pintura está na própria pintura e não no tema. Em 1857, mostra *Moças à margem do Sena* (Figura 30), que é uma representação de duas moças da cidade.



Figura 30 – Gustave Courbet, *Moças à margem do Sena*, 1857

Nesse trabalho, onde as moças podem ser trabalhadoras na hora da sesta ou prostitutas em dia de folga, Courbet não dramatiza a cena; simplesmente as apresenta em estado de lassidão, pesadas, com seus trajes vistosos, mas sem poses. A paisagem é limitada, escurecida pela árvore, não permitindo deleite. Giulio Carlo Argan (1992) comenta que:

Ainda que pareça representar a realidade como ela é, o quadro tem uma construção complexa e extremamente nova. O horizonte é alto, quase não há céu; além da margem gramada, está o esmalte celeste da água sob o sol; o que deveria ser o fundo e dar espaço e ar à composição, é sufocado pela densa massa das árvores. As folhas que despontam são especificadas uma a uma, não pelo gosto particular, mas para dar a sensação da imobilidade do ar. Mais do que apresentar uma paisagem com figuras, Courbet mostra a atmosfera pesada, o torpor entre sensual e opressor da tarde estival, a vida puramente física das pessoas e das coisas; no gramado florido, as mulheres, com as roupas desalinhadas, são duas flores enormes, carnosas, desabrochadas demais. São vistas de cima, os corpos quase premidos sobre a grama, belas (se tanto), de uma beleza animal, e, assim como suas formas não se modelam num espaço envolvente, as cores das carnes e dos trajes também não se apresentam sobre um fundo arejado, e sim sobre o

tapete próximo do gramado verde. Deliberadamente falta um centro, um eixo ordenador da visão. O olhar é levado a se deslocar de um ponto a outro, cedendo ao apelo das notas de cores brilhantes, disseminadas no contexto, todavia extremamente coeso, do quadro. Ele procura o horizonte naquele pequeno trecho de céu, e é interceptado por um galho que desponta verdejante sobre o azul; tenta adivinhar as formas ou a disposição das figuras e divaga pelo amontoado confuso e luminoso dos tecidos; dirige-se aos rostos e é remetido mais adiante, para os vermelhos-vivos da bolsa. Tudo tem a mesma importância, ou não tem importância alguma: não há razão para atribuir às figuras humanas um significado diferente do das árvores, da grama, das flores do bote amarrado. Embora cada coisa seja vista e se apresente aos olhos com a mesma intensidade, a descrição não é pormenorizada: a pintura é larga e de empaste denso, a escala das cores se limita a poucos tons dominantes (branco, vermelho, verde, castanho). A unidade do plano de disposição (gramado-rio) e a ausência de uma arquitetura compositiva têm duas finalidades: deter a fuga do olhar em direção do horizonte; fazer com que todas as notas cromáticas, cada qual com seu timbre próprio, se apresentem simultaneamente à atenção. (p. 92).

O texto de Argan analisa o trabalho de Courbet, mostrando que o artista não pretendia valorizar a natureza ou as figuras humanas. O fundamental para ele era dar um tratamento igualitário a todos os elementos. Um artista romântico como Delacroix criaria um clima de muita emoção, valorizando a paisagem, a luz e as personagens. Courbet, no entanto, mostra o que ele vê, sem preocupação se o trabalho agrada ou não, se é feio ou bonito.

Édouard Manet (1832-1883) é seguidor de Courbet apesar de não ter nenhum vínculo com idéias revolucionárias. Usava grandes pinceladas de cores necessárias à criação do ambiente. A luz tinha uma função formadora na obra de Manet, que é considerado precursor do impressionismo. Na Figura 31 a personagem não demonstra alegria nem tristeza, e apesar da nudez, não tem ar de sedução.

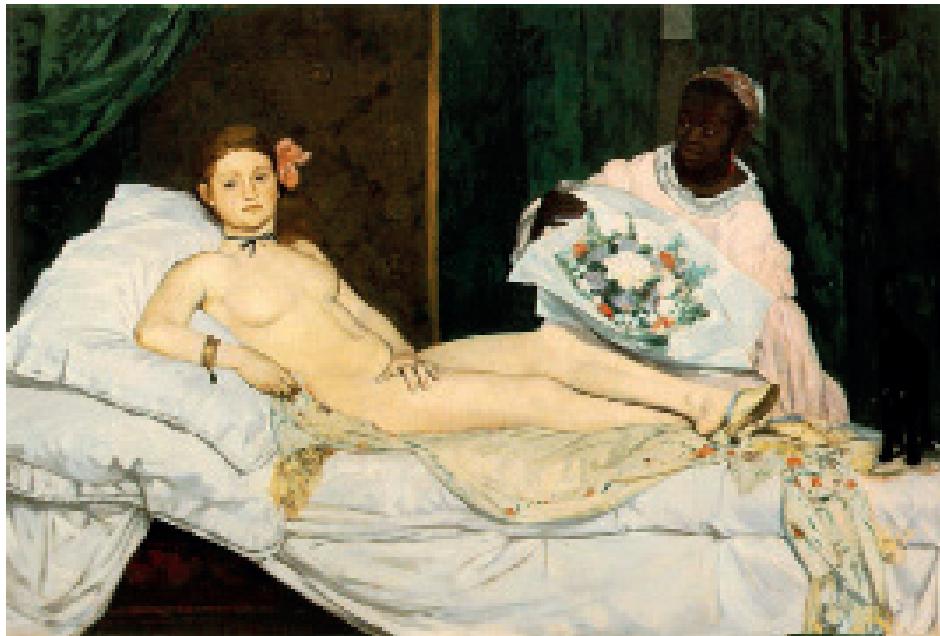


Figura 31 – Édouard Manet, *Olympia*, 1886

## 2.4. Impressionismo e Expressionismo

O Impressionismo é um movimento artístico que teve sua origem na França, entre 1860 e 1900, e buscava novas formas de representar o mundo, desta feita, levantando questões sobre os mecanismos físicos do olhar e do material cromático (a tinta) utilizado pela pintura. Depois do realismo de Courbet, para superar as tradições clássicas e românticas, os impressionistas construíram uma pintura de impressões fortes, às vezes sutis e principalmente sensíveis às transformações da luz. Eles não estavam interessados em narrativas e nem moralidades; preferiam investigar a pintura propriamente dita e como ela poderia captar o mundo através de novas técnicas. Seus estudos e práticas passaram pelos conhecimentos científicos sobre a teoria ótica de Chevreul e sobre os contrastes simultâneos, mas a tentativa deliberada de fundar a pintura sobre leis científicas da visão só ocorrerá em 1886, com o Neoimpressionismo. Os artistas mais famosos do Impressionismo são: Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839-1906), Camille Pissarro (1830-1903) e Alfred Sisley (1839-1899).

Claude Monet (1840-1926), artista francês, é um dos maiores representantes do Impressionismo; queria trabalhar tendo a luz como principal aliada na redescoberta do mundo. Em Mulher com sombrinha (Figura 32), mostra como todos os impressionistas tratam a luz, a qual imprime a cor que imprime a forma. As pinceladas fazem com que as cores e seus matizes, que vão chegar à retina e ao cérebro, formem as figuras. O impressionismo cria um método, uma

técnica que não mistura as tintas na paleta, mas, dependendo da proximidade das pinceladas, gera, ao olhar, zonas de cor. A vegetação está pontilhada de tonalidades de verde, amarelo, ocre e branco, criando a ambientação do trabalho. As roupas da personagem feminina têm salpicos das flores do campo e os tecidos da saia movimentam-se sob o embalo do vento. O céu resplandece em azul e diversas pinceladas pequenas criam manchas que indicam as nuvens. O olhar é rabiscado com traços mí nimos, mas traz a emoção da figura feminina. O menino está estático para realçar o movimento que a envolve.



Figura 32 – Claude Monet, *Mulher com sombrinha*, 1875

Auguste Renoir (1841-1919), outro artista francês, soube aproveitar-se da luz para obter as imagens que queria. *Rosa e Azul* (Figura 33) representa duas crianças bem vestidas, com babados, rendas e cetim, iluminadas por uma luz forte que mostra essas especificidades. Na vestimenta de cada uma delas há cores predominantes, ressaltadas principalmente nas meias, nas faixas da cintura e nas tonalidades nos vestidos. Essas roupas receberam um tratamento com pequenas e contíguas pinceladas, que criaram as colorações rosa e azul como, se por baixo dos vestidos, existissem forros com essas colorações. As crianças estão posando, mas não apresentam rigidez. Existe algum movimento. Trazem, nas faces, os rosados da infância. O fundo é escu-

ro como em algumas obras do romantismo. O tapete em vermelho, a cor mais forte do trabalho, vem realçar o branco das vestimentas, completando, assim, a composição de grande beleza.



Figura 33 – Auguste Renoir, Rosa e Azul, 1881

Paul Cézanne teve uma vida recolhida e dedicada à arte, desenvolvendo uma pesquisa pictórica que fundamentaria a arte européia e, por isso, foi chamado o pai da arte moderna. Não participava de grupos e de movimentos, mas tinha caros amigos como Monet, Pissarro, Renoir e o filósofo Émile Zola. Sua pesquisa baseava-se na natureza, mas não aceitava a pintura dos impressionistas propriamente ditos. Em lugar de tratar a pintura com fluidez, usava densas massas de tintas, dando-lhes tonalidades opacas, capazes de tornar o trabalho condensado e escurecido, o qual, às vezes, era chamado ‘trabalho sujo’ pelos críticos. Em *O Monte Saint-Victoire* (Figura 34), uma de suas últimas obras, Cézanne constrói uma estrutura

com cores luminosas que trazem largas pinceladas para definir suas figuras: as árvores espalham verdes por sobre os telhados das casas, tingindo de verde até as nuvens, numa comprovação de que não imita a natureza, mas utiliza-a nos seus experimentos. O ritmo das largas pinceladas preenche todo o quadro, decompondo-o em contínuo prisma facetado e com a luz, mesmo sem atingir tons elevados, traz grande intensidade de movimento. Esse é o ponto de chegada de uma pintura que é filosófica, à medida que tenta identificar o mundo com o pensamento e vice-versa.



Figura 34 – Paul Cézanne, *O Monte Sainte-Victoire*, 1904-6

O Neoimpressionismo é a radicalização do movimento. Foi formado dentro do próprio impressionismo e estava muito mais preocupado com os aspectos preparatórios e técnicos do desenho e das formas cromáticas do que com a espontaneidade e o movimento. Foi uma pesquisa que investigou as possibilidades, com o apoio da ciência, de criar uma plataforma capaz de fornecer novas ferramentas ao trabalho artístico. Paul Signac (1863-1935) é também um artista francês que se juntou a George Seurat (1859-1891) e, com ele, estabeleceu os princípios teóricos e práticos do Neoimpressionismo. Em *Porto de Saint-Tropez* (Figura 35), Seurat defende a pintura como um fenômeno possibilitado pelo contato do artista, através da retina e da química das tintas e dos solventes, para representar o mundo. Nesta obra, os barcos à vela que ficam em primeiro plano, isto é, que estão mais próximos, têm cores mais fortes.

À medida que outros estão mais distantes, as cores se tornam mais tenuas. A linha do horizonte está à mostra e indica outras superfícies que estão ao fundo. Mas o que fica evidente no trabalho são as pinceladas presentes em toda a obra, dando-lhe movimento, fenômeno básico do impressionismo, provocado pela incidência da luz nas figuras. O pontilhado, chamado também de pontilhismo, é visível e com ele, foram estabelecidas as bases do impressionismo avançado. Do lado direito, a luz é frontal sobre as arquiteturas que se apresentam ao fundo. Nas águas, os reflexos e pinceladas movimentam as ondas.

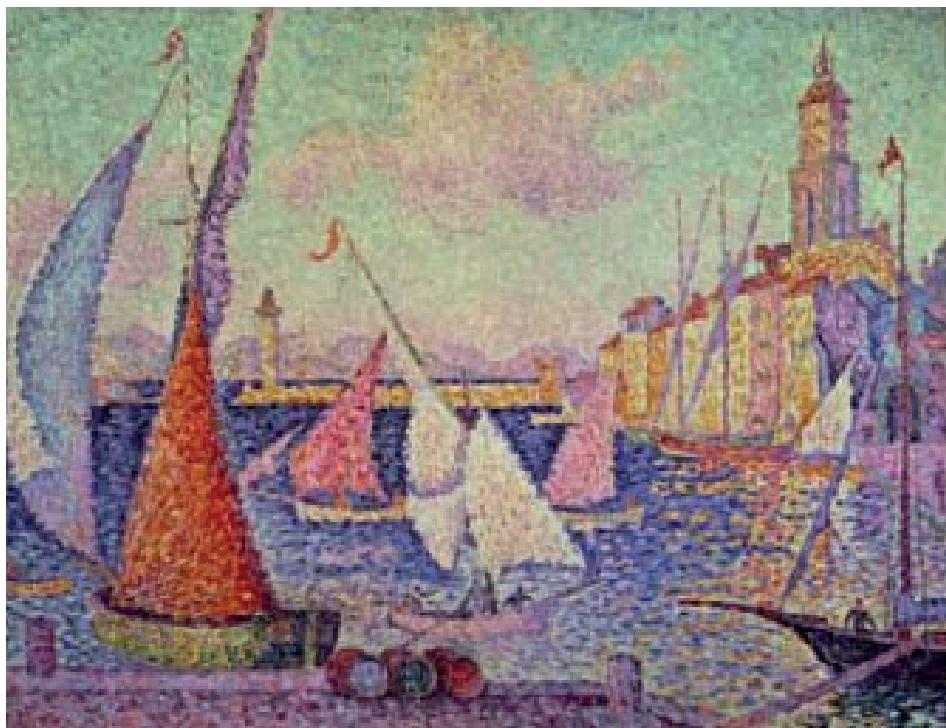


Figura 35 – George Seurat, Porto de Saint-Tropez

O **Expressionismo** é a área da emoção da arte européia, que é marcada, principalmente, pelos movimentos *fauve* (o grupo francês) e o *Die Brücke* (o grupo alemão). O grupo francês (as feras) foi formado por Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), George Braque (1882-1963), Raoul Dufy (1877-1953), Maurice Vlaminck (1876-1958) e outros. Os artistas mais conhecidos do *Die Brücke* (a ponte) foram: E. L. Kirchner (1880-1938), E. Heckel (1883-1970), E. Nolde (1867-1956), K. Schmidt-Rottluff (1884-1976) e outros.

Literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (o objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. É a posição oposta à de Cézanne, assumida por Van Gogh. Diante da realidade o Impressionismo

manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva, por vezes até agressiva. ARGAN, 1992, (p. 227).

Nesta citação, Carlo Argan fala da oposição entre o Impressionismo e o Expressionismo, diferentes faces do realismo. O autor procura esclarecer que, no impressionismo, a posição que o artista reflete no quadro por ele pintado é a impressão que sentiu ao contemplar a paisagem. Essa visão é mediada pela incidência da luz, que faz da paisagem um conjunto de reflexos coloridos a formar as figuras. Por outro lado, no Expressionismo, o sujeito imprime, no quadro, uma visão interna da consciência, sem intermediação. É uma dinâmica de dentro para fora, ao contrário do primeiro. Se o Impressionismo é sensitivo, trata da área do sentimento, o Expressionismo sugere ação, é a consciência em luta contra os esquemas lógicos, como disse Nietzsche. O Expressionismo não desejava se gastar em pesquisas científicas, mesmo que utilizasse seus resultados. Seu principal foco era a luta pela superação dialética das contradições históricas, não mais fundadas em utopias como fizeram as vanguardas históricas, mas partindo das condições reais, respeitando as tradições nacionais. Defendia o internacionalismo, e na arte, não o realismo que capta, mas o realismo que cria a realidade. O Expressionismo é o primeiro movimento artístico que trata da poética do feio, que representa apenas o belo decaído e degradado. Os artistas alemães desenvolveram a polêmica sobre a baixa condição de vida do trabalhador, enquanto denunciavam a burguesia como responsável pela falta de autenticidade da vida social e pelo fracasso das iniciativas humanas. Conforme Nietzsche, para viver é preciso lutar e, se há luta, ela é contra as forças negativas que são obstáculos ao desenvolvimento humano. O mecanismos do trabalho industrial foi indicado como o grande fator das decaídas humanas, por ser antcriativo, antihumano e, por conseguinte, destrutivo. Essa forma de trabalho divide a sociedade em classes sociais de explorados e exploradores que se debatem, destruindo o sentido do trabalho humano. A divisão do trabalho em concepção e execução acabará por destruir a humanidade através de guerras se não for encontrada uma forma digna para o trabalho humano.



Figura 36 – Egon Schiele, *a Morte e a mulher*, 1915

Egon Schiele (1890-1918) era pintor e artista gráfico e, nesta obra (Figura 36), usou a técnica de aquarela, mostrando linhas e sombreados numa composição em que as cores são sombrias e envolvem as figuras. As duas personagens, em momento de intimidade, entregam-se à emoção do encontro de maneira quase desesperada. O invólucro, o ambiente em que se encontram, mais parece um esconderijo. Um clima de medo permeia e espalha-se por entre os lençóis desarrumados e as manchas de cores neutras colocam as figuras num limbo, onde a figura vestida de marrom escuro aprofunda o clima ou a crise. Seriam travesseiros essas manchas ao redor? Ou seriam camas onde jazem outras pessoas que receberam a visita da Sra. Morte? Neste trabalho, não existe a beleza e a alegria encontradas nas pinturas do impressionismo e nem do expressionismo francês (os fauves). O expressionismo do Die Brücke (a ponte), que está sempre a denunciar os maus tratos da sociedade moderna ao ser humano, trabalha os temas sombrios, as emoções fortes, a languidez e a loucura. Essa postura justifica a fealdade das personagens da arte expressionista, que inclui distorções na maneira de representar as figuras humanas. Por outro lado o Der Blaue Reiter (cavaleiro azul), outro braço do expressionismo alemão, volta-se a uma visão mais espiritualizada do universo, manifestando-se, principalmente, através da cor, como é o caso de Vassily Kandinsky (1866-1944).



Figura 37 – Van Gogh, *A noite estrelada*, 1886

Vincent van Gogh (1853-1890), holandês, é o artista que está na raiz do expressionismo, com uma forma inovadora de representar os sentimentos ao desafiar o pensamento da época e as convenções artísticas. Além da revolução no tratamento pictórico da arte, inaugura um modo crítico e revoltoso de pensar a realidade social, que explora o homem no seu trabalho sem dispensar-lhe proteção, retribuindo-lhe com baixa remuneração financeira. Surge, assim, um artista que se sente excluído de uma sociedade cujo interesse é o lucro e que não utiliza seu trabalho, fazendo dele um desajustado, incapaz de gerar os próprios recursos para sua manutenção. Van Gogh foi pastor protestante, mineiro, comerciário, indo depois se tornar recluso em Arles, para realizar sua obra. Era amigo de Paul Gauguin (1848-1903), Seurat (1859-1891), Toulouse-Lautrec (1864-1901) e outros. Argan (1992) faz o seguinte comentário sobre o artista,

A pergunta que assedia Van Gogh: como se dá a realidade, não a quem a contempla para conhecê-la, mas a quem a enfrenta vivendo-a por dentro, sentindo-a como um limite que se impõe, da qual não pode se libertar senão tomando-a, apropriando-se dela, identificando-a com aquela “paixão da vida” que, ao final, leva à morte? Não a impressão, a sensação, a emoção, a visão, o intelecto, e sim a pura e simples percepção da realidade em sua existência aqui e agora: apenas tomando consciência e forçando o limite é que se chegará a rompê-lo. O que Van Gogh quer é uma pintura verdadeira até o absurdo, viva até o paroxismo, até o delírio e a morte. (p.125).

Em *A Noite Estrelada* (Figura 37), Van Gogh mostra uma pintura que exemplifica seu fazer artístico. A obra auto-revela-se no fazer ondulado com pinceladas finas e intercaladas, visíveis, capazes de mostrar o métier do artista. As linhas tracejadas organizam-se e promovem, num ritmo convulsivo, dinamismo à visão. As nuvens são como ondas de um mar bravio, no céu. Ele utiliza o azul em várias tonalidades, para representar a cidade que dorme aos pés das montanhas azuis sob um céu azul. Faz uso, ainda, de cores frias para representar a noite e o sentimento de tristeza que sempre o envolve. A lua e as estrelas são sóis pela luz que espalham, em círculos, ao redor de si mesmas, através de pinceladas que circundam esses astros e fazem deles carrosséis.

Henri Matisse (1869-1954) tornou-se um dos mais importantes artistas do século XIX juntamente com Pablo Picasso, com quem mantinha forte competição. Sua arte se caracteriza pela dinâmica da cor, área em que desenvolveu profunda pesquisa sobre sua estrutura. Em *A Alegria de Viver* (Figura 38), Matisse pretende imprimir a cor em nome da alegria. Viver, para ele, é aproveitar com prazer cada momento. Sua pintura se coloca acima das vicissitudes históricas, procurando sempre descobrir a vitalidade e a harmonia.



Figura 38 – Henri Matisse, *A Alegria de Viver*, 1906

Neste trabalho, Matisse faz justiça ao nome de seu grupo, feras (*fauves*), que é expressionista, à medida que utiliza cores quentes que se reforçam, como são o vermelho e sua complementar verde. Por outro lado, os amarelos gritantes trazem a luminosidade, gerando, no quadro, grande euforia. Os elementos representados são casais em enlevo amoroso, figuras femininas nuas em poses sinuosas, árvores

Métier – palavra francesa que significa o modo que alguém usa para realizar um trabalho.

que se enroscam em forte poesia e, ao fundo, um grupo que dança. É o resgate da idade de ouro, em liberdade, em cores, em sensualidade. A linha do horizonte quase se esconde, mas se insinua. Matisse exerce o lado alegre do expressionismo: a louvação à vida, enquanto os artistas alemães fazem a crítica social.



Figura 39 – Ernst L. Kirchner *Mulher diante do Espelho*, 1914

Ernst L. Kirchner (1880-1938), do grupo dos *Die Brücke*, em *Mulher diante do Espelho* (Figura 39), utilizou, em quase todo o quadro, a cor azul em várias tonalidades, criando um ambiente soturno, onde a personagem se vê num espelho que não a reflete na posição em que está: com movimentos nos braços. É como se o espelho tivesse num tempo diferente, mostrando o antes ou o depois, da posição mostrada ao fruidor. A personagem quer analisar-se agora, mas o espelho

tem tempo próprio, o que traz, ao debate, o movimento contido na tela. A ação pictórica realiza-se através da mistura das tintas que se unem, deixando, porém, as manchas. Isso acontece também no tapete de cores variadas. No vestido branco, são pinceladas mais aceleradas que trazem certa vitalidade ao trabalho como um todo, vitalidade não encontrada no rosto refletido no espelho, que aparenta rejeitar, em parte, sua imagem. De maneira geral, o trabalho possui certa tristeza pela predominância do azul, que é uma cor fria, o que é fortalecido pela fisionomia da personagem, que expressa desencanto e abandono.

No Brasil, o expressionismo foi fortalecido, principalmente, através das obras do artista plástico Cândido Portinari (1903-1962), que fez inúmeros murais e pinturas onde seus traços imprimem um realismo social ao representar cenas de trabalho, figuras humanas de braços fortes adquiridos no trabalho árduo das lavouras ou braços e corpos magros, como na série dos retirantes, aqui representada por *Menino Morto* (Figura 40).



Figura 40 – Cândido Portinari, *Menino morto*, 1944

Este quadro pertence a uma série de pinturas de grande emoção. Não traz a alegria de Matisse, mas, seguindo a linha do expressionismo alemão, traz denúncia social, pela representação de seres humanos submetidos à intempéries, que choram a dor do desamparo. Na tela, a família perdeu um filho, uma criança, e, por isso, chora. Dos olhos, caem lágrimas visíveis, materiali-

zadas, que o artista representa como densas gotas, quase feitas de pedra. É uma representação inusitada. O céu está azul-escuro e a linha do horizonte está à mostra: testemunhas dos corpos e vidas dilacerados, sem esperança.

## 2.5. Cubismo, Suprematismo, Construtivismo e Futurismo

No começo do século XX, as forças sociais da Europa estavam nervosas, consequência da insatisfação com os efeitos da revolução industrial, que gerou massas desprotegidas, como também de motivos políticos ligados a despotismo, a questões agrárias e de subdesenvolvimento. Além disso, existiam as disputas nacionais, que desembocaram na primeira guerra mundial. O caráter da disputa generalizou-se e os artistas, na condição de cidadãos, também participaram. Alguns enfrentaram as trincheiras bélicas e lá morreram e outros construíram trincheiras com sua própria arte. Como estava no bojo dessas forças, a questão estética sofreu muitas transformações, as quais marcaram definitivamente a arte moderna.



Figura 41 – Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907

Esta obra mostra cinco figuras construídas de cortes, contendo poucas curvas, retas e semi-retas, formando um conjunto onde a paleta de cores é limitada, constando de tonalidades de azul e cores neutras com tonalidades beges. As duas figuras da direita usam estranhas máscaras e as demais se apresentam sem máscaras, mas o conjunto é inusitado e grotesco, estando distante da imitação da natureza dos mestres tradicionais. Picasso não está preocupado com isso; ele está comprometido em buscar soluções para questões estéticas. Esta poderia ser a cena de um bordel, onde prostitutas tomam banho, como em as *Banhistas* de Ingres. No entanto, o tema não tem grande importância, pois é o tratamento pictórico que faz dele um trabalho importante. A figura sentada pode estar de costas ou de frente para o espectador, gerando um estranhamento. Esta obra mostra o tratamento pictórico dado ao 'entre-as-figuras': o espaço entre as personagens, que poderia trazer repouso ao olhar, traz mais informações, tornando a pintura densa e corrosiva. Em outras obras, Picasso mostra rostos de mulheres com dois narizes e outras deformações, numa busca da terceira dimensão, isto é, ele tenta mostrar o objeto através de todos os seus lados ao mesmo tempo, numa pintura que é bidimensional (altura e largura). Em 1937, Picasso criou *Guernica* (Figura 42) como protesto contra os alemães pró-franquistas, que efetuaram o bombardeamento da cidade que tem esse nome. Argan (1992) comenta:



Figura 42 – Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

Picasso tem uma visão clara da situação: o massacre de Guernica não é um episódio da Guerra Civil Espanhola, e sim o anúncio de uma tragédia apocalíptica. Não descreve nem figura o acontecimento, como fizera, por exemplo, Delacroix no Massacre de Quio. Não recorre a tons oratórios, dramáticos, patéticos. Não supera a realidade histórica numa visão simbólica ou alegórica. Essas soluções teriam levado a uma representação, talvez fortemente emotiva, porém essencialmente escapista ou catártica. Picasso não pretende denunciar um crime e despertar desprezo ou piedade; quer trazer o crime à consciência do mundo civilizado, obrigando-o a se sentir co-responsável, a reagir. O quadro não deve representar nem significar, mas

desenvolver uma força de sugestão; a força não deve brotar do objeto ou do conteúdo (que todos sabem, é a notícia do dia), e sim da forma. A forma é a expressão mais alta da civilização ocidental, herdeira da cultura clássica; a crise da forma é o sinal da crise da civilização. Em *Guernica* não há cor, apenas negro, branco, cinza. Está excluído que Picasso tenha utilizado o monocromatismo para conferir uma tonalidade sombria e trágica ao quadro: tudo é claro, as linhas traçam com precisão os planos destinados a se preencherem de cor, mas a cor não está ali, foi embora. Está excluído que o monocromatismo se destine a acentuar o efeito plástico-volumétrico: o relevo não está ali, foi embora. A cor e o relevo são duas qualidades com que a natureza se apresenta à percepção sensorial, dá-se a conhecer. Eliminar a cor e o relevo é cortar a relação do homem com a vida. No quadro o que existe é morte, e não representada com as formas da natureza ou vida, porque esta morte não é o termo natural da vida, é o contrário. O quadro é composto como um Rafael ou um Poussin: há simetria, perspectiva, gradação de valores, ritmo crescente de tons. Simetria: o eixo médio do muro branco, as “pilastras” verticais do touro à esquerda e da figura com os braços erguidos à direita. Perspectiva: as figuras dos caídos em primeiro plano, os planos perspectivos do fundo, a abertura da janela. Gradação dos valores: a alternância dos planos brancos, negros, cinzentos. Ritmo crescente: do tom nobremente oratório do caído que aperta o punho da espada quebrada ao relinchar dilacerante do cavalo mortalmente ferido. Mas a ordem clássica sobrepuja-se, numa decomposição formal de tipo manifestamente cubista: uma linguagem, portanto, nitidamente moderna, que o próprio Picasso criaria trinta anos atrás.”(p.475).

Neste trabalho, Picasso utilizou, como técnica, a têmpera sobre uma tela de 3,54 X 7,82 m, onde lança um grito para toda a sociedade sobre o crime que fora cometido contra a população indefesa daquela cidade. E faz isso numa composição com planos transparentes, mostrando outros planos, cortando imagens com planos de cor, permitindo que sejam vistos degraus ao fundo como possibilidades de arte e de vida. Usa linhas retas, curvas e grafismos nervosos; ilumina figuras sombreando outras, mas não imprime a perspectiva. A dinâmica da imagem, como um todo, está representada por um multifacetado sentido de ordem, composto por fragmentos que se intrincam e convivem neste caleidoscópio de dor e vida.

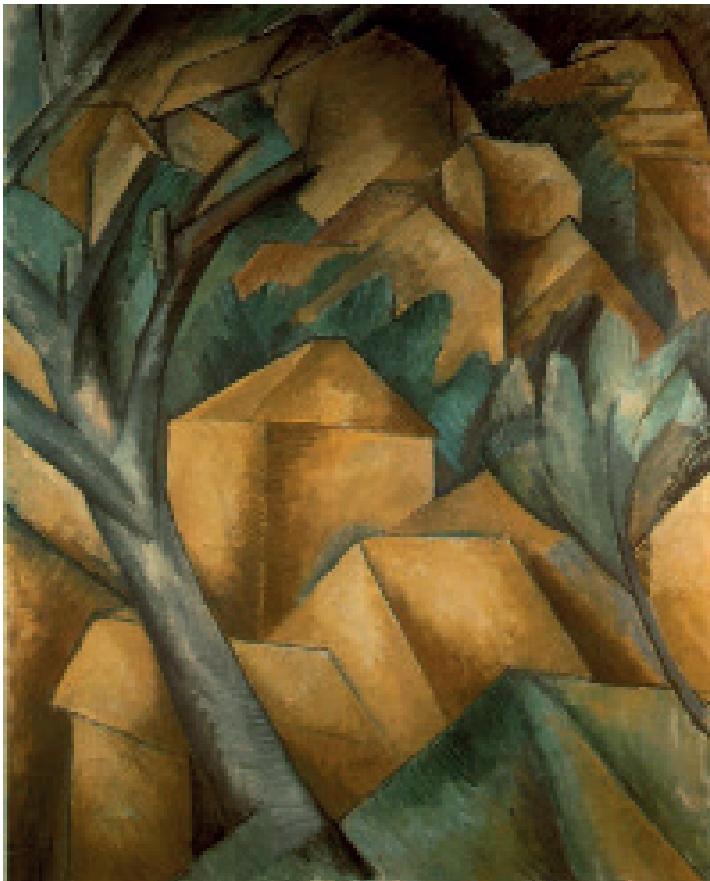


Figura 43 – George Braque, *Casas em Estaque*, 1908

George Braque (1882-1962), francês, juntou-se a Picasso nessa aventura artística e, através de seus trabalhos, demonstrou que abandonara a perspectiva, reduzira sua paleta de cores, tendo gerado novas configurações. Em Casas em Estaque (Figura 43), Braque cristalizou qualidades do cubismo, como a utilização intencional de linhas diagonais que dão dinâmica ao quadro, a criação de uma nova forma de fazer a perspectiva e a utilização de sólidos, o que abriu caminhos para o crescimento da pintura ocidental. A pequena árvore à direita da imagem (Figura 43) contrabalança com o movimento da grande árvore à esquerda, formando, assim, o apoio do quadro. As formas volumétricas tiveram como base o desenho geométrico pela utilização do retângulo, do cone e do triângulo, como bem falava Cézanne. Na Figura 43, esses volumes são casas em desalinho, portadoras de tal luminosidade que mais parecem lanternas clareando a paisagem. E na organização da composição, esses sólidos foram colocados em justaposição, em diferentes planos, sugerindo uma perspectiva. Os contornos receberam um tratamento que lhes garantiu autonomia dentro da composição pictórica. Nesta fase, o Cubismo se denominou ‘analítico’, caracterizado pelo esfacelamento, dissecamento da imagem, como se um cadáver estivesse sendo analisado por um médico necropsista. O Cubismo Sintético é a fase da agregação: a obra é com-

posta por materiais usados no cotidiano – pedaço de jornal, bilhete de metrô, tecido – com a intenção de defender a idéia de que a arte cria a sua própria realidade, incorporando parcelas da vida real. É a arte assimilando objetos do uso cotidiano na sua formação, ganhando conotações de uma realidade criada por ela mesma, vitalizada por incursões no espaço real; à medida que incorpora esses objetos, ganha algum volume. Sai da superfície para o espaço.

O Construtivismo e o Suprematismo surgiram em Moscou, na Rússia, como um dos elementos da Revolução de 1917, que, em ação violenta, derribou o absolutismo dos Romanov na pessoa do Czar Nicolau II. A Revolução acreditava que as mudanças socioeconômicas que formavam a infraestrutura da sociedade teriam que vir imbricadas à arte, que, em tudo, interfere. Essa nova sociedade que queriam implantar deveria contar com o artista e o cidadão artista, além de todas as outras forças. As Vanguardas Russas, aquelas que desejavam uma transformação da sociedade, foram as únicas que se envolveram em lutas concretas e consideraram a função da arte como uma questão política.

Vladimir Tatlin (1885-1953), o maior representante do Construtivismo, fez seu primeiro objeto de arte já anunciando algumas características do tipo de instalação contemporânea. O trabalho denominado Contra-Relevo foi instalado em 1913-1914, num canto de parede, onde ficavam os antigos ícones russos. Contra-Relevo (Figura 44) era uma assemblage de variados materiais, como o metal, o arame e a madeira e baseava-se no conceito de que cada material era portador de seu próprio repertório de formas e de cores. O Contra-Relevo era uma obra tridimensional, colocada acima do chão, na qual o material definia as formas assumidas pela obra. Na tentativa de aproximar a arte do povo – conceito revolucionário –, o construtivismo inseriu arte na função do objeto de uso cotidiano, resultando, daí, um ventilador que poderia ser belo, uma construção com harmonia e equilíbrio, independentemente da sua função prática.



Figura 44 – Vladimir Tatlin, *Contra-Relevo*, 1913-14

No Suprematismo de Kasimir Malevitch (1878-1935), era defendido um mundo sem objetos e noções. Frederico Moraes, em *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*, diz:

Manifesto do Suprematismo, assinado por Malevitch e Maiakoviski, defendia a supremacia da sensibilidade sobre o próprio objeto. Malevitch, que expôs suas primeiras obras suprematistas em 1915, dizia que as aparências exteriores da natureza não tinham para ele nenhum interesse, o essencial era a sensibilidade, livre das impurezas que envolviam a representação do objeto, mais do que isso, que envolviam a própria percepção do objeto. Os elementos da estética suprematista eram o retângulo, o círculo, o quadrado e a cruz, os quais na pintura de Malevitch, dominada pelo espiritual, adquirem um significado próximo do sagrado. MORAIS, 1991, p 70.

A estética de Malevitch baseava-se em construções geométricas, onde a figura procurava não existir, deixando, em seu lugar, um vazio. Em *Quadrado Preto em Fundo Branco* (Figura 45), o artista explica que, naquele vazio ou deserto, como a crítica o encarava, estava a sensibilidade.

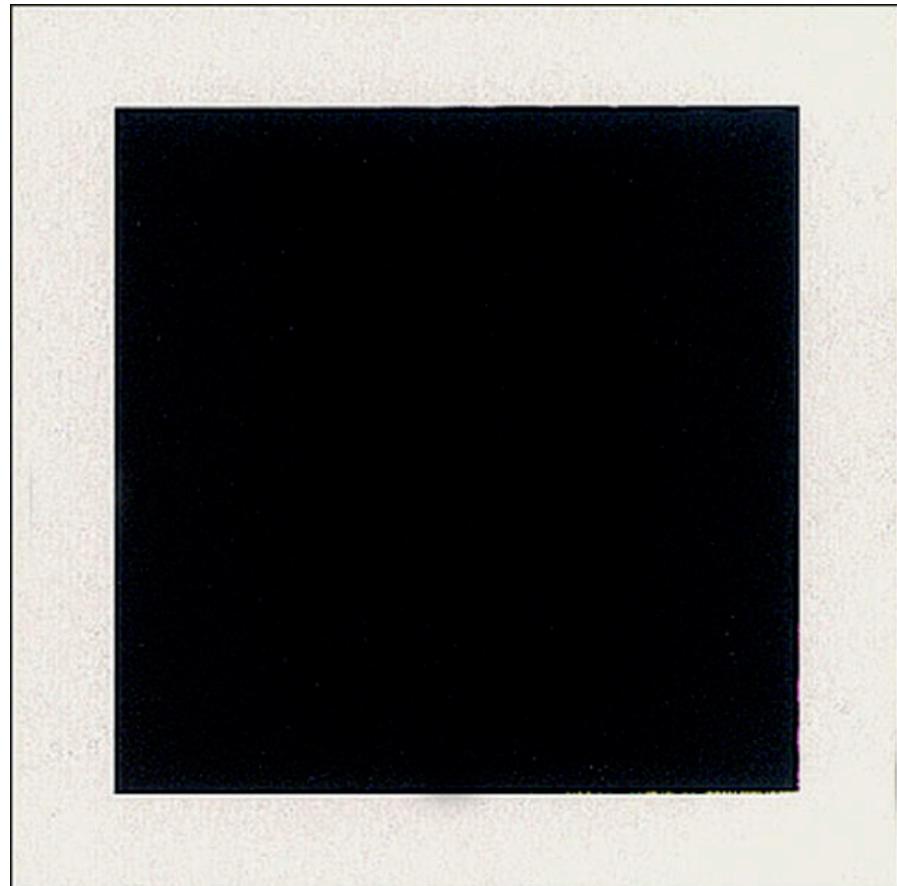


Figura 45 – Kasimir Malevitch, Quadrado Preto em Fundo Branco, 1918

Neste trabalho, Malevitch faz o que as outras ‘escolas’ não fazem: mostrar a arte. Esse posicionamento de Malevitch diz respeito ao fato de que, nas outras ‘escolas’, as figuras e seus excessos escondem a verdadeira arte. A pintura, neste caso, se realiza no espaço da tela, onde as formas convivem. Malevitch era um espiritualista, ao contrário do construtivista Tatlin, voltado às concepções materializáveis, onde a necessidade das massas de terem acesso à arte era a medida. Ele usava a geometria como um condicionador de visibilidade e Tatlin a usava pela facilidade dessas formas serem reproduzidas industrialmente. Malevitch queria ajudar na transformação da sociedade, daí sua participação como professor de arte. Contudo, não queria que essa revolução resultasse apenas na substituição de uma ordem social por outra, onde a sociedade fosse pervertida pelo consumo. São programas diferentes, os desenvolvidos pelo suprematismo e pelo construtivismo. Em alguns momentos, trabalham juntos pela sociedade socialista que estão a implantar. Participaram também, dessas correntes estéticas, artistas como: Alexander Rodchenko (1891-1956), Naum Gabo (1890-1977), Antoine Pevsner (1886-1962), El Lissitsky (1890-1941), Alexandra Exter (1884-1949), Vassili Kandinsky (1866-1944), Mikail Larionov (1881-1964) e outros.

O **Futurismo**, fenômeno italiano, foi outro movimento artístico surgido no começo do século XX. Seu principal representante foi o poeta Felippo Marinetti (1876-1944), que, em manifestos escandalosos, conclamou a todos para enfrentarem a renovação da arte fora dos museus, verdadeiros cemitérios. O manifesto, além de glorificar o movimento das máquinas movidas pela industrialização, exaltava a coragem da rebeldia, abominava a academia, apoiava a guerra como higienização do mundo e outras idéias incendiárias. Participaram também, do movimento, artistas como: Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrá (1881-1945) e outros.

Giacomo Balla (1871-1958) foi um dos signatários do Manifesto Futurista de 1910. A idéia da velocidade que representa o movimento do corpo que se desloca no espaço e a sensação percebida das coisas paradas, mas que parecem mover-se com a mesma velocidade do corpo em direção contrária. São essas as reflexões que Balla reuniu num código de signos, para que significassem a dinâmica da velocidade. Em *Dinamismo de um cão na coleira* (Figura 46), Balla mostra o fruto de sua pesquisa denominada 'síntese dinâmica', em decorrência da qual representa um animal e sua possível dona em passeio. Como as duas figuras estão em movimento, as patas e o rabo do cachorro como também os pés da dona que anda e que o segura por uma corrente, todas essas partes são representadas de maneira repetitiva. São tantas as repetições, em lugares diferentes mas próximos, que a imagem assume o movimento desejado pelo artista, como se estivesse sendo representado por uma técnica de cinema. As formas idealizadas por Balla são utilizadas até hoje como formas visioverbais da informação sobre a velocidade, na publicidade, nas histórias em quadrinhos e nos estudos da própria produção industrial de veículos de alta velocidade.



Figura 46 – Giacomo Balla, *Dinamismo de um cão na coleira*, 1911

**Dadaísmo** – movimento artístico iniciado durante a primeira guerra mundial e, por isso, o desengano e a rebeldia aos padrões sociais e artísticos caracterizaram os trabalhos de seus adeptos. Converteu-se em Surrealismo;

**Surrealismo** – movimento artístico iniciado em 1924, que usava a forma convencional da pintura para representar imagens fantásticas, procedentes de sonhos e de idealizações, tendo, como grandes artistas, Salvador Dalí e o poeta e teórico do grupo surrealista, André Breton.

Marcel Duchamp (1887-1968), signo polêmico da arte, que, ao reagir às formas retínea, aurática e comercial da arte, criou uma abordagem antiarte, caracterizada, principalmente, pelo deslocamento de objetos de uso cotidiano para o sistema da arte. Teve passagem pelo cubismo, surrealismo e dadaísmo. Sua principal colaboração à arte foi a invenção dos *readymades*, objetos que recebiam intervenções conceituais (Figura 45).



Figura 47 – Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917

O trabalho é portador de muita agressividade e ironia para com a arte e o sistema da arte, que são os museus, as galerias, os salões de arte, as revistas especializadas e a comercialização das obras de arte. Duchamp, num salão, inscreveu este urinol, comprado em loja comercial, e foi recusado. O artista apropriou-se de um objeto de uso cotidiano, inverteu a posição física deste objeto, assinou com pseudônimo e datou. Esse fato foi e ainda é motivo de grandes debates. O urinol ou outro objeto teria permanecido, apenas como

uma peça como outra qualquer, na loja comercial, se Duchamp não o tivesse inscrito num salão de arte. No entanto, o conteúdo corrosivo embutido nessa ação (*readymade*), que atingiu os códigos da arte, passou a ser utilizado por outros artistas, os quais, indo além, ampliaram esse conceito, permitindo que até obras de arte de outros artistas sejam utilizadas nesse tipo de procedimento. Foi uma fissura no conceito da arte conhecida até então. Nesse corte largo e profundo - acidente inesperado e ferida abominável para alguns, foram surgindo novas formas que se abrigam, ora de um lado, ora do outro lado do corte. Em torno desse tipo de ocorrência, estruturações oblíquas foram se agregando e sedimentando certos procedimentos inusuais, alargando, assim, os limites da arte. Ela passa, então, a manter interfaces com outras linguagens, chegando à hibridações inusitadas e junções nunca antes imaginadas, mas capazes de refletir a contemporaneidade.

## 2.6. Pop Art e Expressionismo Abstrato

A Pop Art movimento surgiu, inicialmente, na Inglaterra, e se popularizou nos Estados Unidos nos anos 60. A expressão Pop Art é a abreviatura de arte popular na língua inglesa e designa uma corrente artística que incorporou as idéias irreverentes do dadaísmo, principalmente. Os artistas apropriam-se de imagens do consumo e da cultura de massa, utilizando várias técnicas pelas quais são mescladas histórias em quadrinhos, pin-ups, embalagens industriais ou a sua representação realística, em um misto de ironia e louvor.

Andy Warhol (1928-2006) é um dos principais expoentes da pop art americana. Iniciou sua carreira como ilustrador comercial e passou a utilizar as técnicas e as imagens do seu ofício em obras de arte autorais, onde as imagens de revistas e material de publicidade eram a principal fonte de inspiração. Ele trabalhou com a imagem que foi notícia: o acidente de carro, a cadeira elétrica onde morreu algum assassino, o protagonista da notícia do dia ou poderia ser Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, Pelé ou Mao Tse Tung. Ele resgata, de revistas e jornais, as imagens veiculadas e já esquecidas, pois a maioria do que é anunciado, alguns dias depois, já é esquecido. Assim é a cultura de massa, que une a todos em histórias que se consomem pelo uso e pelo esquecimento, no meio do turbilhão e do barulho das modas da metrópole. Esse é o desejo do consumo ilimitado, que consegue impor à sociedade o que vestir, o que comer, o que assistir, o que pensar. Em Che Guevara (Figura 48), Wharhol usou a técnica da serigrafia, através da qual é representado o ídolo guerrilheiro, como um dos mitos dos anos 60 que não foi esquecido e que, apesar de ter sido execrado por muitos, hoje, é uma imagem que vende e produz riqueza. O artista também realizou fotografia e cinema.

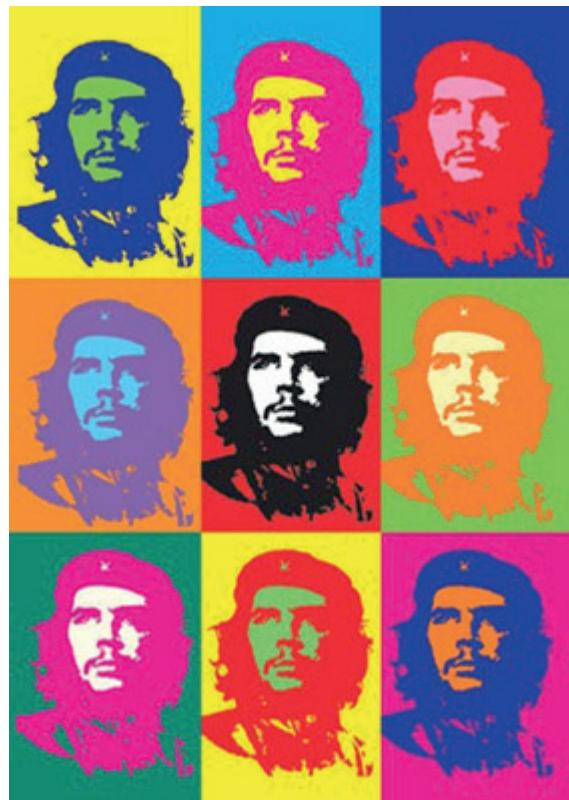


Figura 48 – Andy Wharhol, *Che Guevara*, 1966

Roy Lichtenstein (1923 - ) é outro artista dessa mesma vertente, mas usa outras técnicas. Ele se apropria de imagens da mídia impressa sobre objetos banais como: bola de golfe, hambúrguer, cachorro-quente. Na Figura 49, seu trabalho se volta para histórias em quadrinhos. Ele, então, retira a revista do circuito do consumo, escolhe a imagem que possa ser reproduzida através de processos tipográficos normais, faz sua ampliação e, à mão, reconstrói o retículo tipográfico, utilizando as técnicas pictórica e gráfica. Dessa maneira, a imagem é traduzida em outro código de signos, que a torna reproduzível com as técnicas tipográficas. Essa reversão na criação da imagem, em que o processo mecânico de construção foi substituído pelo processo artesanal, não reduz o valor da imagem, mas coloca as duas versões em diferentes classes de valores. A primeira é uma imagem multiplicada em milhões de exemplares da revista, que será esquecida amanhã, e a outra é única: é arte e, dentro de algum tempo, poderia estar em um museu, o que realmente ocorreu. Como pode ser observada, essa vertente artística utiliza certos procedimentos iniciados por Duchamp, no que concerne aos atos de apropriação de imagens já existentes, originárias de fontes não consideradas artísticas.



Figura 49 – Roy Lichtenstein, Blonde, 1964

O Expressionismo Abstrato é uma corrente artística surgida nos anos 50 nos Estados Unidos, que incorporou signos ou gestos abstratos onde o artista mantém, em seus trabalhos, a mesma tensão emocional dos expressionistas europeus. Também chamado de pintura de ação, foi uma tentativa de ser criado um movimento artístico autônomo nos Estados Unidos. Sua característica principal é o movimento com que o artista pinta a obra e o efeito desse procedimento no resultado final do trabalho.

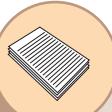
Jackson Pollock (1912-1956) é um artista inovador no processo de fazer pintura. Criou a técnica denominada gotejamento, que depois levou a murais e a outros suportes de trabalho. Sua pintura não se refere à natureza nem a nada conhecido. É uma explosão de cores obtidas através de tintas industriais, jogadas com o pincel ou diretamente do vasilhame da tinta sobre a tela. Pollock não utilizou a pintura para exprimir conceitos ou juízos: desafogava sua raiva contra a sociedade do projeto, fazendo pintura sem ser projetada, planejada. É uma ação do artista-intelectual contra o artista-técnico

ou o desenhista industrial, que está integrado ao sistema e produz, para criar arte, coisas para o consumo, consumo fácil. O artista cria, então, de maneira contrária às regras estabelecidas. Pollock resgata as tintas fabricadas para o brilho dos carros de dirigentes de empresas; resgata-as da mediocridade, para escorrê-las em filetes, coagulá-las em nódoas e irregularidades nas suas telas. São filetes surgindo de cima para baixo ou ao contrário, fazendo círculos irregulares e trajetórias cheias de signos, aprisionando tudo no movimento. É um trabalho cheio de acasos como os percursos urbanos.



Figura 50 – Jackson Pollock, Polos Azuis, 1953

### Texto complementar



#### Texto 1: Barroco: A Arte da Fantasia

Ó caos confuso, labirinto horrendo,  
Onde não topo luz, nem fio amando,  
Lugar de glória, aonde estou penando,  
Casa da morte, aonde estou vivendo!  
Ó voz sem distinção, Babel tremendo,  
Pesada fantasia, sono brando,  
Onde o mesmo que toco, estou sonhando,  
Onde o próprio, que escuto, não entendo!  
(Gregório de Matos, Soneto, cerca de 1680)

Nascido sob o signo do Barroco, o Brasil tem sua fisionomia e alma compostos até hoje pelo seu sopro místico. Aqui o Barroco não foi um estilo artístico passageiro, mas a substância básica de toda uma nova síntese cultural. Se há um traço que perpassa as diferentes manifestações da cultura brasileira, é justamente esse barroquismo latente, com as vibrações e ressonâncias que lhe são típicas: extremos da fé, cupidez do poder, anseios messiânicos, ilusão de grandeza, impulso da contradição, exaltação dos sentidos, êxtase da festa, convivência das disparidades, atração das vertigens, mágica das palavras, sonho de glória, pendor para o exuberante e o monumental, gosto da tragédia,

horror da miséria e compulsão da esperança. Não cabe portanto, falar numa era do Barroco, sendo mais apropriado tentar entender essa dimensão barroca profunda que assinala a história do Brasil.

O primeiro momento dessa história, as navegações, o descobrimento, a posse militar, a instalação dos núcleos coloniais com seus engenhos mecânicos, correspondia ainda aos últimos momentos otimistas do projeto técnico, racional e metódico do Renascimento. Já entrando no século XVI, as energias expansionistas do Império português se extenuavam, corroídas pelo agravamento das tensões sociais. A nobreza guerreira, orgulhosa de seus feitos na longa luta de Reconquista da terra cristã contra o invasor muçulmano, ressentia-se agora do enriquecimento prodigioso das classes mercantis, amplamente apoiadas pelos monarcas da dinastia de Avis. Buscando alianças na nobreza espanhola e nos quadros da Igreja, os fidalgos aliados preparavam a revanche. A instalação em Portugal do Tribunal do Santo Ofício, as iniciativas agressivas da Contra-Reforma católica, as guerras de religião que lançaram a Europa na crise, promovendo a ascensão das potências protestantes, tudo convergiria para abalar as bases do império Ultramarino, consumindo a promessa da hegemonia portuguesa. Quando Camões compôs *Os Lusíadas*, esse último eco renascentista era já uma elegia ao sonho português não cumprido e um prenúncio das tormentas que se aproximavam.

O Barroco não é contudo o reflexo das frustrações geradas pelos traumas do declínio. Ao contrário. Os últimos atos da tragédia dessa decadência foram o desaparecimento misterioso da figura mística de S. Sebastião, na luta contra o inimigo infiel e, como consequência das complicações dinásticas e conspirações da Corte, a perda da autonomia portuguesa que passa ao domínio da Coroa Espanhola. Esse período, de 1580 a 1640, constituiu o maior pesadelo da história portuguesa. A esperança renasceu com a Restauração do trono luso, pela guerra vitoriosa que culminou na coroação de D. João IV – o que foi interpretado como bêんção divina. A perda da independência havia sido uma punição coletiva: a cobiça das conquistas afastara os portugueses de sua Fé e da missão de expandi-la pelo mundo, enfrentando inífiéis, apóstatas e heréticos. Mas chegara a salvação, o retorno ao estado de graça. Era preciso agradecer confirmando a Fé e saudando o Rei. Portugal foi tomado de uma euforia epidêmica. Festas, procissões e celebrações irrompiam por toda parte. Esse foi o momento inaugural do Barroco.

No Brasil, as repercussões desse evento foram da mesma intensidade. Aqui ademais se festejara a expulsão do invasor holandês que, em guerra com a Espanha durante o período da união das coroas ibéricas, se apoderava da rica Província de Pernambuco, atacando também a Bahia e outros portos exportadores de açúcar. A sensação de bêんção divina, a esperança de retorno da prosperidade e de favores do novo Rei se difundiram por todos os recantos da Colônia, culminando em festas e ardores místicos.

A conjuntura, entretanto, era pouco propícia. Por trás do brilho das festas, o quadro econômico era sombrio. A libertação em relação à Espanha se dera graças ao apoio dos ingleses, os quais, como contrapartida, impuseram acordos comerciais que, além de reforçarem as elites agrárias conservadoras, subordinaram Portugal aos interesses britânicos. Para compensar, a Coroa portuguesa agravou os mecanismos da exploração sobre o Brasil, que se torna então a principal fonte de renda do Império, já que as colônias no Oriente foram repassadas aos ingleses, como dote de casamento da Infanta D. Catarina de Bragança com Charles II. Empenhada em encontrar novas fontes de renda no Brasil, a Coroa portuguesa estimula os paulistas que devassavam os sertões escravizando índios, a sondarem rios e montanhas por pedras e metais preciosos. Uma vez mais, a bêんção dos céus recaiu sobre a comunidade luso-brasileira: em fins do século XVII é encontrada a maior reserva jamais vista de ouro e diamantes. A imaginação barroca atinge então o paroxismo da pujança.

Toda essa intensa atmosfera emocional constitui a matriz onde germina o ânimo barroco, para o qual a história é interpretada como mito e o mundo é conduzido pela intervenção divina, através da corrente de fé que engendra o milagre. Ao contrário da cultura

renascentista centrada no intelecto, o Barroco reside na imaginação. Não é uma arte para uma elite ilustrada, mas um empenho em alta escala para arrebatar coletividades, exaltando espíritos pela miríade dos estímulos sensoriais e choque de emoções. Nenhuma obra barroca pode ser apreciada isoladamente, desprendida deste contexto místico que tudo abrange. Sua natureza é essencialmente aglutinadora, envolvente e sintética. Concebida para articular as contradições, a arte barroca encarna sacrifício e salvação, dor e êxtase, ignomínia e glória. Na sociedade colonial submetida a extremos de brutalidade e privação, ela restituía a dimensão dos impulsos afetivos. Apontando para as desigualdades e os privilégios espúrios, ela suscita estados de harmonia sensorial que recompõem os fragmentos de um mundo sob tensões tão lacinantes que o ameaçam desintegrar.

A arte barroca tem que ser vista com os olhos da alma. Tudo que nela se manifesta aponta para o invisível, o impalpável, o inefável. Nada nela é estável. Sua lógica é dinâmica, interativa, interpolada. A arquitetura monumental das igrejas altera as percepções convencionais de espaço, luz e sombra e manipula a orientação urbana monopolizando os relevos, controlando as perspectivas e presidindo as praças. As imagens nos templos se movem, assumindo seu misterioso esplendor quando conduzidas nos palanquins das procissões. É nas festas e celebrações, portanto, que o Barroco realiza plenamente sua mágica aglutinadora. Então toda cidade se move. As imagens desfilam solenes, refletindo as cores de suas tintas, vernizes, pedrarias e tecidos luxuosos, entre massas de velas e rolos da névoa perfumada exalada dos turíbulos. A multidão adquire forma, organizada na hierarquia de suas funções, lustre e condição social. À frente as autoridades do Rei e da Igreja com suas insígnias e trajes de gala, seguidos dos militares em armaduras, as irmandades e confrarias com seus ícones e estandartes, e a escravaria agregada sob a efígie da Santa Misericórdia. Todos na mesma cadência, marcada pelos coros polifônicos e pelos clamores da fé, gritos, vivas, lágrimas e confissões espontâneas de pecados e vícios inimagináveis. As muralhas ecoam o rumor amalgamado da devoção.

À noite se davam as encenações teatrais, recitações, cantos, danças e mascaradas. As coreografias formais dos minuetos e contra-danças nos salões extravasavam para as mouriscas e lundus nas varandas e dali para os congos, batuques e cucumbis nos quintais e terreiros. As danças noturnas se encarregavam assim de dissolver as rígidas segregações hierárquicas longamente ritualizadas durante o dia, reembalhando as cartas ao acaso dos destinos individuais. Na vertigem dos rodopios e requiebros, cada um incorpora o eixo em torno do qual gira o mundo, se lançando ao imprevisto das contingências, guiado apenas pela verdade profunda da fantasia.

Quem não reconhece o Brasil na fantasia do Barroco ? Ou quem não reconhece o Barroco na fantasia do Brasil? (SEVCENKO Nicolau p.59 - 1998)

## Texto 2: Sobre Arte e Artistas

E. H. Gombrich

Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de uma estátua ou de uma tela. Alguém pode gostar de certa paisagem porque esta lhe recorda a terra natal ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados a recordar mil e uma coisas que influenciam o nosso agrado ou desagrado. Na medida que essas lembranças nos ajudam a fruir do que vemos, não temos porque nos preocupar. Só quando alguma lembrança irrelevante nos torna preconceituosos, quando instintivamente voltamos as costas a um quadro magnífico de uma cena alpina porque não gostamos de praticar alpinismo, é que devemos sondar o nosso íntimo para desvendar as razões para a aversão que estragam um prazer que, de outro modo, poderíamos ter tido. Existem razões erradas para não se gostar de uma obra de arte.

Muitas pessoas apreciam ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Está aí uma preferência muito natural. Todos gostamos do belo exibido pela natureza

e somos gratos aos artistas que o preservam em suas obras. Afinal, esses mesmos artistas não nos recriminariam pelo nosso gosto. Quando Paul Rubens (1577-1640), o grande pintor flamengo, fez um desenho retratando seu filho pequeno (Figura 51) estava por certo orgulhoso da beleza do garoto, e queria que também o admirássemos. Mas essa propensão para admirar o tema bonito e atraente é suscetível de converter-se num obstáculo, se nos levar a rejeitar obras que representam um tema menos sedutor. O grande pintor alemão Albrecht Dürer (1471-1528) certamente desenhou sua mãe (Figura 52) com a mesma devação e amor com que Rubens desenhou seu rechonchudo garoto. Seu honesto estudo da velhice desgastada por preocupações pode causar-nos um choque, fazendo-nos desviar os olhos do retrato e, no entanto, se lutarmos contra a repulsa intuitiva, poderemos ser generosamente recompensados, pois o desenho o de Dürer, em sua tremenda sinceridade, é uma grande obra. De fato, não tardaremos em descobrir que a beleza de um quadro não reside realmente na beleza do seu tema. Ignoro se os pequenos maltrapilhos que o pintor espanhol, Bartolomé Murillo gostava de pintar (Figura 53) eram rigorosamente belos ou não – mas, tal como ele os pintou, possuem um grande e inegável encanto. Por outro lado, muita gente diria que a criança no maravilhoso interior holandês de Pieter de Hooch (Figura 54) feia, mas nem por isso a figura deixa de ser atraente.



Figura 51 – Rubens, Retrato de seu filho, 1620



Figura 52 – Dürer, *Retrato de sua mãe*, 1514

O problema é que gostos e padrões de beleza variam muitíssimo. As figuras 55 e 56 foram pintadas no século XV, e ambas representam anjos tocando alaúde. Muitos preferirão a obra italiana de Melozzo da Forli (Figura 55), com sua cativante graciosidade e encanto, à do seu contemporâneo flamengo Hans Memling (Figura 56). Eu pessoalmente gosto de ambas. Talvez se leve um pouco mais de tempo para descobrir a beleza intrínseca do anjo de Memling, mas assim que deixarmos de nos perturbar com sua demasiada e lânguida deselegância, é possível que o consideremos infinitamente adorável.

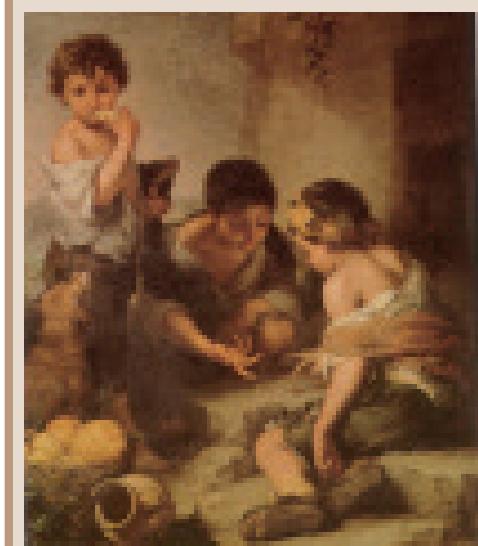


Figura 53 – Bartolomé Murillo – *Crianças sem lar*, 1670-5

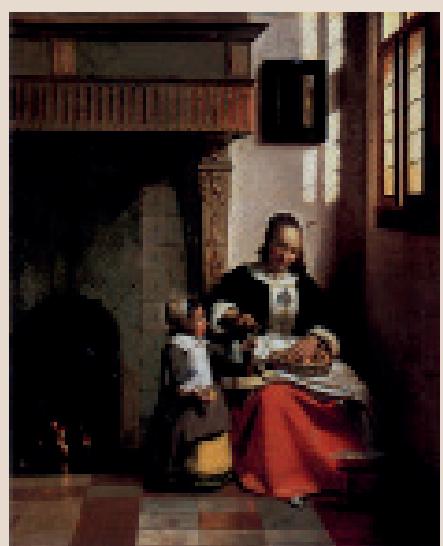


Figura 54 – Pieter de Hooch, *Interior com mulher descascando maçãs*, 1663

O que ocorre com a beleza também é válido para a expressão. De fato, amiúde é a expressão de uma figura no quadro o que nos leva a gostar da obra ou a detestá-la. Algumas pessoas preferem uma expressão que elas entendam com facilidade e, portanto, que as comova profundamente.

Quando o pintor seiscentista italiano Guido Reni retratou a cabeça de Cristo na cruz (Figura 54) pretendia, sem dúvida, que o espectador encontrasse naquele rosto toda a agonia e toda a glória da Paixão. Muita gente, ao longo dos séculos subsequentes, hauriu força e consolo de tal representação do Salvador. O sentimento ali expresso é tão poderoso e tão claro que as reproduções desta obra podem ser encontradas em capelas de beira de estrada e em remotas casas camponesas cujos moradores nada entendem de "Arte". Mais ainda que essa intensa expressão de sentimento nos cative, não devemos, por isso, desprezar obras cuja expressão talvez seja menos fácil de entender. O artista italiano da Idade Média que pintou o crucifixo (Figura 55), certamente alimentava sentimento tão sincero sobre a Paixão quanto Reni, mas devemos aprender primeiro a conhecer os seus métodos de desenho para compreender-lhe os sentimentos. Depois de adquirirmos o entendimento dessas diferentes linguagens, poderemos até preferir obras de arte com expressões menos óbvias do que a de Reni. Assim como alguns preferem pessoas que usam poucas palavras e gestos, deixando algo para ser adivinhado, também há os que gostam de pinturas ou esculturas que deixem alguma coisa para conjecturar e meditar. Nos períodos mais "primitivos", quando os artistas não eram tão habilidosos quanto hoje em representar rostos e gestos humanos, é tanto mais comovente, com freqüência, ver como tentaram, apesar disso, expressar os sentimentos que queriam transmitir. Neste ponto, porém, os principiantes geralmente se defrontam com outra dificuldade. Querem admirar a perícia do artista em representar as coisas tal qual as vêem. Gostam mais de pinturas que "parecem reais". Não nego, é claro, que essa é uma consideração importante. A paciência e a habilidade que contribuem para a reprodução fiel do mundo visível são, por certo, dignas de admiração. Grandes artistas do passado dedicaram muito trabalho à reprodução de pinturas em que todos os pormenores, mesmo os minúsculos, estãometiculosamente registrados. O estudo de uma lebre na aquarela de Dürer (Figura 59) constitui um dos mais famosos exemplos dessa amorosa paciência. Mas quem se atreveria a dizer que o desenho de Rembrandt de um elefante (Figura 60) é necessariamente menos perfeito porque mostra menos detalhes? Na verdade, Rembrandt era dotado de um tal poder de magia, que, com alguns traços do seu giz, nos transmite a sensação de pele rugosa e grossa do elefante.



Figura 55 (detalhe) – Melozzo da Forlli, *Anjo*, 1480



Figura 56 – Hans Memling, *Anjo*, 1490



Figura 57 – Guido Reni, *A cabeça de Cristo na cruz*, 1490

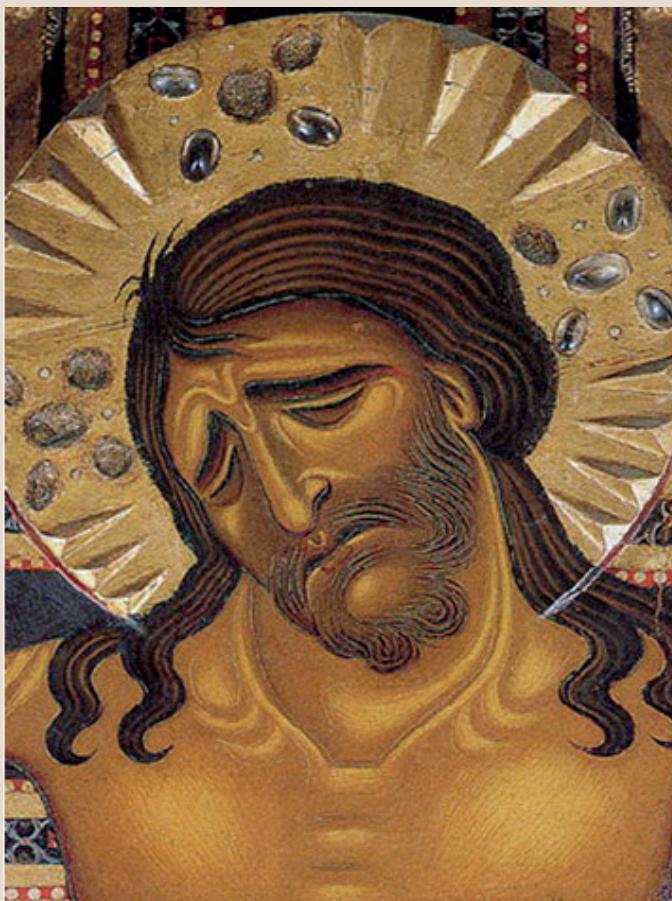


Figura 58 – Mestre Toscano, *Cabeça de Cristo*, c.1175-1225



Figura 59 – Albrecht Dürer, *Lebre*, 1502

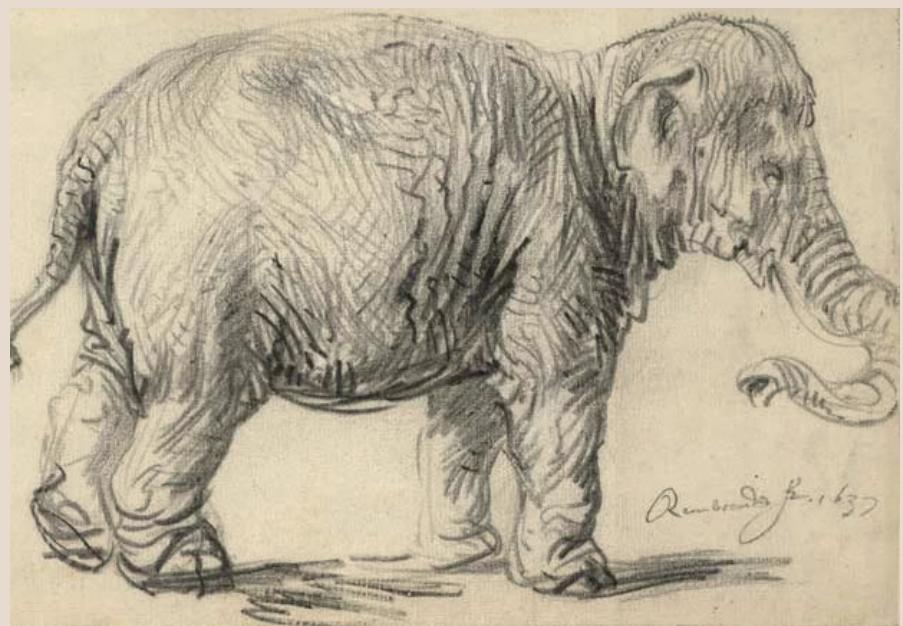


Figura 60 – Rembrandt van Rijn, *Elefante*, 1637



Figura 61 – Pablo Picasso, *Galinha com pintos*, 1941-2

Mas não é o esquematismo gráfico que aborrece principalmente as pessoas que gostam de quadros parecendo “reais”. Elas são ainda mais repelidas por obras que consideram incorretamente desenhadas, sobretudo quando pertencem a um período mais moderno em que o artista “tem a obrigação de não cometer semelhantes desvios”. De fato, não há mistério nenhum sobre essas distorções da natureza, sobre as quais ainda ouvimos queixas e protestos em discussões envolvendo a arte moderna. Se um artista moderno desenha alguma coisa a sua maneira, está sujeito a que o considerem um trapalhão, incapaz de fazer coisa melhor. Ora, seja lá o que pensemos sobre artistas modernos, podemos seguramente ter certeza de que possuem suficientes conhecimentos para desenhar ‘corretamente’. A Figura 61 mostra uma estampa de uma História Natural ilustrada pelo famoso pioneiro do movimento modernista, Picasso. Por certo ninguém vai encontrar defeitos nessa encantadora representação de uma galinha com seus fofos pintos. Mas, ao desenhar um galo novo (Figura 62), Picasso não se contentou em fazer mera reprodução da aparência física da ave. Quis expressar sua agressividade, sua insolência e estupidez. Em outras palavras, recorreu à caricatura. Mas que caricatura convincente Picasso criou!



Figura 62 – Pablo Picasso, Galo Novo, 1938

Existem duas coisas, portanto, que nos devemos perguntar sempre que encontrarmos falhas na exatidão de um quadro. Uma é se o artista não teria suas razões para mudar a aparência daquilo que viu. A outra é que nunca devemos condenar uma obra por estar incorretamente desenhada, a menos que tenhamos a mais profunda convicção de que estamos certos e o pintor, errado. Somos todos propensos ao precipitado veredito de que “as coisas não se parecem com isso”. Temos o curioso hábito de pensar que a natureza deve parecer-se sempre com a imagem a que nos acostumamos. É fácil ilustrar isso por uma surpreendente descoberta, feita não faz muito tempo. Sucessivas gerações viram cavalos galopando, assistiram a corridas e caçadas de montaria, deleitaram-se com pinturas e gravuras que mostram cavalos desfilando, em plena carga em batalha, ou correndo atrás de galgos. Nenhuma dessas pessoas parece ter notado “o que realmente se vê” quando um cavalo corre. Pinturas e gravuras esportivas usualmente mostraram-nos de pernas esticadas em pleno vôo - como Géricault, o grande pintor francês do século XIX os pintou numa famosa representação das corridas no hipódromo de Epson (Figura 63). Cerca de 50 anos mais tarde, quando a máquina fotográfica foi suficientemente aperfeiçoada para obter fotografias de cavalos em rápido movimento, essas fotos provaram que tanto os pintores quanto o público estavam errados o tempo todo. Jamais um cavalo a galope se move do modo que nos parece “tão natural”.



Figura 63 – Théodore Géricault, *Corrida de cavalos em Epsom*, 1821



Figura 64 – Eadweard Muybridge, *Movimento de um cabalo a galope*, 1872

Quando as pernas se erguem do chão, movimentam-se alternadamente para o impulso seguinte (Figura 64). Se refletirmos por um instante, concluiremos que dificilmente o animal poderia avançar de outro modo. Entretanto, quando os pintores começaram a aplicar essa nova descoberta, e pintarem cavalos correndo como realmente correm, choveram reclamações de que as imagens pareciam esquisitas, erradas.

Isso constitui, sem dúvida, um exemplo extremo, mas erros semelhantes não são tão raros, em absoluto, como se poderia imaginar. Todos nós somos inclinados a aceitar forma ou cores convencionais como as únicas corretas. Por vezes as crianças pensam que as estrelas devem ter o formato estelar embora naturalmente não o tenham. As pessoas que insistem em (sic) que, num quadro, o céu deve ser azul e a grama verde não diferem muito dessas crianças. Indignam-se ao ver outras cores numa tela, mas se tentarmos esquecer tudo o que ouvimos a respeito de grama verde e céu azul, e olharmos o mundo como se tivéssemos acabado de chegar de outro planeta, numa viagem de descoberta, vendo-o pela primeira vez, talvez concluíssemos que as coisas são suscetíveis de apresentar as cores mais surpreendentes. Ora, os pintores sentem, às vezes, como se estivessem nessa viagem de descoberta. Querem ver o mundo como uma novidade e rejeitar todas as noções aceitas e todos os preconceitos sobre a cor rosada da carne e as maçãs amareladas ou vermelhas. Não é fácil nos livrarmos dessas idéias preconcebidas, mas os artistas que melhor conseguem fazê-lo produzem geralmente as obras mais excitantes. Eles é que nos ensinam a ver na natureza novas belezas de cuja existência não tínhamos sequer suspeitado. Se os acompanharmos e aprendermos através deles, até mesmo um relance de olhos para fora de nossa janela poderá converter-se numa emocionante aventura. GOMBRICH, E. H. A História da Arte, p. 15 a 29.

## Síntese do capítulo



A Unidade II desenvolveu um percurso de longa duração, que se iniciou na antiguidade clássica, indo até ao neoclássico de Jacques-Louis David, percorrendo movimentos que utilizaram o estudo científico da cor, para depois, sem o Romantismo do século XIX, mergulhar nas águas efervescentes do século XX. Saiu da representação da mitologia grega e, em caminho sedimentado pela pesquisa de cada movimento, chegou à abstração geométrica de Malevitch, pela emoção chega ao expressionismo realista dos *fauves* e dos *brückes*, pela razão, ao cubismo de Picasso, pela cultura de massa, à figuração da *pop art* americana e, pela reação à sociedade altamente planejada, à pintura de ação ou expressionismo abstrato. Uma grande viagem foi realizada até os anos 60 do século XX, por mares bravios.

Esta unidade apresentou dois textos complementares que trazem luz aos conteúdos debatidos.

## Atividades de avaliação



1. Volte a andar pela sua cidade, observe detalhes, desenhe e pinte, sobre papel nas dimensões 15x20 cm, alguma cena ou paisagem. Com lápis de cera ou outro material que você ache mais interessante, assine, coloque o ano da criação da ‘obra’ no canto direito inferior, digitalize e envie.
2. Faça uma colagem, com tema livre, em papel nas mesmas dimensões, usando cores lisas ou figuras, assine e coloque o ano da criação da obra no canto direito inferior, digitalize e envie.
3. Escreva 15 linhas sobre o Impressionismo e 15 linhas sobre o Expressionismo, ilustrando os movimentos; digitalize o produto final e o envie.
4. Escreva sobre o Cubismo Analítico e Sintético, ilustre as duas fases do movimento, digitalize e envie.
5. Pesquise e escreva um texto sobre Marcel Duchamp, falando de outros trabalhos dele na linha de “apropriações” e ilustre-a; digitalize o produto final e o envie.

## Referências



- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BECKETT, Wendy. História da Pintura. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de, Augusto de Campos, Schnaiderman. Maiakóvski Poemas. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.
- GOMBRICH,E. H. A História da Arte. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1995.
- MIRABENT, Isabel Coll. Saber ver a Arte Neoclássica. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- TRIADÓ, Juan-ramon. Saber ver a Arte Barroca. Editora Martins Fontes, Ltda, 1989.



**3**

## **Capítulo**

# **Estados de Arte**



## Objetivos

- Favorecer ao conhecimento dos Estados de Arte, seus variados modos de se apresentar;
- Mostrar as possibilidade que tem a Arte de conjunções e hibridações.

## Introdução

Esta Unidade trata dos Estados de Arte como uma outra forma de abordagem, uma nova leitura sobre as características da arte. É um olhar que busca a percepção da existência do fenômeno artístico através de caracterizações e agrupamentos de formas e conteúdos. A finalidade desse outro olhar é fornecer uma nova possibilidade de entendimento e indicar que a arte pode ser compreendida de diversas maneiras, dependendo apenas dos critérios estabelecidos.

## 3. Estados de Arte

Da mesma forma como a água existe através dos estados sólido, líquido e gasoso, dependendo, então, da maneira como se agregam seus átomos e suas moléculas, a arte depende de várias situações e agregações para apresentar-se como fenômeno diversificado. Seu aparecimento é reconhecido e sua identificação passa a ser feita conforme as características de cor, forma, linha, superfície, volume e luz – fatores que incidem no objeto ou no suporte através de suas qualidades. A arte, então, surge sob certas condições que se impõem como traços definitivos de sua existência factual, caracterizando-se por seus vários estados, que se diferenciam entre si. São estados que se consolidam como abstrato e figurativo, construtivo e objetual, conceitual, performático e tecnológico, refletindo sempre a condição imposta pelo artista.

### 3.1. Arte Figurativa

A arte figurativa é aquela em que o artista capta e representa um ambiente ou uma coisa, colocando, na tela, algo reconhecível, isto é, uma cópia física e social do ambiente ou da coisa. Algumas vezes, o artista idealiza a beleza, a cena, como o fez nas artes grega e romana, resgatadas, posteriormente, pelo renascimento e pelo neoclassicismo (Figura 65); outras vezes, o artista, como no barroco, descobre as cores fortes, tendo a emoção como maior objetivo e outras vezes, ainda, recorre a deformações da figura para indicar a força e a energia, como fez o expressionismo (Figura 68).



Figura 65 – Jacques-Louis David, *A Morte de Marat*, 1793

David, nesta pintura, representa a morte de Marat, importante político francês, revolucionário, assassinado por uma monarquista. Como artista neoclássico, independentemente do tema, busca, no classicismo, as linhas retas da arquitetura. As linhas horizontais da borda da banheira e da caixa de madeira, as linhas verticais do braço, das dobras dos lençóis e da caixa de madeira que está em posição frontal e as linhas das sobrancelhas formam uma composição geométrica, tendo, no rosto do personagem, o encontro dessas linhas. Do meio do quadro para cima, a pintura é somente sombra, sem nenhuma figura, o que é associado ao vazio da morte. É um realismo pálido, contendo traços seguros e claros.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610), pintor italiano, teve sua vida artística inicialmente desvalorizada pelo fato de desenvolver uma pintura de caráter barroco, o que significava ser prolixo e exagerado. No entanto, com uma série de encomendas feitas pelo então influente Cardeal Del Monte, passou a receber convites para realizar grandes pinturas religiosas em igrejas e capelas. Foi um artista que inspirou Rubens e, na atualidade, o artista brasileiro Vik Muniz (Figura 67).



Figura 66 – Caravaggio, *Deposição de Cristo*, 1601-1604

Caravaggio foi um artista de obras consideradas de grande valia na época e na história da arte. Artista impetuoso, teve algumas obras rejeitadas por tratar figuras divinas como se fossem pessoas comuns. Em A Morte da

Virgem, representou a Virgem-Mãe como uma mulher comum, deitada em cama rodeada pelos apóstolos e mostrando os pés descalços e sujos. *Em Deposição de Cristo* (Figura 66), Caravaggio mostra uma cena bastante realista, onde Cristo está sendo colocado na sepultura. É um trabalho onde está ressaltado o claro-escuro que, a partir das sombras das reentrâncias, força o surgimento da luz para realçar o trabalho pictórico realizado, mostrando os músculos, as veias e as expressões de esforço físico, dor e sofrimento dos personagens da cena. Traz um traçado geométrico de diagonais que saem dos dois cantos superiores do quadro e se entrechocam, produzindo a sensação de movimento e dinamismo na obra.

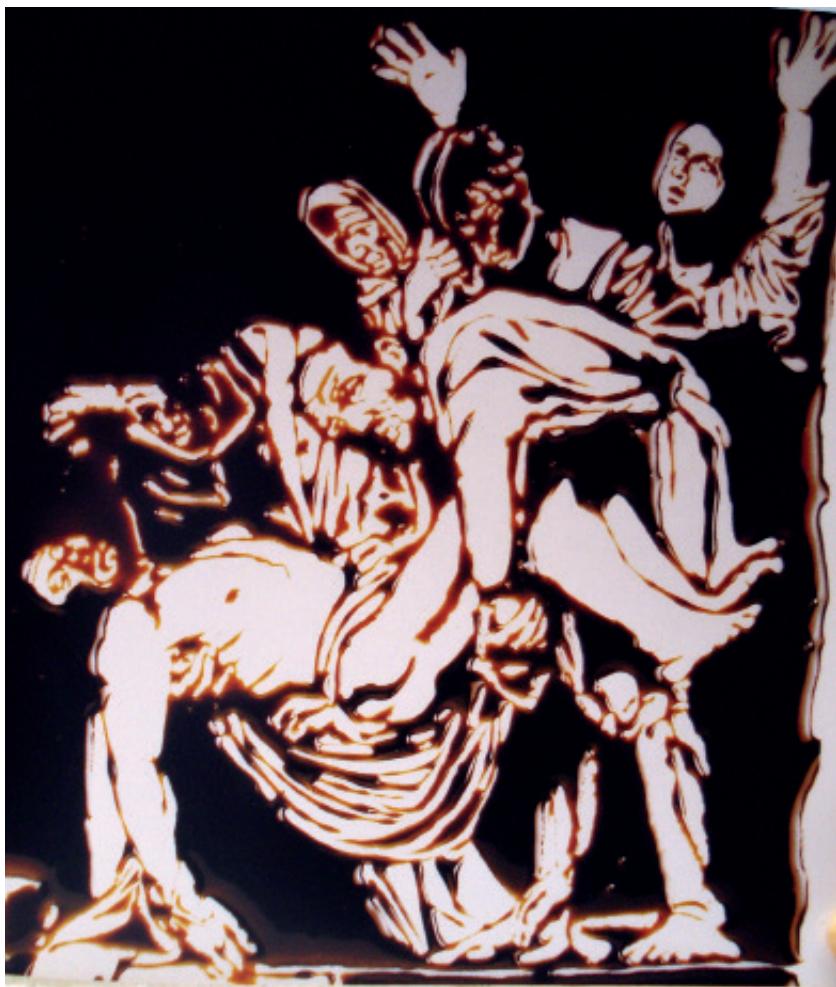


Figura 67 – Vik Muniz, *A Descida da cruz*, 2000

Vik Muniz (1961- ), artista brasileiro, vem notabilizando-se por obras nada convencionais, tendo em vista os materiais inusitados que utiliza na feitura de seus trabalhos. Fez uma série que denominou *Meninos de Açúcar*, em que fotografou muitas crianças de origem pobre, como homenagem, para,

depois, fazê-las literalmente de açúcar e, em seguida, numa segunda fase, fotografar o trabalho pronto para, na terceira etapa, exibir a obra ao público como fotografia. Trabalha, aliás, fazendo releituras de obras famosas, como é o caso de *A Deposição de Cristo*, de Caravaggio. Executou sua releitura com chocolate, que foi fotografada e considerada pronta para expor. Esse conjunto de procedimentos é uma técnica que tem chamado a atenção de museus e de galerias dentro e fora do país, onde o artista vem expondo continuadamente. Neste trabalho, *A Descida da Cruz* (Figura 67), o artista aplica sua técnica com tal decisão e sensibilidade que a expressão não se perde: os personagens continuam sofrendo a dor da perda e demonstrando o cansaço físico pelo trabalho que realizam. É o doce do chocolate misturando-se ao amargo do sofrimento, contradição explorada por Muniz através de uma invenção que concretiza um novo modo de expressão artística. Esta obra, por essas características de percepção, inteligência e inovação, é considerada arte contemporânea ou pós-moderna.

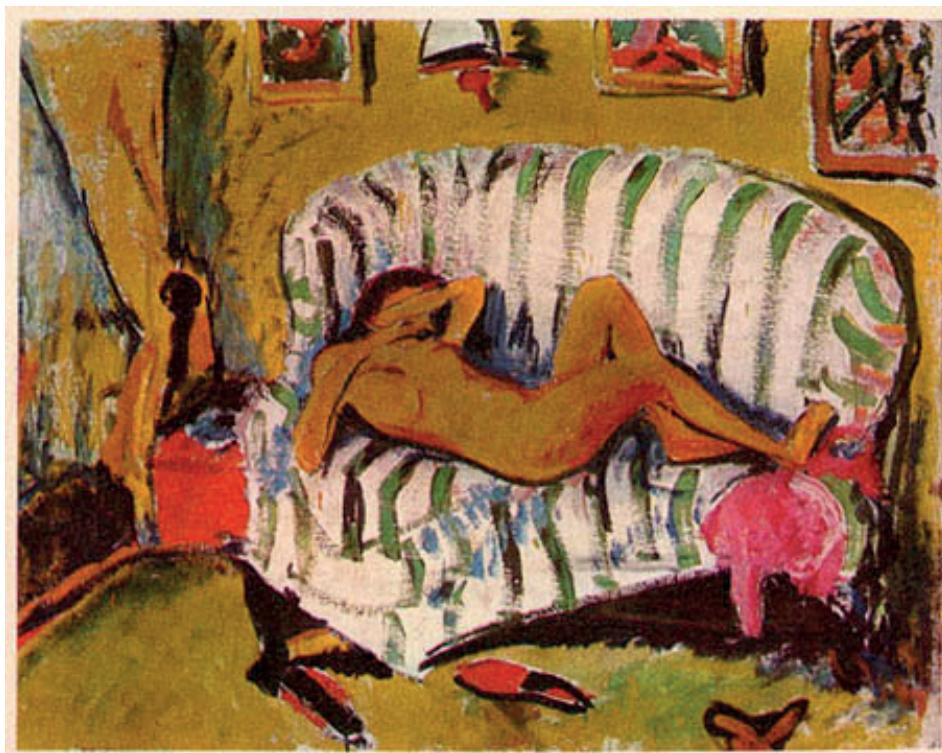


Figura 68 – Erich Heckel, *Nu no sofá*, 1909

Erich Heckel (1883-1970) foi um dos fundadores do grupo Die Brücke da Alemanha e representa o expressionismo. Em *Nu no sofá* (Figura 68), ele mostra uma figura feminina que se expõe num sofá e forma hedonista, numa cena que se caracteriza pelo modo como é feita a pintura. São pinceladas rápidas e nervosas, indicando que não há compromisso com o fazer “bem feito”,

mas com as cores e o clima de decadência instalado na cena: são panos, sapatos e pedaços do sofá espalhados pelo chão e uma cortina feia como toda a pintura. Devido ao descaso intencional no manejo da tinta, o artista teve, como resultado, uma pintura borrada.

### 3.2. Arte Abstrata

A arte abstrata é aquela que não imita a natureza e nem representa a realidade. Existe uma discussão sobre essa denominação, em que alguns falam de arte ‘não-figurativa’, enquanto que outros utilizam o adjetivo ‘abstrata’ para indicar uma abstração em que alguns traços da figura original ainda é perceptível, isto é, quando o artista parte de uma imagem e dela faz a possível abstração. Na continuação do debate em torno da questão, algumas correntes consideram que o termo deveria ser substituído por ‘arte concreta’ ou outras denominações. Neste trabalho, no entanto, será utilizado o termo ‘arte abstrata’ para designar uma arte que não tem compromisso com a realidade imagética, com a figura. Ela está voltada para questões subjetivas do artista ou para questões sugeridas pela própria arte, do ponto de vista teórico ou prático. O ponto de vista teórico é quando o artista pretende, na sua poética, expressar uma idéia filosófica, por exemplo; outro ponto de vista é o fazer propriamente dito, quando ele busca materiais e técnicas que lhe permitam a realização da obra. Em lugar de imitar a realidade, o artista, com seu trabalho, cria uma realidade: a obra. Esse estado de arte, no entanto, tem compromisso com a estrutura do próprio trabalho, isto é, com a dinâmica e o ritmo.

Vassily Kandinsky (1866-1944) foi um artista comprometido com idéias de transformação social, que, nos anos da Revolução Russa (1917), prestou grande serviço na administração da arte nas escolas, onde desenvolveu programas de arte-educação, os quais, na época, não tinham essa denominação. Participou do grupo alemão Die Brücke e do Blaue Reiter quando era figurativo, mas, só a partir de 1910, passou a realizar trabalhos abstratos, quando, então, passou também a refletir sobre a associação entre a cor e a música.



Figura 69 – Kandinsky, *Improvisação n. 19, 1911*

Nesta *Improvisação*, o artista desenvolve um conjunto de cores e nuances, formando um fundo azulado que dá a profundidade do trabalho, sem apresentar, no entanto, uma linha divisória indicando o horizonte. É o indefinido marcando um lugar visível parecendo nuvens. Há possíveis figuras humanas no lado direito, também indefinidas como os traços pintados do lado esquerdo da obra. À primeira vista, os traços pretos da direita parecem ter resultado do fato de o artista ter deixado a tinta preta escorrer. Mas o caminho para compreender a obra talvez não seja procurar figuras, e sim, fruir o ritmo das cores que se espalham em ondulações como se fossem sons musicais que flutuam pelo ambiente criado. Pinceladas azuis, carmesins, o verde, o laranja, o escarlate, o amarelo, cores do próprio espectro solar estão contidas nesta obra. As pinceladas com essas cores, observadas mais atentamente, estão organizadas de maneira irregular: foram dadas rapidamente e sem alisamentos, mostrando, em algum momento, o branco da tela e formando movimentos semelhantes aos construídos pelos expressionistas. É uma melodiosa coordenação de cores e traços, criando uma atmosfera com vibrações e ritmos.

Constantin Brancusi (1876-1957) nasceu na Romênia. É considerado um dos maiores escultores do século XX. Grande parte de suas obras são de caráter público, isto é, são obras de arte planejadas para o espaço público e lá

instaladas, encontrando-se na cidade romena Tîrgu Jiu. Na obra completa de Brancusi, há tanto esculturas abstratas como também figurativas.

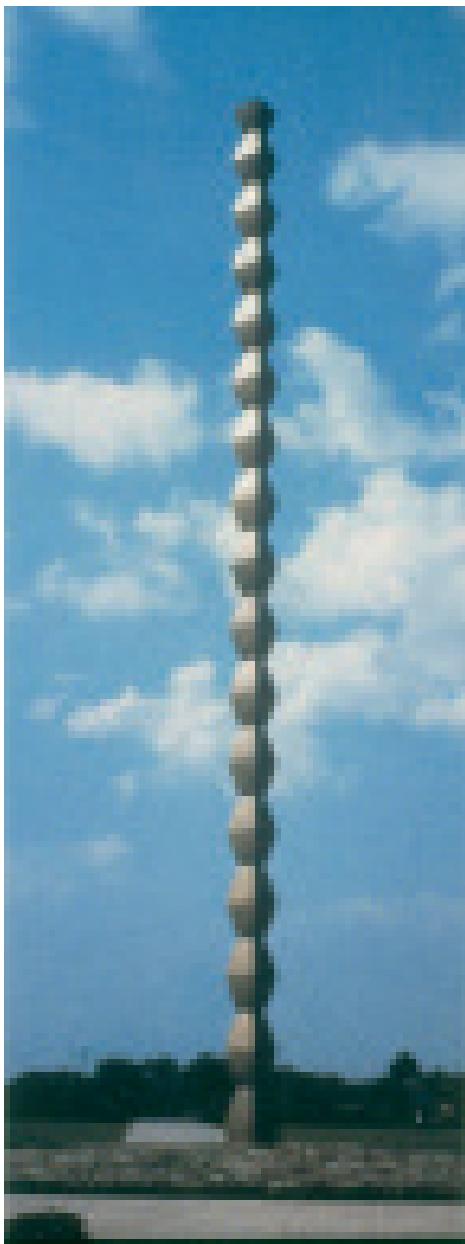


Figura 70 – Brancusi, *A Coluna infinita*, 1918

*A Coluna infinita* (Figura 70) é uma escultura abstrata, pois não se refere à natureza nem à coisa conhecida. Ela é uma criação de 30 m de altura, composta por 15 módulos idênticos em comprimento. A escultura ergue-se do chão como se ali tivesse nascido, isto é, ela não possui a base tradicional. A base ou pedestal, de certa forma, distancia o público da obra e cria a postura de contemplação. Apesar da inexistência do pedestal, a contemplação con-

tinuou existindo nesse caso, pois a monumentalidade do trabalho capta definitivamente o olhar do fruidor que fica aos seus pés. Nos primeiros módulos está, internamente, o reforço exigido para garantir a firmeza da peça no solo, enquanto os demais se aventuram aos céus. Os fruidores ou contempladores ficam de baixo a olhar a coluna cujos módulos dão a impressão de diminuírem à medida que se distanciam da terra.

Willem de Kooning (1904- ) nasceu na Holanda, mas emigrou para os Estados Unidos em 1926, dentro da corrente migratória ocorrida depois da primeira guerra mundial, a qual trouxe, a esse país das Américas, levas de artistas, intelectuais e estudiosos que fugiam do desconsolo do pós-guerra. Seu trabalho trafega do expressionismo figurativo ao expressionismo abstrato. Quanto ao expressionismo abstrato, ele assume essa corrente que fortalece e desenvolve a cena cultural americana com Arshile Gorky, Jackson Pollock e outros.



Figura 71 – De Kooning, *Porta no rio*, 1960

Nesta obra, De Kooning elimina os temas figurativos do expressionismo que praticava na Europa, mas mantém a fúria pictórica do movimento expressionista. Permanece, na tela, o espaço sem pessoas nem coisas. É nesse espaço que o artista imprime, de maneira gestual, a sua ação no mundo. O gesto explosivo ao pintar, é para o artista uma forma de desintegrar a realidade. Em *Porta no rio* (Figura 71), De Kooning mostra, acima do portal, um amarelo que recebe sobre si pinceladas brancas nas laterais. São pinceladas agitadas e irregulares, complementadas por cores neutras no piso e na parede. Tudo se transforma em celeridade sob o domínio frenético da emoção do artista.

Piet Mondrian (1872-1944) nasceu na Holanda e criou o Neoplásticismo em 1917, corrente abstrato-geométrica que acreditava que a emoção da beleza é sempre obstruída pelo aparecimento do objeto ou figura. Portanto, a figura deveria ser eliminada do quadro, pois a imitação das coisas e da natureza esconde a arte. Mondrian defendeu a plástica pura, buscada na planaridade da tela, na linha reta, no ângulo e nas cores primárias, captando o que não é apenas a aparência da realidade, mas a sua essência. Isso, para ele, não era fugir do humano, pois buscava o universal na experiência individual que testemunhou essa realidade. É na união dinâmica da matéria com o espírito que essa estética se realiza.

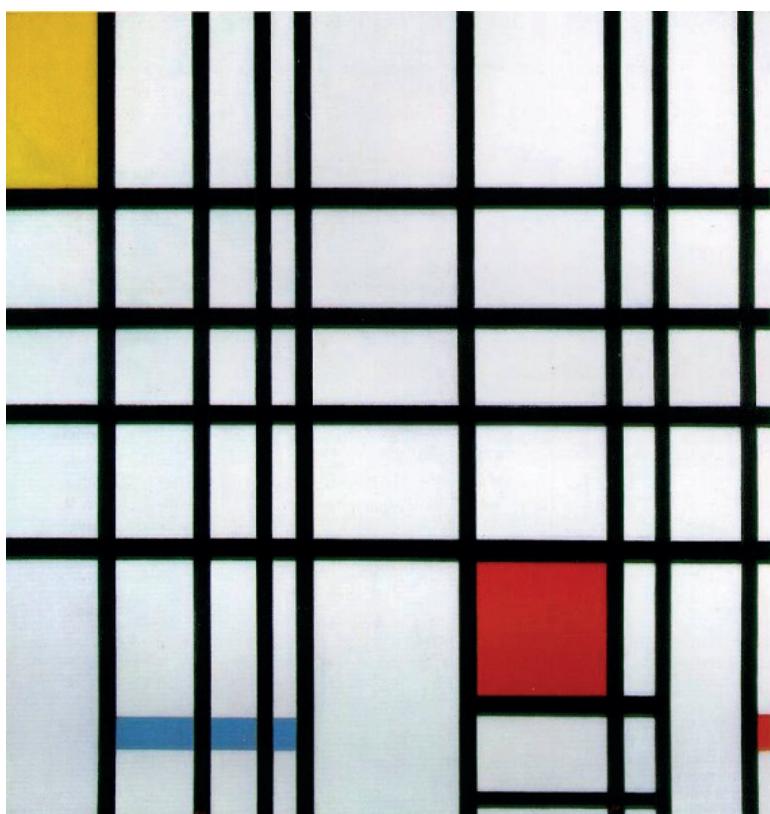


Figura 72 – Mondrian, *Composição*, 1927

O trabalho de Mondrian caracteriza-se pela utilização das cores primárias, do preto e do branco e, algumas vezes, do cinza. As cores são divididas, por uma grelha preta, em figuras geométricas coloridas ou não, de tamanhos diferentes. Ele eliminou a figura humana, a paisagem, as coisas. Busca a harmonia do mundo que está atrás das aparências. Na obra que aparece como Figura 72, as grelhas pretas surgem verticais e horizontais; elas se aproximam, se distanciam, formando o quadrado vermelho, o retângulo amarelo e a grossa linha azul, o que define, na obra, uma poética de valores com base na linha, no plano (a superfície) e na cor. As linhas ordenam o espaço, separam os módulos e mapeiam as figuras geométricas, como se estivessem a planejar uma cidade, desenhando um mapa. Essa conjuntura de divisões, ordenações espaciais e proporções influenciadas pelas cores foram valorizadas pela arquitetura, que adotou a nova plástica em seus projetos de urbanismo, moldando a cidade com o que o neoplasticismo sonha: espaço vital de uma sociedade racional, moral e estética.

### 3.3. Arte Construtiva

Enquanto a Europa sofria os traumas decorrentes da primeira guerra mundial, uma parcela de sua arte passou a refletir a decepção, o desengano e o niilismo, como é o caso do expressionismo. A tendência construtiva, isto é, a arte construtiva, por outro lado, ainda acreditava na possibilidade de uma nova forma de planejar o mundo, a cidade e a produção industrial, para que melhor pudessem ser atendidas as necessidades da sociedade. Então, os artistas dos movimentos construtivos – o suprematismo de Kasimir Malevitch, o construtivismo de Vladimir Tatlin, o neoplasticismo de Piet Mondrian e a arte concreta de Max Bill – desenvolveram seus princípios, suas filosofias e suas práticas artísticas. Nessa busca por uma arte que contribuísse para uma nova ordem social mais justa e mais equilibrada, perceberam, na arte geométrica com suas noções matemáticas, a forma de ser da arte pura, que seria a forma mais adequada de contribuir para a transformação da sociedade. Assim é a arte construtiva: abstrata e geométrica ao mesmo tempo. Esse estado de arte tem compromisso com a estrutura, isto é, existe a partir de um sistema que ordena as partes do todo, o que resulta no aparecimento da obra. Os artistas que trabalham dentro desse conceito organizam certos materiais em torno de uma idéia de ordem em oposição ao caos, à guerra, à crise.

Max Bill (1908-1994) nasceu na Suíça, era arquiteto, artista plástico e gráfico e defendeu a arte construtiva, mas com a denominação ‘arte concreta’. Foi Theo Van Doesburg quem usou a denominação arte concreta, pois considerava que a fase em que a arte estava se desligando da imitação da natureza já tinha sido superada. Tratava-se de um momento em que era necessário compreender, segundo Max Bill, que a arte concreta é autônoma e seus principais fundamentos

são reais: linhas, superfícies e cores. Uma casa ou um boi pintado numa tela é irreal, não está ali, mas uma linha, uma cor e uma superfície são reais, concretas. A arte concreta, então, é um modo do fazer artístico onde a criação é resultante de uma concepção matemática. A matemática é aqui entendida como ciência que permite o conhecimento da realidade circundante, que examina as proporções e os comportamentos de coisa a coisa, de movimento a movimento e que põe essas proporções e esses comportamentos em relação significativa. Esclarece Max Bill que a concepção matemática da arte concreta não é considerada no sentido estrito; é considerada como configuração de ritmos e como relações de leis cujos elementos partem do pensamento de artistas inovadores. Max Bill, em 1951, foi premiado na primeira Bienal de São Paulo com a obra *Unidade Tripartida* (Figura 73), que hoje se encontra no Museu de Arte da USP, em São Paulo. A partir dessa época, a arte concreta entrou no Brasil definitivamente, com grande repercussão na história da arte brasileira.



Figura 73 – Max Bill, *Unidade tripartida*, 1948-49

Assim como *Unidade Tripartida*, a obra *Continuidade* (Figura 74) foi produzida em aço inoxidável segundo os princípios da Fita de Moebius, que Max Bill utilizou na construção de quase todos os seus trabalhos. Essa fita, descoberta por Moebius, é uma superfície longa e estreita que sofreu uma torção ou dobra, transformando-se numa circular com duas superfícies, isto é, o lado de dentro e o lado de fora, mas em tensão imposta pela referida dobra. *Continuidade* é uma obra de arte de caráter público, isto é, foi planejada e realizada para ser instalada em área aberta, pública. A obra tem grandes dimensões e apresenta um conjunto de dobras sobre as quais reside o trabalho.



Figura 74 – Max Bill, *Continuidade*, 1947

Donald Judd (1928- ), artista americano, tem sua obra e seus escritos ligados ao Minimalismo, corrente surgida na década de 60, nos Estados Unidos, como uma reação ao expressionismo abstrato. Brancusi dizia que a arte não é uma crise de nervos, o que sugere uma arte comedida. Com base no pensamento de Brancusi, a corrente minimalista produziu uma arte asséptica e sem traços de emoção. Judd realizou, principalmente, esculturas de grande porte em que peças repetitivas se ordenam, gerando um estranhamento. Na obra a seguir (Figura 75), o artista apresenta um acabamento perfeito, cor sem nuances, revelando grande austeridade que esconde a emoção.

**Minimalismo** – tendência marcada pela abstração geométrica na pintura e na escultura; tem realização perfeita a fim de evitar qualquer efeito expressivo e usa cores primárias.

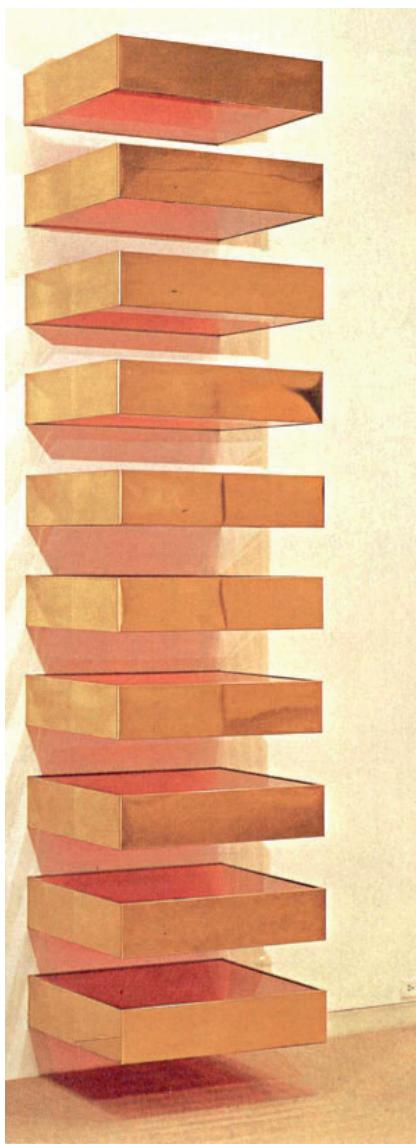


Figura 75 – Donald Judd, Sem título, s/d

Judd, neste trabalho, utiliza um conjunto de objetos retangulares idênticos, colocando-os presos à parede e formando uma coluna com intervalo entre um módulo e outro. Com isso, o artista quer apenas organizar o conjunto e indicar as múltiplas possibilidades de ocupação do espaço. Em outros trabalhos, ele se apropria de estruturas industriais de concreto, as dispõe em regiões fora da cidade e as ordena numa ocupação onde o espaço é a medida.

Hélio Oiticica (1937-1980) é um artista brasileiro nascido no Rio de Janeiro. Frequentou o morro da Mangueira, onde tinha amigos, dançava na escola de samba do bairro e, nele, desenvolveu parte de seu trabalho. Participou do Movimento Neoconcretista, que foi uma reação aos parâmetros rigorosos

da arte concreta implantada por Max Bill. Depois da estética do quadro, Hélio Oiticica criou lugares e ambientes com tecido, plástico, esteira, cordas e desenvolveu a idéia de fazer uma arte que permitisse, e até incentivasse, a participação do público. Os Penetráveis eram túneis, feitos com esses materiais, por onde o fruidor andava, pisando num chão de areia e água, o que provocava novas sensoriedades e espacialidades. A Tropicália tinha uma formulação semelhante, porém, apresentava maior complexidade. Após o participante andar pisando em areia e água e passar entre plantas e pequenos animais, encontra, no final do túnel, um televisor permanentemente ligado. Seria o objetivo desse evento artístico a contemplação daquela máquina de fazer imagens ou a crítica pela deglutição do nosso olhar, que ela fazia em cores? Os Parangolés eram roupas, capas e estandartes criados pelo artista, para uso na cidade em momentos musicados e iluminados. Esses trabalhos representam estruturas coloridas que se movimentam e permitem que os participantes, com elas, se envolvam, gerando vivências onde todos usufruem de novas experiências quanto à expansão dos sentidos.

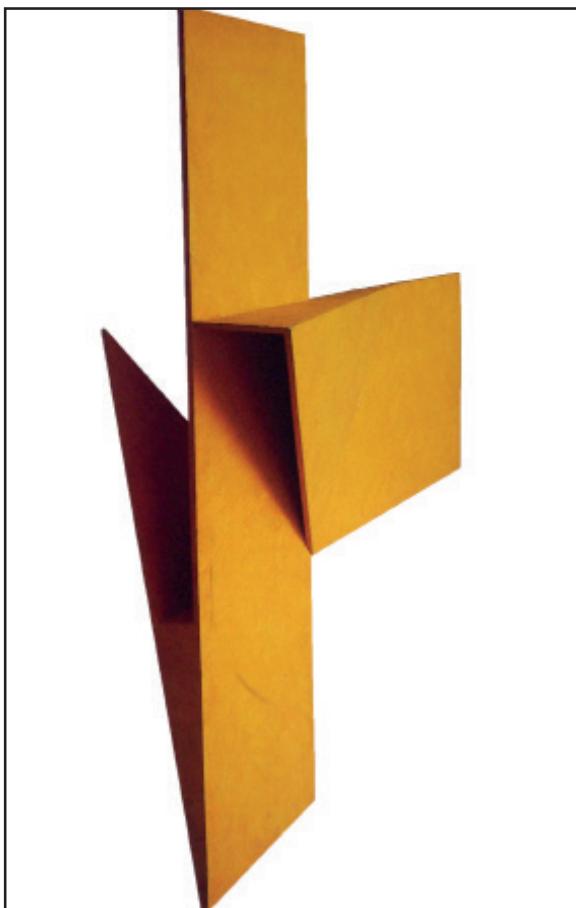


Figura 76 – Hélio Oiticica, *Relevo espacial*, 1960

O *Relevo Espacial* de Oiticica (Figura 76) é uma pintura sobre madeira recortada, que não se remete a nenhuma coisa conhecida. Destinada a pairar sobre as cabeças dos fruidores, a pintura-escultura-objeto é presa ao teto por um fio. É uma construção artística que ordena a madeira de maneira geométrica, em dobras, e que, em algum momento, nas pontas, toma uma direção imprevista. A cor primária é tratada uniformemente, sem tonalidades. O trabalho é uma invenção procurando ser olhada, procurando existir, existindo no espaço.

### 3.4. Arte Objetual

A arte objetual consiste numa negação das categorias tradicionais da pintura e da escultura e sua realização inclui elementos de uma e de outra. É construído a partir de um objeto, que pode ser achado (*object-trouvé*) ou escolhido pelo artista entre os produzidos pela indústria, como fez Duchamp. Um e outro podem receber alterações, ganhando aspectos enigmáticos, e o artista pode assumir postura crítica ou não em relação à sociedade industrial ou de consumo. Os *objects-trouvés* são, de maneira geral, formas naturais como conchas, objetos erodidos pelo tempo, raízes de árvore, alteradas pelo artista. Ao serem deslocados para o campo da arte, os objetos assumem categoria de arte, passando por um processo refinado segundo a visão estética do artista.

Christo Javacheff (1935- ), artista americano nascido na Bulgária, tornou-se mais conhecido por embrulhar edifícios públicos e paisagens. Em 1985, embrulhou a mais famosa ponte de Paris, a Ponte Neuf, e, depois, fez o Empacotamento do Reichstag, edifício onde funciona o Parlamento Alemão em Berlim. O trabalho do artista inclui, também, o empacotamento de terras e coberturas de rios, o que é denominado Land art ou arte em que a natureza é o objeto da intervenção. Quando as ações ocorrem nas cidades, as intervenções são ditas urbanas. Em qualquer uma das situações, trata-se do artista alterando a paisagem. Essas novas abordagens, resultantes da ousadia e criatividade do artista, representam uma expansão dos limites da arte.



Figura 77 – Christo, *Garrafa empacotada*, 1958

Neste trabalho, Christo empacotou um objeto de uso cotidiano, recusando-se a pintá-lo ou dele fazer uma escultura convencional (Figura 77). A técnica de empacotar com tecido, papel celofane ou malha sintética passa a fazer parte do repertório da arte como radicalização das colagens de Picasso. O empacotamento da garrafa é feito como alusão às embalagens da sociedade de consumo, como também revela a atitude de proteger e de preservar antes que a sociedade do lucro e do consumo estrague o objeto e outros bens que, de uma forma ou de outra, serão consumidos.

John Chamberlain (1927- ), artista americano, trabalhou uma série de objetos-esculturas feitas de peças de automóveis esmagadas e pintadas, que geram enorme desconforto ao visitante da exposição. Suas obras têm, em Arman e Cesar, seus correspondentes franceses, os quais, também nessa linha de reaproveitamento de materiais e na onda das Novas Figurações, produzem trabalhos com materiais de carro e sucatas prensadas, gerando grande efeito visual.



Figura 78 – John Chamberlain, *sem título*, s/d

O trabalho apresentado na Figura 78, uma escultura-objeto de grande dimensão, é composto de sucatas de automóveis prensadas. É uma obra que fala do consumismo como fonte do excesso de despesas e de lixo, resultante, por sua vez, de um capitalismo onde tudo deve se transformar em mercadoria, em lucro. É uma obra cheia de estranhamentos e de suspense pela magnitude e, principalmente, pela instalação no teto através de um cabo de aço. Apoiada no chão apenas por um dos vértices, a obra é fonte de admiração e suspeita. Seu equilíbrio e segurança representam um fio de esperança para o fruidor, que, entre aplauso e respiração ofegante, só encontra a tranquilidade ao afastar-se. O artista consegue seus objetivos fazendo seu público refletir sobre a instabilidade em equilíbrio.

Mario Merz (1925- ) é italiano e fez muitos iglus construídos com barro, ferro, vidro, pedras, asfalto e metal. Iglus são casas para moradia, em formato de cúpula, feitas pelos esquimós com blocos de neve. O artista colhe materiais em diversas áreas para realizar seu trabalho. Essas obras são ligadas à arte *povera*, isto é, uma arte que utiliza, na construção, um material “pobre” e efêmero, encontrado ou não. Essa arte é uma contraposição às artes nobres e tradicionais que tinham grande durabilidade, com algumas feitas para serem eternas, como as de mármore, por exemplo.



Figura 79 – Mario Merz, *Iglu*, 1984

A obra (Figura 79) é um iglu de vidro, com outro de pedra no seu interior. Foi instalada em grande dimensão e sua construção, com ferros, lhe garante a estrutura, que é fixada com pinos de metal. Esta versão conta também com uma instalação elétrica ao seu redor, que simula o fogo, trazendo um ar soturno à obra.

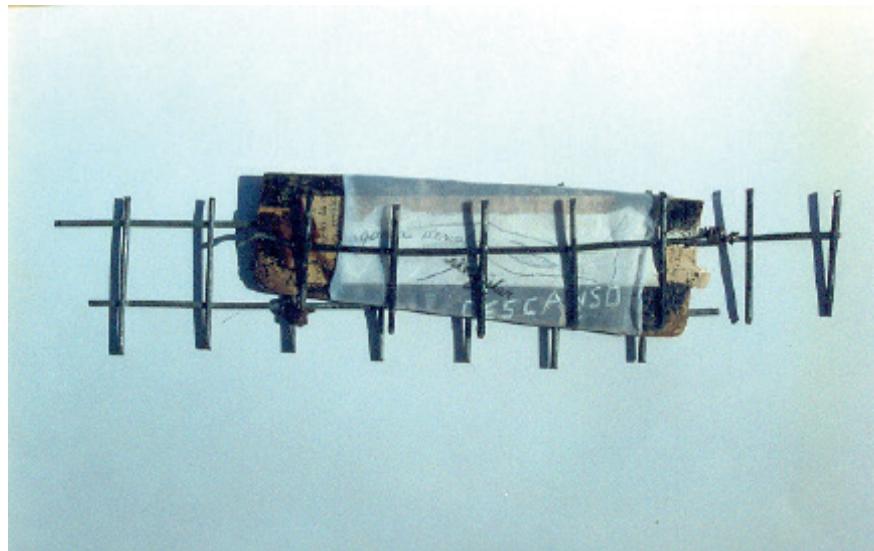


Figura 80 – Herbert Rolin, *Agonia descalça*, 1997

Herbert Rolin (1958- ) é brasileiro e desenvolve carreira artística em Fortaleza, de onde expande sua arte para todo o Brasil, Alemanha e outros países. Em seu discurso poético, interroga a perenidade da obra de arte ao usar

materiais encontrados, efêmeros ou não, refletindo, através do emaranhado de raízes -- os braços da natureza --, sobre percursos e identidades perdidas ou achadas. Em *Agonia descalça* (Figura 80), o artista constrói, com arame, tecido, pedaço de livro, desenho e texto, uma conexão com o fruidor, para falar da agonia do próprio ser, da existência. O material prensado pelos arames deixa escapar palavras do texto, como murmúrios vindo à tona. Herbert Rolin em 2003, em obra denominada *Livros*, usa uma escada de ferro para amparar rapaduras que se empilham como livros em prateleiras, enquanto que, no chão, outras rapaduras-livros se encontram rasgados, quebrados, esfacelados. Sob a ação do tempo, da umidade e da chuva, a metamorfose incide sobre a matéria, gerando livros de mel, ou melhor, os livros se transformam em caudaloso e delicioso mel. Essa abordagem plástica é uma louvação à importância do livro.

### 3.5. Arte Conceitual

A **Arte Conceitual** é a idéia como arte. Desenvolveu-se nos anos 60 e começo dos 70 nos Estados Unidos. Em citação no livro de Frederico Morais, Rolf Wedewer comenta:

A arte conceitual indica uma mudança geral no sentido da arte. Trata-se, primeiramente, de uma arte que existe no anteprojeto e se abstém de realização ou execução da sua idéia original, relegada a segundo plano. ( ) O anteprojeto como forma final, ou a desistência de uma obra fechada, em si, não indica somente ao artista, mas também ao observador uma nova atitude. O artista dá somente uma indicação e o observador não fica mais preso a uma constatação e interpretação do observado, ele se vê impulsionado pela necessidade e pela possibilidade de refletir segundo a sua própria imaginação e associação sobre as indagações do anteprojeto. Na arte conceitual, o ato criador não desemboca em uma obra delimitada, mas permanece, consequentemente em uma obra aberta, em uma forma processual.

A arte conceitual, como diz o próprio nome, mostra apenas o conceito da coisa ou situação. Quanto mais a obra se desmaterializa, mais aparece o conceito, sendo a obra, muitas vezes, representada apenas por indicações usadas.

A arte conceitual é intelectualizada e, por isso, considerada hermética, de difícil compreensão. Isso se dá em decorrência do público estar familiarizado com a arte figurativa, que representa as coisas que habitam o cotidiano. Nesta arte existem pistas para que o observador desenvolva seus raciocínios. Em algumas exposições, aparecem apenas as fotografia, o projeto, a filmagem, os mapas e outros documentos da obra, que, na verdade, foi realizada em terrenos distantes. A arte conceitual desenvolveu a arte postal, em que os artistas do mundo todo trocavam cartões postais entre si, cartões feitos pelos

próprios artistas, criando uma rede quase invisível, mas real, pois as informações eram enviadas e a arte era fruída e difundida. Dos movimentos do século XX, a arte conceitual talvez tenha sido a que teve o mais rápido crescimento e o caráter mais internacional; no entanto, é a que tem menos obras nos museus devido a sua imaterialidade quase absoluta.

Joseph Kosuth (1945- ), artista americano, é o líder da arte conceitual. Em artigo intitulado “Arte depois da Filosofia”, de 1969, considerou a invenção de Marcel Duchamp –Unassisted Ready Made, como um evento que mudaria o foco da arte da ‘aparência’ para a ‘concepção’. Considerou, juntamente com o minimalista Sol Lewitt, que a idéia ou o conceito era a máquina de fazer arte: a idéia associada à linguagem, pois a obra poderia vir apenas através da palavra impressa.



Figura 81 – Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965

Neste trabalho (Figura 81), Kosuth mostra, à direita, uma fotografia ampliada de definições de dicionário, apresentando-as como equivalentes do objeto cadeira; do lado esquerdo, há outra fotografia de uma cadeira em tamanho real; e entre elas, no chão, vê-se uma cadeira real. O jogo de imagens diferentes e significados idênticos possui um estranhamento que leva o fruidor a necessitar de conhecimentos prévios para entender o que vê e o que não vê. Walter de Maria (1935- ), artista americano, apresentou – na edição de 1977 da Documenta de Kassel, uma das maiores mostras internacionais do mundo, organizada na Alemanha, um trabalho denominado Quilômetro Vertical da Terra. Essa obra consistia numa vara de latão de 1000m de comprimento

mento, enterrada na terra no sentido vertical. Só ficava visível um disco de latão, de 2 polegadas de diâmetro, que ficava fora do chão. Ao público, restou apenas a tentativa de compreensão da obra através da sua mente, imaginando e elogiando o feito de grandes proporções. O minimalist Donald Judd, parafraseando Marcel Duchamp em 1970, dizia que, se o artista diz que isso é arte, isso é arte. O artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), conceitualista, fez trabalhos em pequenas barras de ferro com seu nome impresso, pedras com carimbos, caixa de madeira com uma garrafa de coca-cola cheia de chá e a etiqueta da mercadoria, cartões com desenhos e realizou uma grande quantidade de performances. Foi um ativista e defendeu a política, a arte e a educação, buscando a universalidade e a transformação do mundo.

Cildo Meireles (1948- ) é brasileiro do Rio de Janeiro e tem desenvolvido uma obra respeitada, representando o Brasil em vários eventos internacionais de arte. Eudoro Augusto Macieira de Sousa, no livro Bienal Brasil Século XX, comenta:

Cildo Meireles (...) procura aprofundar incisivamente a contravenção du-champiana, que em si já constituía uma radicalização da linguagem plástica, até então acomodada a uma perspectiva inseparável da história 'visual' da arte. Porque a proposta de Cildo Meireles não se cumpre apenas como atentado contra a tirania estética da habilidade manual, suposto campo de entorpecimento dos significados. Cildo leva adiante, em certo sentido, a insurreição de Duchamp contra a lógica de uma Arte que só sobrevive como ilustração ou apêndice de uma história do aprendizado manual e visual. (SOUZA, catálogo, 1981).

Meireles insurge-se contra a manualidade, isto é, abandona a pintura, categoria que tradicionalmente é feita a partir da habilidade manual, como também nega a história da arte, que se tornou um meio de transmissão dos conhecimentos sobre a visualidade. Em 1970, criou um trabalho que inclui objetos industrializados (Figura 82), levantando questões políticas e sociais.



Figura 82 – Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola, 1970

Nesta obra, Meireles utilizou três garrafas de vidro de coca-cola, sendo uma completamente intacta, uma aberta e usada e outra vazia. Todas as garrafas continuavam com o rótulo da própria mercadoria. Em cada garrafa, foram escritos o nome do trabalho (Inserções...) e a sugestão para que todos, após o uso do líquido, fizessem, na garrafa usada, uma crítica por escrito e devolvessem-na à empresa que faz a circulação da mercadoria. A garrafa, então, passava a circular permitindo que essas pessoas participassem do debate sociopolítico da época. É uma obra de caráter político, realizada em plena ditadura militar para criticar a sociedade de consumo e, ao mesmo tempo, levar as pessoas à reflexão e à participação.

### 3.6. Arte Performática

A Performance é uma atividade artística em que o corpo é o suporte da arte e a própria arte. Teve origem nas atividades desenvolvidas no começo do século passado pelas correntes de arte moderna que discutiam o objeto artístico e a forma de associar a arte à vida. Os futuristas, os construtivistas, os dadaístas e surrealistas conjugaram-se em eventos, mesmo em países diferentes e em períodos diferentes, pela necessidade de negar as artes convencionais, pela vontade de criar um movimento antiguerra e desafiar a sociedade que ainda não encontrara formas de convivência pacífica e criativa. Os eventos que realizavam eram compostos por leitura de manifestos e poesias, por interpretações dramáticas de textos e de músicas, por exibição de filmes, por debates acalorados e por manifestações em ruas, em que desfilavam com o rosto e o corpo pintados portando bandeiras . Na tentativa de associar a arte à vida, es-

timulavam a participação do público, gerando movimentos urbanos de grande repercussão. Nos anos 60, período de efervescência artística e política em todo o mundo, essas atividades foram retomadas de forma intensa a fim de responder a pergunta: O que é arte? Era uma reflexão ativa sobre a arte e suas possibilidades. Nessa época, a guerra do Vietnã, intervenção bélica dos Estados Unidos contra aquele país, causava revolta e comoção em todas as partes do planeta. Isso representava mais uma bandeira de luta que só reforçava a arte corrosiva praticada por esses artistas progressistas. Com o próprio corpo como motor da arte ou da antiarte, como passou a ser considerada por alguns, os artistas realizaram atividades teatrais, concertos musicais, sempre no intuito de subverter a ordem que estabelecia aquele tipo de arte. John Cage, músico americano, promoveu, em 1952, um concerto para o qual convidou amigos e 'adversários'. Nesse evento, denominado Evento sem Título, os músicos receberam uma 'partitura' indicando momentos de ação, quietude e silêncio. Num espaço retangular, as cadeiras destinadas ao público foram montadas de forma triangular, a fim de que, durante o espetáculo, os artistas se movimentassem por entre as cadeiras. Cage, de cima de uma mesa, leu um texto sobre a relação entre a música e o zen-budismo e fragmentos de um ensaio de Johannes Eckhart. Em seguida, executou uma composição com o uso do rádio. Robert Rauschenberg teve seus trabalhos de artes plásticas dependurados no teto e escutava música num velho gramofone. David Tudor tocava um solo num piano 'preparado' com a alteração do som. A famosa bailarina Merce Cunningham e seus colaboradores dançavam perseguidos por um cachorro, enquanto slides e filmes eram projetados. Cage exercitou suas idéias de fundir as cinco artes – o teatro, a poesia, as artes plásticas, a dança e a música – e criar uma nova categoria. Nessa obra, Cage aplicou as idéias sobre o acaso e a indeterminação, procedentes da física quântica.

A arte performática ou body art é um processo artístico que ressignifica os gestos humanos naturais, os movimentos corporais do cotidiano, que são estereotipados pela cultura. Através das ações performáticas, todos, inclusive o performer, tomam consciência de seus próprios movimentos, revitalizam as idéias de complementaridade e retomam a consciência do controle do corpo. Dentro da categoria performance, podem ser encontradas variedades, conforme a formatação da ação. Se nos happenings a participação do público é a característica principal, na performance propriamente dita, como diz Jorge Glusberg, o performer executa seu trabalho e o público assiste. Se umas ações são violentas, com sacrifício de animais até, outras falam da existência de maneira politicamente crítica, mas com suavidade. O artista alemão Josef Beuys, um dos membros do grupo Fluxus, fez várias performances. Sobre uma de suas intervenções mais conhecidas, ocorrida em Düsseldorf nos anos 60, Glusberg (1987) comenta o seguinte:

Com o rosto coberto com mel e folhas douradas, Beuys, carregando uma lebre morta nos braços, percorre o salão, onde estão expostos seus desenhos e pinturas a óleo. Ao final do percurso, senta-se num canto iluminado do recinto e declara: “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo”, depois, continua explicando para o animal o significado das obras em exposição.

Beuys era um daqueles artistas que acreditava que a arte é transformadora, no sentido de que ela estimula a percepção e a consciência. Seus trabalhos, por mais simples que alguns pudessem ser, traziam as idéias de renovação que a sociedade carecia. Ele foi piloto na segunda guerra mundial e sofreu muitos traumas quando teve seu avião abatido, o que explica a sua urgência em participar dos movimentos sociais e político que tivessem como objetivo o debate sobre as difíceis condições humanas. Sua arte também traz a urgência nas formas e nos materiais precários que usa. Na obra Mostrando arte para a lebre, o artista usou e abusou da criatividade, lambuzando a cabeça com mel para aliviar a dor e a cobrindo com folhas de ouro como se fosse um imperador. É uma espécie de inocência confrontada com a dor e a esperança. O artista lentamente, continuou a mostrar os trabalhos da exposição à lebre morta.

### 3.7. Arte Tecnológica

Nos últimos 50 anos, o corpo e seus movimentos têm sido o lugar de acontecimentos da arte, seja no gestual da pintura de Pollock e De Kooning, seja nos happenings e performances da body-art. Em tempos de tecnologia avançada, de softwares, mouses e telepresença, com os computadores e seus programas possibilitando a criação de aparelhos que sondam os corpos celestes e o corpo humano para diagnósticos da medicina, a arte também já está inserida nesse novo tempo. Hoje, o artista, através do acoplamento do seu corpo ao sistema de computadores, cria, em colaboração com cientistas e técnicos, obras artísticas que se caracterizam por serem obras-dispositivos. Essas obras se abrem à interação e exigem a presença, imediata e em tempo real, do participante da experiência. Essa arte não se limita apenas ao uso das ferramentas de base que normalmente o computador oferece para fazer uma infogravura; ela se faz com a interferência do artista na elaboração do software que, após ser instalado na máquina, faz acontecer a obra de arte. A obra apresenta-se ao público como se fosse um game, o que talvez seja. Então, se o fruidor quer participar, terá que, ao entrar na obra, seguir o ritmo, que pode ser apertar letras para obter o resultado previsto ou ficar no meio do ambiente, a sala, e ver as paisagens que se sucedem ao seu redor ou entrar numa sala onde está instalado um robô com um sensor que, ao se deparar com uma pessoa, emite sons. Ao registrar uma multidão, o robô fica histérico,

**Infogravura** – é a imagem, abstrata ou figurativa, obtida pela manipulação de ferramentas computacionais básicas: traços, cores, etc.

**Ciberarte** - é a uma arte interativa que insere as tecnologias computacionais nas práticas artísticas, modifica o processo de criação e disponibiliza novos modos de fruição para o público.

desenvolvendo uma velocidade de 100 km/h emitindo uma luz que é acionada. Outra experiência é entrar numa sala onde dois pequenos robôs fazem sexo até adquirir formas humanas. Nesse caso, o público apenas assiste.

Nos anos 70, no Brasil, foram iniciadas as experiências de arte através do computador nas Universidades de São Paulo e de Campinas. Essas primeiras experiências culminaram com a exposição Arteônica, em referência ao uso criativo dos meios eletrônicos na arte, sob a liderança de Waldemar Cordeiro. A partir de 1974, Bené Fonteles passou a usar as fotocopiadoras como instrumento de trabalho, experiência que foi radicalizada por Hudinilson Jr., que fotocopiou o próprio corpo: a mão, o pé e até o órgão genital. Posteriormente, artistas como Júlio Plaza, José Roberto Aguilar, Eduardo Kac e outros aprofundaram as pesquisas. A partir dessa época, notabilizou-se a artista Regina Silveira com criações inusitadas. Participante de movimentos avançados da arte, Regina investiu na Ciberarte, participando, em 2002, da exposição internacional Arte Tecnológica e os Sentidos, promovida pelo Instituto Cultural Itaú, em São Paulo.



Figura 83 – Regina Silveira, Descendo a escada, 2002

Este trabalho (Figura 83), apresentado na referida exposição, foi desenvolvido pela equipe técnica do Itaulab. A obra é uma cave (gruta, caverna) concebida para a imersão virtual do espectador. O visitante entra no ambiente da obra e vai caminhando como se descesse uma escada. O que é visto é projetado nas paredes e muda de acordo com os ângulos em que o público se posiciona. Nesse tipo de obra, a idéia do belo e a contemplação de uma imagem ou de um objeto são trocadas pela idéia de um processo a ser vivido,

durante o qual, a percepção experimenta novos desafios, dos quais sai expandida. O título da obra remete à pintura denominada Descendo a escada, feita por Duchand, de quem a artista recebeu muita influência.

### Síntese do capítulo



Nesta Unidade foram estudadas as artes plásticas, em seus modos: figurativo, abstrato, construtivo, objetual, conceitual, performático e tecnológico, como formas até agora registradas na História da Arte. São possibilidades que tem a arte de se exercer, favorecendo a comunicação e a formulação de novas idéias. Outras formas poderão surgir decorrentes dos constantes relacionamentos da arte com outras disciplinas e das transformações resultantes destes intercâmbios.

### Atividades de avaliação



1. Descrever a fachada de uma casa ou um prédio antigo de sua cidade.
2. Desenhar, de maneira simples, a planta do imóvel em estudo, se for possível visitá-lo.
3. Pintar com tinta ou lápis, com cores diferentes, os quadrados ou retângulos que compõem a planta do imóvel.

### Leituras, filmes e sites



Consultar [www.google.com.br](http://www.google.com.br) (Textos e imagens sobre os artistas e movimentos artísticos).

## Referências



- AGUILAR, Nelson (org.). Bienal Brasil século XX. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. Christo e Jeanne-Claude. New York: Benedikt Taschen, 1995.
- CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- DOMINGUES, Diana. Criação e Interatividade na Ciberarte. São Paulo: Experimento, 2002.
- ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- GLUSBERG, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- GOODING, Mel. Arte Abstrata. São Paulo: Cosacnaiyf, 2002.
- GOMBRICH, F. H. A História da Arte Moderna. Rio de Janeiro: LTCE, 2008.
- GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea. São Paulo: Nobel S/A, 1985.
- KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- STANGOS, Nikos (org.). Conceitos da arte Moderna. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1989
- TUCKER, William. I. São Paulo: Cosacnaiyf Edições, 1999
- Catálogo MAM. Arte Construtiva no Brasil. São Paulo, 1998.
- Catálogo Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, exposição Os Múltiplos de Beuys, Fortaleza, 1999.

## Considerações Finais

O caminho das artes plásticas foi longo até chegar à Ciberarte e muito há, ainda, a ser percorrido. Se desde os primórdios o homem carrega a sina de expressar-se por imagens, por que deixaria de fazê-lo no futuro?

São tantas as formas de fazer arte quantas forem as pessoas que a ela se dediquem. No entanto, para fins didáticos, a história da arte teve que ser dividida em períodos e, assim, os artistas foram divididos por alguns sinais que os diferenciassem a fim de que fossem captadas as singularidades dos grupos e de suas personalidades e poéticas. De um período a outro, os limites não são rígidos, entre os grupos, esses limites não são nítidos, e o artista pode participar de um ou mais grupos. Mesmo a obra completa de um artista pode revestir-se de vários traços diferentes, correspondentes a movimentos diferentes, seus contemporâneos ou não. Isso quer dizer que a liberdade é uma variável permanente, que se revela a cada passo na construção da arte. No entanto, a mesma cultura que garante essa liberdade, por outro lado a tolhe em decorrência das exigências de mercado e da questão do gosto do público, o que leva a maioria dos artistas a submeterem-se aos ditames do capitalismo, que transforma tudo em mercadoria. Os resistentes podem ter fim trágico, como foram os casos de Van Gogh e Gauguin. Ou, então, o artista tem que ter outra atividade que lhe dê o sustento, para então desenvolver sua arte de modo mais livre. Marcel Duchamp, ironicamente, fez, com os readymades, a sua crítica ao sistema da arte, isto é, ao sistema mercantilista em volta da arte e a arte conceitual também fez sua crítica, recusando-se a criar mais objetos para a sociedade de consumo ao produzir trabalhos desmaterializados. Mesmo assim, a sociedade capitalista encontra a forma de comercializar a arte e lucrar com ela; fez, após a morte de Van Gogh, seus trabalhos entrarem na roda do consumo e, explorou a venda das fotografias das obras conceituais. Não é que os artistas não queiram vender seus trabalhos, mas eles discordam do conjunto das formas que a sociedade de consumo usa para captar e controlar o gosto e o desejo da sociedade como um todo.

O artista tem se caracterizado, ao longo do tempo, por um olhar perscrutador que lhe permite perceber, com mais facilidade, as incongruências sociais. Em seus trabalhos, às vezes de maneira explícita, associa-se às lutas contra as injustiças, como foi com Delacroix em algumas de suas obras. Esse fator progressista, de defesa de uma nova ordem social, tem sido prevalente em todos os períodos. Não que todos os artistas pensem assim ou que todos façam, de suas artes, bandeiras políticas; no entanto, surgem parcelas de progressistas em cada tempo. No início do século XX, essa posição renovadora e até revolucionária em alguns movimentos artístico é explícita nas van-

guardas russas, no futurismo, no cubismo e no expressionismo. Percebe-se a insatisfação nas obras e pensamentos dos vanguardistas ligados a esses movimentos. Alguns demonstram esse desejo de mudança na própria obra, que mostra figuras distorcidas, a dor e o sofrimento; em manifestos explosivos e no engajamento político, como é o caso dos futuristas e expressionistas. Nas vanguardas russas e no cubismo, essa vontade também é perceptível através da obra, mas, nesses casos, os ideais estão plasmados na luta pela transformação da própria arte, da forma de tratá-la pictoricamente, materialmente. Os vanguardistas russos e os cubistas criaram, através da abstração geométrica, o sentimento da nova ordem social que pretendiam implantar e desenvolveram um discurso libertador, uma espécie de filosofia, para justificar o tipo de obra que estavam realizando. No Brasil, nos anos da ditadura militar estabelecida a partir de 1964, os artistas de todas as áreas criaram trabalhos de grande impacto para demonstrar o desejo de liberdade e o repúdio às forças da mordaça. Hoje, as criações artísticas se voltam às questões urbanas, às questões ecológicas, à humanidade com sua diversidade. Dentro de todas essas tendências, são levantados, também, problemas relativos ao fazer artístico, à materialidade da obra e ao corpo.

Este livro didático, que não dá conta da complexidade da arte, traz, no entanto, um conjunto de informações preciosas para quem pretende conhecer a arte. Representa o início de uma pesquisa sobre o assunto que precisa ser aprofundada e alargada, continuadamente.

## Sobre os autores

**Maria da Salet Rocha:** É artista plástica de vasto currículo, com exposições no Brasil, Alemanha e França e prêmios no Brasil. Desenvolve pesquisa artística ligada à arte contemporânea, associando materiais diversificados à novas estruturas, incluindo o objeto e a fotografia, ora como suportes, ora como valores autônomos. Tem formação de atriz pela Universidade Federal do Ceará e atuação em várias peças teatrais. É graduada em Serviço Social pela Universidade Estadual do Ceará e mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista-UNESP, em 2005. Desenvolveu pesquisa sobre a Arte Pública de Sérvulo Esmeraldo, artista cearense, cuja obra tem reconhecimento internacional.



A não ser que indicado ao contrário a obra **Fundamentos das Artes Plásticas**, disponível em: <http://educapes.capes.gov.br>, está licenciada com uma licença **Creative Commons Atribuição-Compartilha Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)**. Mais informações em: <[http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.pt_BR)>. Qualquer parte ou a totalidade do conteúdo desta publicação pode ser reproduzida ou compartilhada. Obra sem fins lucrativos e com distribuição gratuita. O conteúdo do livro publicado é de inteira responsabilidade de seus autores, não representando a posição oficial da EdUECE.



Artes Plásticas

**F**iel a sua missão de interiorizar o ensino superior no estado Ceará, a UECE, como uma instituição que participa do Sistema Universidade Aberta do Brasil, vem ampliando a oferta de cursos de graduação e pós-graduação na modalidade de educação a distância, e gerando experiências e possibilidades inovadoras com uso das novas plataformas tecnológicas decorrentes da popularização da internet, funcionamento do cinturão digital e massificação dos computadores pessoais.

Comprometida com a formação de professores em todos os níveis e a qualificação dos servidores públicos para bem servir ao Estado, os cursos da UAB/UECE atendem aos padrões de qualidade estabelecidos pelos normativos legais do Governo Federal e se articulam com as demandas de desenvolvimento das regiões do Ceará.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

