

Série *Didáticos*



HISTÓRIA DA ARTE NO BRASIL

textos de síntese

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Sonia Gomes Pereira

Angela Ancora da Luz

Rio de Janeiro

Editora UFRJ

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Carlos Antônio Levi da Conceição

Vice-reitor

Antônio José Ledo Alves da Cunha

Coordenador do Fórum de Ciência e Cultura

Carlos Bernardo Vainer

EDITORA UFRJ

Diretor

Michel Misse

Diretora Adjunta

Fernanda Ribeiro

Conselho Editorial

Eduardo Viveiros de Castro

Heloisa Buarque de Hollanda

Norma Côrtes

Renato Lessa

Roberto Lent

Copyright © 2006 Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira,
Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz

Ficha Catalográfica elaborada pela Divisão de Processamento Técnico – SIBI/UFRJ

Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de.

S255 História da arte no Brasil: textos de síntese / Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3. ed., 2013.

264 p.; 14 x 21 cm – (Série Didáticos).

ISBN 978-85-7108-382-0

1. Arte – Brasil – História. 2. Arte brasileira. I. Pereira, Sonia Gomes.
II. Luz, Angela Ancora. III. Título. IV. Série.

CDD: 338.09

1. ed. 2006

2. ed. 2008

3. ed. 2013

Equipe editorial

Edição de texto

Arnaldo Marques

Revisão

Cecília Moreira

Sonja Cavalcanti

Normalização bibliográfica

Andressa Rodrigues (estagiária)

Capa e projeto gráfico

Giovani Borber

Janise Duarte

Editoração eletrônica

Marisa Araujo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Fórum de Ciência e Cultura

Editora UFRJ

Av. Pasteur, 250

CEP: 22290-902 – Praia Vermelha

Rio de Janeiro, RJ

Tel./Fax: (21) 2542-7646 e 2541-7946

Livrarias Editora UFRJ: (21) 2295-4095

<http://www.editora.ufrj.br>

Apoio:  Fundação Universitária
José Bonifácio

Sumário

	Lista de figuras e pranchas	7
	Apresentação	13
1	Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII	15
	<i>Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira</i>	
2	Arte no Brasil no século XIX e início do XX	65
	<i>Sonia Gomes Pereira</i>	
3	Arte no Brasil no século XX	111
	<i>Angela Ancora da Luz</i>	
	Pranchas	207
	Sobre as autoras	257



Lista de figuras e pranchas

Figuras

Figura 1	Antiga "Casa de Câmara e Cadeia", atual Prefeitura de Mariana, Minas Gerais	22
Figura 2	Capela de São Lourenço dos Índios, Niterói	25
Figura 3	Colégio jesuíta de Salvador, atual Catedral Metropolitana	26
Figura 4	Convento franciscano de Santo Antônio, em João Pessoa, Paraíba	27
Figura 5	Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro	30
Figura 6	Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro. Arquivo do Iphan	31
Figura 7	Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, Minas Gerais	32
Figura 8	Igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Rio de Janeiro	34
Figura 9	Capela da Ordem Terceira do Carmo, em Recife, Pernambuco	36
Figura 10	Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Ouro Preto, Minas Gerais	38
Figura 11	Desenho do Aleijadinho para a fachada da Igreja de São Francisco, em São João Del Rei, Minas Gerais	39
Figura 12	Tipologia dos retábulos luso-brasileiros	41
Figura 13	Retábulo da capela-mor e arco-cruzeiro da Igreja da Penitência, no Rio de Janeiro	43
Figura 14	Pintura do forro da nave da Igreja de São Domingos, em Salvador, Bahia, executada por José Joaquim da Rocha	45
Figura 15	Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo, no Rio de Janeiro. Rococó carioca	48
Figura 16	Convento de Nossa Senhora das Neves, em Olinda, Pernambuco. Rococó pernambucano	50
Figura 17	Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais, aspecto interno. Rococó mineiro	52

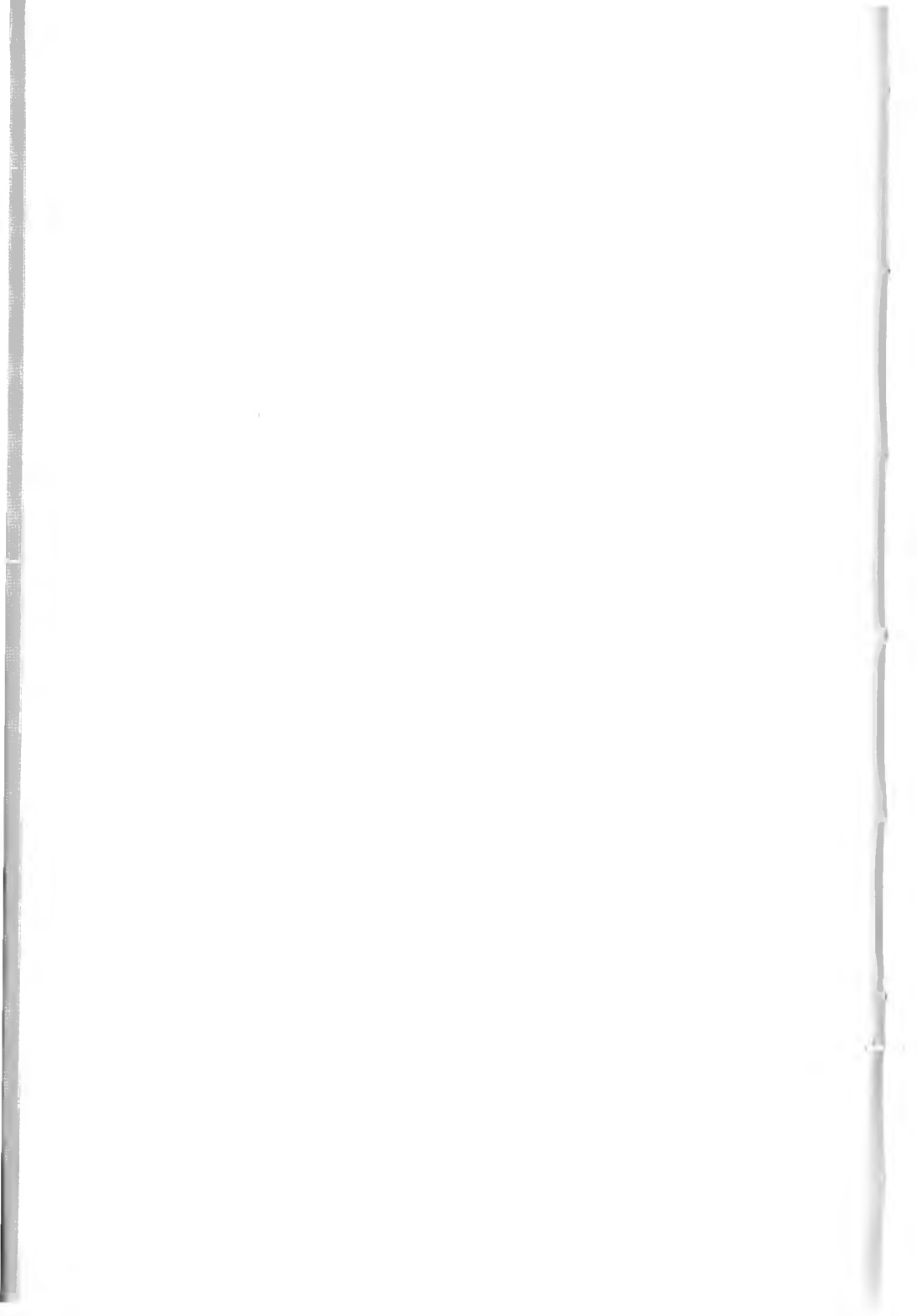
Figura 18	<i>Senhor da coluna</i> , por Manoel Inácio da Costa. Museu de Arte Sacra de Salvador, Bahia	58
Figura 19	<i>Cristo do Passo da Agonia</i> no Jardim das Oliveiras, por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em Congonhas, Minas Gerais	60
Figura 20	Santuário e adro dos Profetas, em Congonhas, Minas Gerais	61
Figura 21	Grandjean de Montigny. Projeto da Academia Imperial de Belas Artes. Litografia s/d. Fonte: Jean-Baptiste Debret. <i>Voyage pictoresque et historique au Brésil</i> . Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839, v. I, p. 467	70
Figura 22	Nicolas-Antoine Taunay, 1816. <i>Morro de Santo Antônio</i> . Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	72
Figura 23	Jean-Baptiste Debret, 1817. <i>Desembarque da imperatriz Leopoldina</i> . Óleo sobre tela, 44,5 x 69,5 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	75
Figura 24	Simplicio Rodrigues de Sá, 1825. <i>Retrato de Antônio Luís Pereira da Cunha, marquês de Inhambupe</i> . Óleo sobre tela, 198 x 131 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	76
Figura 25	Fazenda de Santa Genoveva. Município de Rio das Flores, estado do Rio de Janeiro, 1844	78
Figura 26	Vitor Meireles, 1879. <i>Batalha dos Guararapes</i> . Óleo sobre tela, 495 x 923 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	84
Figura 27	Francisco Chaves Pinheiro, 1872. <i>Alegoria ao Império Brasileiro</i> . Terracota (escultura realizada para ser passada para o bronze, em tamanho três vezes maior que o atual), 192 x 75 x 31 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	87
Figura 28	José Maria Jacinto Rabelo. Palácio Itamaraty. Rio de Janeiro, 1851/1855	88
Figura 29	José Ferraz de Almeida Júnior, 1895. <i>Recado difícil</i> . Óleo sobre tela, 139 x 79 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	95
Figura 30	Eliseu Visconti, 1898. <i>Gioventù</i> . Óleo sobre tela, 65 x 49 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	98
Figura 31	Francisco de Oliveira Passos. Teatro Municipal. Rio de Janeiro, 1905/1909	104
Figura 32	Lasar Segall, 1920. <i>Interior de indigentes</i> . Óleo sobre tela, 85 x 70 cm (Masp)	114
Figura 33	Vicente do Rego Monteiro, 1923. <i>Flagelação</i> . Óleo sobre tela, 80 x 90 cm (Coleção particular da Senhora Fernand Rousseau, Paris)	118
Figura 34	Tarsila do Amaral, 1924. <i>E.F.C.B.</i> Óleo sobre tela, 142 x 126,8 cm (MAC-USP)	120
Figura 35	Oswaldo Goeldi, 1930. <i>Amanhecer na praia</i> . Xilogravura, 11,7 x 12 cm (IEB-USP)	123
Figura 36	Ismael Nery, s/d. <i>Composição cubista</i> . Guache sobre papel, 24 x 18 cm (Petite Galerie, Rio de Janeiro)	124
Figura 37	Bruno Giorgi, 1953. <i>São Jorge</i> . Bronze, 126,3 x 100,4 x 46,9 cm (MAC-USP)	127
Figura 38	Lívio Abramo, 1935. <i>Meninas de fábrica</i> . Xilogravura, 14,3 x 18,2 cm (MAC-USP)	129

Figura 39	Portinari, 1947. <i>Espantinho no arrozal</i> . Óleo sobre tela, 60 x 73 cm (Coleção particular do senhor Mem Xavier da Silveira, Rio de Janeiro)	136
Figura 40	Ivan Serpa, 1951. <i>Formas</i> . Óleo sobre tela, 97 x 130,2 cm (MAC-USP)	143
Figura 41	Geraldo de Barros, 1979. <i>Objeto forma</i> . Esmalte, 80 x 80 cm (Coleção particular)	145
Figura 42	Lygia Clark, 1961. <i>Bicho caranguejo</i> . Alumínio (Pinacoteca do Estado, São Paulo)	146
Figura 43	Franz Weissmann, 1958. <i>Torre</i> . Ferro, 140 x 55 x 55 cm (MNBA, Rio de Janeiro)	151
Figura 44	Amílcar de Castro, 1972. <i>Cavalo</i> . Ferro soldado, 80 x 36 x 73 cm (Pinacoteca do Estado, São Paulo)	153
Figura 45	Irmãos Roberto, 1936. Prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Rio de Janeiro	155
Figura 46	Lúcio Costa e equipe, 1936-1945. Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro	156
Figura 47	Oscar Niemeyer, 1970. Catedral de Brasília, Brasília, Distrito Federal	158
Figura 48	Iberê Camargo, 1960. <i>Conjunto de carretilhas</i> . Água-tinta, 30 x 49,9 cm (MAC-USP)	162
Figura 49	Farnese de Andrade, 1978. Máquina 5. Madeira, 100 x 52 x 15 cm (Coleção particular, Rio de Janeiro)	164
Figura 50	Carlos Vergara, 1969. <i>O berço esplêndido</i> . Instalação (Galeria Art Art, São Paulo)	168
Figura 51	Carlos Zílio, 1967. <i>Visão total</i> . Duratex, <i>papier maché</i> , plástico e tinta vinílica, 86 x 72 cm (Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro)	174
Figura 52	Antonio Manuel, 1975. <i>Visualização brasileira</i> . Flan (Coleção particular, Rio de Janeiro)	176
Figura 53	Mira Schendel, 1973. Sem título. Letraset e letra acrílica, 63,8 x 42,2 cm (Coleção particular, São Paulo)	182
Figura 54	Maurício Salgueiro, 1965. <i>Urbis II</i> . Ferro, solda, som e luz; 118 x 80 x 75 cm (Coleção particular)	185
Figura 55	Jorge Duarte, 2003. <i>O casamento do século XX – d'après Picasso e Duchamp</i> . Objeto (Coleção Anna Maria Niemeyer)	201

Pranchas

Prancha 1	Vista de Ouro Preto, em Minas Gerais, com o pico do Itacolomi	209
Prancha 2	Claustro do Convento de São Francisco, em Salvador, Bahia	211
Prancha 3	Capela da Ordem Terceira de São Francisco, em Recife, Pernambuco	213
Prancha 4	Capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais	215
Prancha 5	Frei Agostinho da Piedade. <i>Nossa Senhora de Montesserrate</i> . Barro cozido policromado. Museu de Arte Sacra de Salvador, Bahia	217
Prancha 6	Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. <i>Passo da Cruz-às-costas</i> ou <i>Caminho do Calvário</i> . Madeira policromada. w Congonhas, Minas Gerais	219
Prancha 7	Pedro Américo, 1882. <i>A carioca</i> . Óleo sobre tela, 205 x 134 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	221
Prancha 8	Hipólito Caron, 1884. <i>Praia da Boa Viagem</i> . Óleo sobre tela, 50 x 75 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	223
Prancha 9	Giovanni Battista Castagneto, c.1898. <i>Trecho da Praia de São Roque em Paqueta</i> . Óleo sobre madeira, 32 x 40 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	225
Prancha 10	Belmiro de Almeida, 1887. <i>Arrufos</i> . Óleo sobre tela, 89 x 116 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	227
Prancha 11	Rodolfo Amoedo, 1883. <i>Ateliê do artista em Paris</i> . Aquarela sobre cartão, 57 x 77 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	229
Prancha 12	Rodolfo Chambelland, 1913. <i>Baile à fantasia</i> . Óleo sobre tela, 149 x 209 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	231
Prancha 13	Anita Malfatti, 1915. <i>O farol</i> . Óleo sobre tela, 46 x 61 cm (Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro)	233
Prancha 14	Cândido Portinari, 1935. <i>O café</i> . Óleo sobre tela, 131 x 197 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	235
Prancha 15	Alberto Guignard, 1940. <i>Lea e Maura</i> . Óleo sobre tela, 104 x 85 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	237
Prancha 16	Carlos Scliar, 1955. <i>Sesta</i> . Linoleogravura e <i>pochoir</i> , 42 x 62 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	239
Prancha 17	Hélio Oiticica, 1964. <i>Parangolé</i> , Capa 1 – Nildo da Mangueira. Reprodução de Andréas Valentin (www.urbanismo.niteroi.rj.gov.br)	241
Prancha 18	Antonio Bandeira, 1953. <i>A grande cidade iluminada</i> . Óleo sobre tela, 72,4 x 91,4 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	243
Prancha 19	Anna Letycia Quadros, 1965. <i>Caracol</i> . Gravura ponta-seca, relevo, 44 x 38 cm (Acervo da artista)	245

Prancha 20	Antonio Dias, 1966. <i>A história errada</i> . Guache e nanquim sobre papel, 26 x 36 cm (Coleção Gilberto Chateaubriand)	247
Prancha 21	Rubens Gerchman, 1967. <i>La télévision</i> . Técnica mista sobre aglomerado, 122 x 160 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	249
Prancha 22	Nelson Leirner, 2001. <i>Futebol</i> . Plástico, gesso, cerâmica, madeira e papel, 110 x 300 x 200 cm (http://mocoloco.com/art/archives/nelson_leirner_apr_05.jpg)	251
Prancha 23	Mauricio Bentes, s/d. <i>Cavalo de luz</i> . Madeira, papel, cera, resina, ferro e luz fluorescente, 240 x 500 x 70 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)	253
Prancha 24	Oscar Niemeyer, 1991-1996. Museu de Arte Contemporânea, Niterói, RJ. (www.urbanismo.niteroi.rj.gov.br)	255



Apresentação

A carência de manuais que sintetizem, em linguagem acessível e didática, as principais manifestações da história da arquitetura e das artes visuais no Brasil para uso em cursos de graduação de nossas universidades é um problema com o qual se defrontam continuamente os professores da área.

Acrescente-se ainda que nem todas as bibliotecas possuem em seu acervo obras de referência geral, como a *História da arte no Brasil* (1983), organizada por Walter Zanini, ou a *Arte no Brasil*, da Editora Abril Cultural (1976), há longo tempo esgotadas.

Acreditamos que os ensaios de referência reunidos neste livro vêm preencher em parte esta lacuna, colocando à disposição dos estudantes e do público interessado em geral textos de síntese que focalizam os principais aspectos da arquitetura e das artes visuais produzidas no Brasil dos séculos XVI ao XX, acompanhados de bibliografia atualizada para cada período.

Suas autoras são professoras da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Departamento de História e Teoria da Arte, onde ministram disciplinas na graduação e na pós-graduação, relativas aos períodos aqui apresentados.

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira



ARTE NO BRASIL NOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Um simples olhar no atual mapa político da América do Sul revela, de imediato, uma consequência importante dos dois diferentes sistemas de colonização — o espanhol e o português — que integraram este vasto continente à cultura europeia ocidental. Enquanto as regiões colonizadas pelos espanhóis fragmentam-se em uma série de países e culturas nacionais autônomas, repetindo de certa forma a situação política da Espanha na época da conquista, aquelas colonizadas pelos portugueses constituem um bloco compacto, sem sub-divisões políticas, abrangendo quase metade do lado oriental do continente.

Neste bloco oriental, ao oposto dos espanhóis nas regiões andinas, os colonizadores portugueses não encontraram culturas artísticas avançadas, com tradições sedimentadas de arquitetura e estatuária de pedra e mão de obra adestrada, que pudessem ser utilizadas eficazmente pelos novos donos da terra. Daí, sem dúvida, o cunho mais europeu e acentuadamente português da arquitetura construída no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII, comparativamente à de seus vizinhos latino-americanos. O que não significa, em absoluto, falta de originalidade ou de individualidade própria, nas expressões culturais e artísticas da nova sociedade, formada em um outro hemisfério, com clima e paisagem completamente distintos da Europa e incorporando etnias ameríndias e africanas. É importante acrescentar que, frequentemente,

essas criações artísticas coloniais superaram em vigor e qualidade a arte metropolitana do período, chegando mesmo a elaborar autonomamente tipologias não desenvolvidas ou de escassa repercussão em Portugal, como, por exemplo, as plantas curvilíneas e as versões rococós de pinturas ilusionistas de tetos de igrejas, que dão um aspecto tão peculiar à arquitetura da região de Minas Gerais.

Por outro lado, na vastidão territorial da colônia brasileira, a diversificação dos ciclos econômicos e as vicissitudes do processo político e social foram, aos poucos, determinando aspectos diferenciados na produção cultural e artística das áreas territoriais mais diretamente atingidas pelo sistema colonizador. Nos séculos XVI e XVII, foram as regiões da Bahia e de Pernambuco, no Nordeste, desenvolvidas graças à produção intensiva do açúcar, que constituíram os principais focos de interesse da Coroa portuguesa. Nelas se situa, em consequência, a maioria dos monumentos significativos que se conservam deste período – tanto nas áreas urbanas de Salvador, Recife, Olinda e de outras cidades da faixa litorânea quanto nas zonas rurais ocupadas pelos antigos engenhos de produção açucareira.

No século XVIII, um novo ciclo econômico – o da mineração do ouro e dos diamantes – desloca para regiões do interior a atenção dos colonizadores portugueses, até então concentrados nas áreas litorâneas como “caranguejos a arranhar as costas”, no dizer de um cronista da época. Em menos de duas décadas, as minas da região de Minas Gerais, descobertas por bandeirantes expedicionários procedentes de São Paulo, já rendiam somas astronômicas a Portugal, financiando os faustos da corte de d. João V e a construção do gigantesco convento de Mafra. No Brasil, o opulento legado desses

tempos manifesta-se, ainda hoje, aos olhos do visitante, em uma série de igrejas suntuosamente decoradas de talha dourada, nas cidades históricas de Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei, Tiradentes e de várias outras de menor renome, todas situadas no estado de Minas Gerais.

Na dependência direta do ciclo mineratório, a cidade do Rio de Janeiro, porto escoadouro do metal precioso para Portugal, atinge notável desenvolvimento no século XVIII, tornando-se capital dos vice-reis em meados do século e conhecendo um surto construtivo sem precedentes. E, ainda no mesmo período, a região do Extremo norte que inclui os atuais estados do Pará e do Maranhão, favorecida por uma série de medidas comerciais protecionistas, teve três cidades que se destacaram pela qualidade e por características diferenciadas de sua arquitetura, comparativamente às da região Sul. Estas cidades são as de São Luís e Alcântara, no estado do Maranhão, e Belém, no Pará, no delta do rio Amazonas.

Urbanismo e arquitetura civil

Apesar de iniciada oficialmente no dia 22 de abril de 1500, com a tomada de posse da nova terra descoberta por Pedro Álvares Cabral a mando do rei d. Manuel I, a colonização portuguesa quase não deixou vestígios materiais nas quatro primeiras décadas do século XVI, fato que atesta o descaso inicial dos portugueses pela Colônia americana – suas atenções permanecendo voltadas para as possessões do Oriente, auferidoras de maiores lucros. Com efeito, praticamente nada subsistiu das construções desses primeiros tempos, em sua maioria simples feitorias em madeira e barro, levantadas em pontos esparsos da costa, onde aportavam as naus portuguesas em busca do pau-brasil.

A primeira tentativa de organização política e administrativa do território data de 1534, com sua divisão em capitânias hereditárias, entregues a particulares investidos do título de “donatários”, aos quais a Coroa portuguesa transferiu, implicitamente, a gigantesca tarefa do povoamento, defesa e exploração de imensas extensões de terra, ocupadas apenas por tribos nômades de silvícolas.

Demonstradas as insuficiências deste sistema, que deu resultados satisfatórios apenas nas regiões de Pernambuco e São Vicente, e diante das constantes ameaças de corsários estrangeiros na costa desprotegida, o governo português decide ocupar-se diretamente do Brasil, criando em 1549 o “Governo Geral”, com sede na cidade de Salvador, fundada especialmente para esse fim. À dignidade de cidade capital deve Salvador, em consequência, o fato de ter tido em suas origens um plano ortogonal regularizador, semelhante aos traçados em xadrez das cidades espanholas da América. Esse tipo de plano, de caráter excepcional no contexto do urbanismo lusitano da época, teve seu emprego no Brasil restrito aos centros administrativos de maior importância, tais como o Rio de Janeiro, São Luís do Maranhão, Belém do Pará e ainda Mariana, escolhida em 1745 para sede do primeiro bispo de Minas Gerais.

Na imensa maioria das vilas e povoados do Brasil colonial, vigorou o modelo informal de urbanização de raízes medievais preferido pelos portugueses, com seus arruamentos estreitos e irregulares, acompanhando as curvas de nível das encostas dos morros, ocupados pelos monumentos religiosos ou civis de maior destaque e outros acidentes geográficos do terreno, como os riachos auríferos de Minas Gerais. Esses arruamentos espontâneos,

com suas voltas pitorescas e constantes subidas e descidas, constituem um dos principais encantos das cidades coloniais brasileiras, algumas das quais ainda conservam notável grau de preservação arquitetônica e urbanística. Exemplos particularmente bem conservados são Olinda e Ouro Preto, designadas “cidades patrimônio mundial” pela Unesco pela qualidade arquitetônica de seus monumentos e pelo casario colonial, inseridos no traçado urbano original.

Fundada em 1537 pelo donatário Duarte Coelho para ser a sede da capitania de Pernambuco, Olinda é uma das mais antigas fundações portuguesas na América. Apesar das destruições ocorridas no período da dominação dos holandeses (1630-1657), que estabeleceram sua capital na vizinha cidade do Recife, conserva ainda excepcional conjunto de monumentos religiosos e civis dos séculos XVII e XVIII e um casario homogêneo, pitorescamente implantado em meio a uma exuberante vegetação tropical.

Já a cidade de Ouro Preto resulta da fusão de três arraiais mineradores de criação espontânea, reunidos em 1711 para constituir a antiga Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar. O ponto de referência para a localização das minas era o pico do Itacolomi, que ainda hoje domina a acidentada paisagem urbana da cidade, com seu característico perfil escarpado. Inseridas no tecido urbano, nas partes baixas ou em destaque no cimo dos morros, as igrejas com suas torres coroadas por graciosos bulbos rococós são focos predominantes de atenção, subordinando a si o casario derramado pelas encostas (Prancha 1).

No panorama urbano das cidades marítimas, as fortalezas e fortes ocupavam situação de destaque, balizando os principais pontos estratégicos da faixa litorânea e ilhas adjacentes.

De plantas variadas, incluindo complexos desenhos poligonais como o forte dos *Reis Magos* em Natal, ou até mesmo curvilíneos, como o de *São Marcelo* em Salvador, essas construções planejadas por “engenheiros militares” atestam a criatividade e a perícia técnica desses profissionais, os únicos do mundo lusitano com formação teórica especializada em construções, cuja influência alcançou a arquitetura religiosa em algumas cidades de maior significação política, tanto em Portugal quanto nas colônias ultramarinas.

Apesar da alta qualidade estética dos conjuntos urbanos, a maioria das construções civis coloniais, quando focalizadas individualmente, apresentam padrões arquitetônicos simples e pouco diversificados, já que tanto as casas de moradia quanto os edifícios públicos reproduziam com fidelidade os tipos tradicionais portugueses. Na monotonia repetitiva das fileiras de fachadas, a linha contínua dos telhados de duas águas, com cumeeiras paralelas às ruas, é quebrada apenas pela diferença do número de pavimentos – variando de um, nas casas térreas, a dois ou três, nos sobrados.

Nas paredes lisas e caiadas de branco, os vãos se distribuem de forma harmoniosa, enquadrados por molduras de pedra ou de madeira pintada de cores vivas, segundo o material construtivo empregado (alvenaria de pedra ou barro e madeira). Os sobrados apresentam comumente janelas com balcões isolados ou de “sacada corrida”, incluindo várias janelas em uma espécie de corredor externo. Esses balcões são protegidos por balaústres de ferro ou de madeira pintada de grande efeito decorativo, marcando a destinação residencial desses pavimentos superiores, em oposição aos térreos reservados a atividades comerciais e administrativas.

Por ocasião das festas religiosas, que aconteciam com grande frequência nos tempos coloniais, as janelas de sacada corrida eram camarotes ideais para assistir às procissões e outros eventos religiosos e políticos, ocasiões em que eram decoradas com colchas adamascadas e vasos de flores.

Em Salvador, a concentração de riqueza provida da produção do açúcar possibilitou a construção de uma série de importantes sobrados senhoriais, com brasões e portadas barrocas trabalhadas no arenito local, tais como os do antigo *Solar Saldanha*. A maioria desses sobrados, um dos principais atrativos da arquitetura colonial de Salvador, data das últimas décadas do século XVII e das primeiras do XVIII. Já nas áreas rurais, mais alinhadas com as tradições lusas, as casas-grandes dos engenhos do Nordeste e da Bahia e os casarões de fazenda do Sudeste apresentam, assim como as construções urbanas, acentuada homogeneidade em todas as regiões do país.

Com relação às construções oficiais, dada a ausência de monarca residente até o ano de 1808, quando a Corte portuguesa transferiu-se de Lisboa para o Rio de Janeiro, os programas de maiores pretensões resumiram-se às “casas de câmara e cadeia”, nas municipalidades, e aos palácios de governadores e bispos, nas capitais. Dentre os últimos, destacam-se os palácios dos governadores do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Belém do Pará que, apesar de serem construções de grandes dimensões e com certo apuro ornamental, conservam a simplicidade arquitetônica básica dos programas civis portugueses dos séculos XVII e XVIII.

Bem mais significativas são as “casas de câmara e cadeia”, símbolo do poder político nas antigas vilas coloniais, onde ocupavam geralmente a praça principal. Sua tipologia prolonga,

na América, a antiga *domus municipalis* medieval com a tradicional torre central do “sino do povo”, a exemplo das que ainda se conservam em Salvador, Ouro Preto, Mariana (Figura 1) e Goiás Velho. Tipicamente lusitana, a associação em um mesmo edifício das atividades administrativas da câmara e da prisão dos condenados mantém-se nos exemplos citados, ficando o pavimento térreo reservado para a prisão e o superior para a câmara, com acessos externos independentes.



Figura 1. Antiga “Casa de Câmara e Cadeia”,
atual Prefeitura de Mariana, Minas Gerais

Maneirismo e barroco na arquitetura religiosa

Secundando o poder civil na obra colonizadora, a Igreja Católica teve importantíssimo papel na encomenda arquitetônica e artística do Novo Mundo, repetindo nos Trópicos, na Era Moderna, performance semelhante à que tivera na formação da

civilização europeia medieval. No panorama urbano das vilas e povoados coloniais, destacando-se na exuberância da vegetação tropical, contra o azul profundo do céu ou o verde terroso das montanhas mineiras, os volumes bem definidos das igrejas brancas são sempre pontos de referência marcantes, subordinando a si o casario existente ao seu redor.

Apesar da diversidade dos programas – incluindo capelas urbanas e rurais, igrejas conventuais e paroquiais, catedrais e igrejas de Irmandades –, a tipologia do templo católico colonial apresenta poucas variações, apegando-se a algumas características básicas, que se mantiveram inalteradas ao longo das mudanças estilísticas do processo histórico.

Entre essas características, figuram a ausência de cúpulas e de transeptos e a ampla predominância das naves únicas em todas as regiões do país, com exceção apenas das igrejas italianizantes do arquiteto Antonio Giuseppe Landi (em Belém do Pará) e da tardia *Igreja da Candelária*, no Rio de Janeiro. A explicação do fenômeno liga-se ao arraigado gosto lusitano pela simplicidade e nitidez dos volumes arquitetônicos e pela ambientação unitária dos espaços internos, para que o olhar possa abarcar de uma só vez – com a apreensão simultânea de todos os aspectos da suntuosa decoração em talha dourada, pintura e azulejos – o que constitui o interesse principal das igrejas luso-brasileiras.

Uma avaliação de conjunto da arquitetura religiosa do Brasil colonial revela, também, a excepcionalidade dos traçados poligonais e curvilíneos, utilizados apenas em cerca de uma dúzia de igrejas, dentre centenas construídas no país ao longo dos séculos XVII e XVIII. A norma, portanto, aponta para os tradicionais planos retangulares – nos quais a sequência contínua

dos espaços longitudinais da nave e da capela-mor, separados pelo arco-cruzeiro, termina na parede reta contra a qual é colocado o retábulo principal, ponto de convergência de toda a organização decorativa da igreja. Atrás dessa parede situa-se a sacristia, em disposição transversal nos fundos do edifício.

De dimensões amplas e ornamentação luxuosa, essas sacristias são uma especificidade das igrejas coloniais brasileiras, com seus belos lavabos esculpidos em pedra e monumentais arcazes para guarda de paramentos e outros acessórios do culto. O acesso é feito a partir de corredores laterais independentes, que viabilizam a circulação, sem perturbar o recolhimento dos fiéis nos recintos da nave e da capela-mor.

Quando vistas do lado de fora, a perspectiva lateral dessas construções religiosas via de regra desvenda uma harmoniosa sequência de volumes escalonados, definida pela linha decrescente dos telhados, dos coroamentos piramidais das torres até a sacristia. Entretanto, sem nenhum tipo de decoração que identifique sua função religiosa, as fachadas laterais de nossas igrejas coloniais pouco diferem das da arquitetura civil da época. Toda a ênfase ornamental é reservada para a fachada principal, tendo como focos prioritários as linhas do frontão, os coroamentos das torres e as molduras das janelas e portas.

Os exemplos mais antigos de arquitetura religiosa conservados no Brasil datam já das décadas finais do século XVI, época em que se iniciaram as construções em materiais duráveis. Entre os raros remanescentes dessa época, situa-se a capela jesuítica do *Colégio de Olinda* – cuja planta, composta de nave única e capelas laterais pouco profundas, seria retomada com poucas variações, nas demais igrejas dos colégios jesuítas das

idades litorâneas, ao longo do século XVII e da primeira metade do XVIII. Da mesma forma, a fachada da igreja de Olinda foi repetida inúmeras vezes nas igrejas das missões jesuítas do litoral, com a incorporação ocasional de uma torre lateral tal como nos exemplares que ainda subsistem em Anchieta e Nova Almeida, no Espírito Santo, e em Niterói, no Rio de Janeiro (Figura 2). No entanto, a maior parte das construções jesuítas brasileiras arruinou-se por falta de conservação adequada após a expulsão da Ordem, de Portugal e das suas Colônias, no ano de 1759.



Figura 2. Capela de São Lourenço dos Índios, Niterói

Entre os raros monumentos que ainda se conservam, em virtude da adaptação a outras funções, situam-se a igreja do antigo *Colégio jesuíta* de Salvador (atualmente, *Catedral Metropolitana*)

e a do antigo *Colégio de Santo Alexandre* em Belém do Pará (atualmente, *Museu de Arte Sacra da Diocese*).

Construída entre os anos de 1657 e 1672, a igreja do *Colégio de Salvador* (Figura 3) tem fachada monumental em pedra de lioz portuguesa, na descendência maneirista do *Gesú* de Roma aclimatado em Portugal, onde incorporou, dentre outros elementos, as torres baixas laterais de sabor essencialmente lusitano. Já a fachada da igreja de Belém do Pará, construída em princípios do século XVIII com materiais e mão de obra locais, oferece uma versão tropicalizada do protótipo internacional, de grande força expressiva, apesar de sua aparente rusticidade.



Figura 3. Colégio jesuíta de Salvador, atual Catedral Metropolitana

Nas adaptações coloniais de partidos arquitetônicos de tradição europeia, levadas a efeito pelas Ordens religiosas nas regiões litorâneas, sem dúvida são os franciscanos que detêm o selo de maior originalidade e liberdade criativa. Uma série de conventos dessa Ordem, situados na costa litorânea entre as cidades de Salvador e João Pessoa, foi especialmente destacada por Germain Bazin pelo ineditismo de suas soluções arquitetônicas e ornamentais, desenvolvidas em solo brasileiro a partir de meados do século XVII.

A cuidadosa escolha e valorização dos sítios urbanos e paisagísticos nos quais se inserem os conventos e o requinte ornamental das fachadas são características constantes. É sintomático que tenha sido em fachadas tais como as das igrejas de *Nossa Senhora das Neves de Olinda* e *Santo Antônio de Igaraçu* – com seus frontões movimentados em sequências de volutas – que o barroco tenha feito, em fins do século XVII, suas primeiras incursões na arquitetura brasileira. A obra-prima do gênero, entretanto, é a fachada do *Convento de Santo Antônio* de João Pessoa, datada de 1779, valorizada por um excepcional adro decorado de azulejos com representações de Passos da Paixão (Figura 4).



Figura 4. Convento franciscano de Santo Antônio, em João Pessoa, Paraíba

Merecem especial referência os graciosos claustros desses conventos franciscanos, com suas galerias de arcadas toscanas e revestimentos parietais de azulejos, verdadeiros oásis de verdura e frescor, admiravelmente adaptados ao clima tropical. O exemplo mais conhecido é o claustro do *Convento de São Francisco* de Salvador, cujos azulejos – ilustrando alegorias clássicas – foram uma doação pessoal do rei d. João V à Ordem franciscana (Prancha 2).

Se o século XVII consagrou a primazia das Ordens religiosas na encomenda arquitetônica e artística, veremos no século seguinte essa primazia se deslocar progressivamente para as associações leigas de Irmandades e Ordens Terceiras, cuja atuação seria decisiva na região de Minas Gerais, onde foram proibidos os conventos, por determinação expressa do governo português.

Nos canteiros de obras das novas igrejas de Irmandades passam a predominar os mestres de obra e artistas leigos, incluindo mestiços nascidos na própria Colônia – tais como Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho* (1738-1814), em Minas Gerais, e Valentim da Fonseca e Silva, o *Mestre Valentim* (1750-1813), no Rio de Janeiro. Esses artistas mestiços, mais independentes do que seus predecessores portugueses subordinados às oficinas conventuais, tiveram importante papel na assimilação das novas tendências artísticas do período, notadamente as plantas curvilíneas e o vocabulário ornamental do rococó.

No desenvolvimento da arquitetura religiosa do século XVIII, a tônica foi a diversificação em escolas regionais – fenômeno que continuou, no continente americano, o movimento ocorrido na arquitetura europeia sob a influência dos ideais libertários do Século das Luzes. Essa diversificação teve início nas décadas finais do governo do monarca d. João V (1707-1750), cuja política

de abertura às influências do barroco italiano teria importantes consequências na decoração interna das igrejas do barroco luso-brasileiro. Do ponto de vista arquitetônico, a manifestação mais evidente foi a busca de um maior dinamismo e variedade das plantas e volumes das igrejas – o que desenvolveu, no Brasil, duas linhas evolutivas independentes, tal como ocorreu na mesma época em Portugal.

A primeira, abrangendo as plantas poligonais, insere-se na tradição da engenharia militar portuguesa. Foram, com efeito, quase sempre engenheiros militares os autores dos projetos desse tipo de igreja no Brasil, como as de *Nossa Senhora da Glória do Outeiro* (no Rio de Janeiro), *Nossa Senhora da Conceição da Praia* (em Salvador) e *São Pedro dos Clérigos* (no Recife).

De todas, a mais interessante é a graciosa *Igreja da Glória* do Rio de Janeiro (Figura 5), datada do período 1720-1740 e situada em uma elevação – como o próprio nome indica – com vista panorâmica para a baía de Guanabara. Ao contrário das demais igrejas cifadas, sua volumetria poligonal é plenamente acusada no exterior do edifício e pode ser identificada a distância pelo destaque dado às pilastras de granito com elegantes coruchéus, que fazem a junção entre os planos.

Já a *Igreja da Conceição da Praia* de Salvador, edificada entre 1739 e 1765, destaca-se pela inusitada solução das torres em diagonal na fachada, que não teve posteridade na arquitetura das igrejas do Brasil. É importante salientar que essa igreja constitui um exemplo extremo de intercâmbio colônia-metrópole na arquitetura brasileira do período, pois suas pedras foram talhadas e aparelhadas em Portugal e expedidas para o Brasil como lastro de navios comerciais, acompanhadas do mestre de obras encarregado da montagem da construção na chegada em Salvador.



Figura 5. Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro

A segunda linha evolutiva – que engloba as plantas curvilíneas de tradição italiana, já raras em Portugal – conta com apenas três igrejas construídas na Colônia brasileira com características plenamente definidas. A mais antiga, e provável fonte de inspiração para as outras duas, foi a igreja de *São Pedro dos Clérigos* no Rio de Janeiro (Figura 6), construída entre 1732 e 1740 – e que, infelizmente, não mais existe, tendo sido demolida em 1944 na abertura da atual avenida Presidente Vargas.

É sintomático que também tenha pertencido a uma Irmandade de clérigos a segunda igreja curvilínea construída no Brasil – a de *São Pedro* em Mariana (Minas Gerais), iniciada por volta de 1752. Seu projetista, o português Antônio Pereira de Souza Calheiros, que também desenhou o plano da última igreja da série – a de



Figura 6. Igreja de São Pedro dos Clérigos, no Rio de Janeiro.
Arquivo do Iphan

Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto (Figura 7) – era “doutor em cânones pela Universidade de Coimbra”, o que faz dele o mais erudito arquiteto de sua época no Brasil colonial. Conjugando círculos e elipses entrelaçadas, as plantas dessas três igrejas excepcionais incluíam torres cilíndricas, traço de absoluta novidade no contexto da arquitetura luso-brasileira da época, destinado a ter ampla posteridade na arquitetura subsequente do período rococó em Minas Gerais.



Figura 7. Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, Minas Gerais

Pombalino e rococó nas igrejas da segunda metade do século XVIII

A diversificação regional atinge seu ponto culminante na segunda metade do século XVIII, época em que dois novos estilos – o “pombalino” (de fonte italiana) e o rococó (de fontes francesa e germânica), ambos desenvolvidos no mesmo período em Portugal – dividem a produção arquitetônica dos principais centros coloniais. No Rio de Janeiro, que se tornara

capital dos vice-reis em 1763, e em Belém do Pará, capital do Extremo norte, duas cidades naturalmente voltadas para Lisboa, o primeiro estilo será prioritário, ao passo que as regiões de Minas Gerais e Pernambuco desenvolverão, por seu turno, versões regionais do rococó internacional.

O chamado “estilo pombalino” tem seu nome ligado ao marquês de Pombal, enérgico ministro do rei d. José I (1750-1777), ao qual coube a gigantesca tarefa da reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755. Em linhas gerais, trata-se de uma das vertentes do barroco tardio italiano, e sua adoção, nas reconstruções das igrejas lisboetas, parece ter sido motivada sobretudo por fatores de ordem econômica, tendo em vista que as decorações à italiana (que imitavam, em pintura, os mármore usados nas igrejas de Roma) eram bem menos dispendiosas que as da sofisticada talha dourada rococó.

Foi nas fachadas das igrejas do Rio de Janeiro que a marca do pombalino se fez sentir com maior evidência, notadamente nas de *Santa Cruz dos Militares*, *São Francisco de Paula* e *Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo* (Figura 8), situada na Praça XV, no Rio de Janeiro. Nesta última, são dignas de nota duas belas portadas em pedra de lioz, diretamente importadas de Lisboa em 1761, de padrão de qualidade análogo às que decoram as igrejas pombalinas contemporâneas de Portugal. Curiosamente, as decorações internas das igrejas cariocas adotaram o rococó francês, e não o pombalino italiano como as congêneres lisboetas.

O desenvolvimento do pombalino, em Belém do Pará, apresenta aspectos particulares em virtude da atuação preponderante do arquiteto italiano Antonio Giuseppe Landi (1713-1791), que aportou na cidade em 1753, acompanhando uma expedição



Figura 8. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, no Rio de Janeiro

de demarcação de fronteiras da Amazônia e nela permaneceu até a morte, em 1791. Autor dos projetos da maioria dos edifícios importantes construídos em Belém naquele período, neles imprimiu um cunho acentuadamente italiano, que pode ser identificado à primeira vista em igrejas como as de *Santana* e *São João Batista* – de espaços centralizados e coberturas cupulares, aspectos incomuns na tradição luso-brasileira. Em 1996, uma restauração providencial recuperou uma importante pintura ilusionista na parede do fundo da capela-mor da *Igreja de São*

João Batista, obra única do gênero nas igrejas brasileiras do período colonial.

A arquitetura religiosa da antiga região de Pernambuco (que incluía, na época, os atuais estados da Paraíba e de Alagoas) desenvolveu uma original síntese das tradições da arquitetura luso-brasileira com os padrões do rococó internacional, introduzidos via Portugal, assim como nos casos anteriores de importação de formas artísticas europeias. A assimilação desse estilo na região pernambucana estendeu-se da decoração interna ao desenho das fachadas das igrejas – não atingindo, entretanto, a volumetria externa das igrejas, tal como ocorreria em Minas Gerais.

Nas fachadas do rococó pernambucano, chamam imediatamente a atenção as ondulações da cimalha que parecem projetar verticalmente o frontão e os coroamentos bulbosos das torres, de desenho variado e às vezes bastante complexo. Datada de 1767, a fachada da *Igreja conventual do Carmo* em Recife, situada em uma região movimentada do centro histórico da cidade, é sem dúvida a mais original. Em solução sem precedentes na arquitetura da região, a projeção vertical do frontão é dramaticamente enfatizada pelo movimento ascendente em curvas reversas da parte central da cornija, na melhor tradição borromínica. À esquerda da igreja conventual, a *Capela da Ordem Terceira* (Figura 9) também apresenta um inusitado desenho de frontão, em linhas sinuosas bem mais leves, lembrando soluções ornamentais do mobiliário civil da época.

A região brasileira que realizou a mais diversificada e abrangente síntese do rococó internacional com as tradições próprias da arte luso-brasileira foi Minas Gerais, cuja capital – Vila Rica – suplanta, na segunda metade do século XVIII, o



Figura 9. Capela da Ordem Terceira do Carmo, em Recife, Pernambuco

desenvolvimento cultural e artístico dos antigos centros litorâneos. Em Vila Rica nasceu e atuou o mais importante artista brasileiro de toda a época colonial – o mestiço Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), o *Aleijadinho* –, que foi simultaneamente arquiteto, ornamentista e escultor, deixando vasta produção em diferentes cidades mineiras.

As características mais evidentes das igrejas do rococó mineiro são as torres cilíndricas e as elegantes portadas de relevos escultóricos em pedra-sabão – que substituíram, na região, as portadas em lioz, cuja importação era inviável em virtude da distância dos portos litorâneos. Três igrejas excepcionais incluem

ainda movimentação sinuosa das plantas, característica assimilada do rococó internacional. Esboçada na fachada da *Igreja de São Francisco de Assis* em Ouro Preto, cujo projeto data de 1766, essa movimentação adquire solução de plena continuidade e elegância na fachada do *Carmo* em Ouro Preto (Figura 10), reformulada em 1770, alcançando quatro anos mais tarde as paredes laterais da nave da igreja de *São Francisco de Assis* em São João Del Rei. Todas essas igrejas estão documentalmente ligadas ao nome do *Aleijadinho*, autor das belas portadas em pedra-sabão, dos projetos de decoração interna e de parte substancial da talha. É também de sua autoria o projeto original da igreja de *São Francisco* em São João Del Rei, cujos desenhos ainda se conservam no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (Figura 11). Observe-se entretanto que, originalmente, era a fachada principal que apresentava ondulação sinuosa, e não as laterais, repetindo solução já ensaiada na igreja do *Carmo* em Ouro Preto.

Esse fato nos remete a um segundo nome importante na história do rococó mineiro – o do arquiteto e mestre de obras português *Francisco de Lima Cerqueira*, construtor da igreja de *São Francisco* em São João Del Rei e provável autor da mudança no projeto do *Aleijadinho*. É importante salientar que as audácias arquitetônicas dessas igrejas do rococó mineiro e das duas igrejas curvilíneas do período barroco anterior não teriam sido possíveis sem a perícia técnica dos mestres de obras portugueses atuantes na região, a maioria originária do Norte de Portugal. Além de Francisco de Lima Cerqueira, merecem especial referência Domingos Moreira de Oliveira e José Pereira dos Santos, ambos originários da região do Porto, responsáveis pela construção



Figura 10. Igreja da Ordem Terceira do Carmo, em Ouro Preto, Minas Gerais

das mais audaciosas igrejas da arquitetura colonial mineira: as de *São Francisco de Assis* e *Nossa Senhora do Rosário*, em Ouro Preto; e a de *São Pedro dos Clérigos*, em Mariana.

O esplendor do barroco nas decorações internas

Seguindo a tradição do barroco português, a decoração interna das igrejas coloniais brasileiras é dominada pelas esplêndidas ornamentações de talha dourada, cujo emprego no mundo ibérico equivale ao do mármore nas igrejas barrocas italianas,



Figura 11. Desenho do Alejadinho para a fachada da Igreja de São Francisco, em São João Del Rei, Minas Gerais

acrescido de efeitos de cintilação e rutilância comparáveis aos dos mosaicos bizantinos e vitrais medievais. Inicialmente restrita ao âmbito dos retábulos no período maneirista, com o advento do barroco alastra-se progressivamente pelas paredes internas das igrejas, chegando a recobri-las por inteiro. Temos então as “igrejas forradas de ouro”, típicas do barroco luso-brasileiro – que, segundo o historiador Robert Smith, produzem no visitante a impressão de suntuosas “cavernas douradas”. Dentre os exemplos mais notáveis, podem ser citadas: a *Capela Dourada*

em Recife, a *Igreja da Penitência* no Rio de Janeiro e a *Matriz de Nossa Senhora do Pilar* em Ouro Preto.

No período barroco (que abrange, *grosso modo*, a primeira metade do século XVIII), dois modelos diferentes de retábulos orquestram sucessivamente essas esplêndidas decorações. O primeiro, que vigorou até cerca de 1730, é conhecido pelo nome de *nacional português* (Figura 12, b), por se tratar de criação própria do gênio lusitano, sem equivalentes em outras regiões europeias. Sobre uma estrutura básica – composta de colunas torsas e arquivoltas concêntricas, lembrando a composição dos portais românicos da época medieval – desenvolve-se uma profusão exuberante de ornatos tomados ao repertório clássico (folhagens de acanto) e ao judaico-cristão (videiras e cachos de uva, símbolos da Eucaristia; e pássaros fênix, símbolos da Ressurreição do Cristo). O centro do retábulo é ocupado pelo “trono”, espécie de pirâmide de degraus escalonados, destinada à apresentação do Santíssimo Sacramento ou à do santo padroeiro da igreja.

A mais antiga decoração colonial baseada em retábulos desse tipo é a da capela da *Ordem Terceira de São Francisco* no Recife. Inclui sete retábulos alojados em arcadas rasas, interligadas por barreados de azulejos e painéis figurativos com cenas da iconografia franciscana, que são prolongados na abóbada, gerando a impressão de um espaço compartimentado (Prancha 3).

Outro exemplo notável é o da pequena capela de *Nossa Senhora do Ó* em Sabará (Minas Gerais), datada dos primórdios do século XVIII. Sua decoração obedece ao mesmo princípio da divisão das paredes e tetos em painéis retangulares, abrigando pinturas relativas à iconografia da Virgem e do Menino Jesus, visto que a Senhora do Ó é tradicionalmente padroeira das

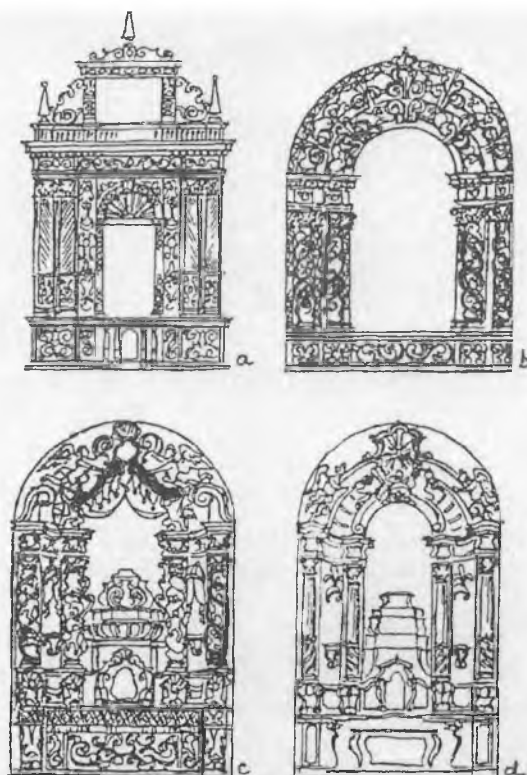


Figura 12. Tipologia dos retábulos luso-brasileiros

mulheres grávidas no mundo ibérico. Considerada por Germain Bazin como “uma das criações mais requintadas da arte barroca”, essa capelinha apresenta a particularidade de uma série de pinturas dispostas em volta do arco-cruzeiro, figurando pagodes e outras “chinesices”, em dourado sobre fundo azul.

Nas decorações um pouco mais tardias do “barroco nacional português”, a divisão em painéis desaparece e a talha desenvolve-se livremente recobrimdo paredes e tetos, configurando as famosas “igrejas forradas de ouro”. É o caso das suntuosas decorações de talha dourada das igrejas do *Mosteiro de São Bento*, no Rio de Janeiro, e do *Convento de São Francisco de Assis*, em Salvador, datadas do período 1720-1740. Essas decorações foram executadas por religiosos escultores das próprias fundações conventuais, como era de praxe na época, dentre os quais emerge o nome do monge beneditino *Frei Domingos da Conceição* (c.1643-1718), de origem portuguesa, que dirigiu e executou parcialmente a obra de talha e imagens do Mosteiro do Rio de Janeiro.

O segundo tipo de retábulo barroco foi o “d. João V” ou “joanino” (Figura 12, c) – de influência italiana, introduzido no Brasil a partir da terceira década dos anos 1700. Suas principais inovações foram a importância plástica dada à figura humana como tema ornamental e o apoteótico remate do coroamento em dossel, com sanefas e cortinados de grande efeito teatral. As colunas torsas evoluem para o tipo “salomônico berniniano” – com guirlandas de flores e o terço inferior estriado, tais como as do célebre baldaquino de Bernini na Basílica de São Pedro, em Roma. Entre os retábulos joaninos mais significativos, situam-se os do cruzeiro da antiga Sé de Salvador, o conjunto da *Igreja da Penitência* no Rio de Janeiro (Figura 13) e o retábulo da capela-mor da *Matriz de Nossa Senhora do Pilar* em Ouro Preto.

Executada entre 1741 e 1751 pelo escultor português Francisco Xavier de Brito, que também trabalhou na Igreja da Penitência no Rio de Janeiro, a talha da capela-mor da Matriz do Pilar em Ouro Preto é uma das obras-primas do barroco joanino no Brasil.



Figura 13. Retábulo da capela-mor e arco-cruzeiro da Igreja da Penitência, no Rio de Janeiro

O elemento principal é o monumental que ocupa toda a parede do fundo, com a Virgem do Pilar entronizada no alto de um gigantesco trono piramidal. Colunas salomônicas e pilastras seccionadas em volutas formam os elementos de suporte, coroadas por vasto dossel com cortinados, no alto do qual figuram os personagens da Santíssima Trindade – Pai, Filho e Espírito Santo –

rodeados por uma multidão de anjos e querubins de tamanhos variados.

Elemento fundamental na organização decorativa do espaço interno da igreja, como de praxe nas igrejas luso-brasileiras, o retábulo da capela-mor do Pilar impõe-se ao visitante desde a porta de entrada da igreja, atraindo o olhar por um jogo sutil de linhas convergentes, marcadas pela disposição dos retábulos na nave poligonal e reforçadas pelas molduras da cornija em forte saliência, que faz a junção com o teto.

O sentido barroco de grandiloquência e dramatismo próprio da talha joanina encontra sua significação plena quando completado por pinturas em perspectiva ilusionista, na descendência dos modelos difundidos pelo jesuíta italiano Andrea Pozzo. Decorando amplas abóbadas em tabuado corrido, essas pinturas substituem os tetos compartimentados em painéis (caixotões) da fase anterior. A região da Bahia desenvolveu uma verdadeira escola de pintores desse novo gênero em torno da figura de *José Joaquim da Rocha* (c.1737-1807) – que executou, dentre outras, as monumentais pinturas das abóbadas das igrejas de *Nossa Senhora da Conceição da Praia*, de *São Domingos* (Figura 14) e de *Nossa Senhora da Palma*, todas situadas em Salvador.

O magnífico forro da nave da *Igreja da Conceição da Praia*, de 1772-1774, é a sua obra de maior impacto. Acima das paredes reais da igreja, eleva-se uma suntuosa arquitetura imaginária com colunas, balcões e galerias, cuja parte central se abre para a representação do céu, com anjos e outros personagens celestiais rodeando a Virgem da Conceição, padroeira da igreja. Observe-se que essa parte central não apresenta escorço nem uso de perspectiva aérea baseada em gradações de luz e cor, como nos protótipos italianos e



Figura 14. Pintura do forro da nave da Igreja de São Domingos, em Salvador, Bahia, executada por José Joaquim da Rocha

centro-europeus. Essa particularidade, que afeta todas as pinturas do gênero em Portugal e no Brasil, parece estar ligada ao tipo específico de sensibilidade religiosa do homem lusitano, que privilegia a comunicação direta e íntima com os santos vistos de perto e não perdidos em inacessíveis alturas celestiais.

O requinte dos interiores do rococó

A partir da sétima década do século XVIII, o rococó domina a decoração interna das igrejas brasileiras, onde a pesada opulência barroca cede lugar ao luxuoso requinte das composições

ornamentais sobre fundos claros, tendo as rocalhas assimétricas como tema principal. Aclimatado previamente em Portugal, onde havia sido introduzido por artistas de origem francesa e por gravuras ornamentais francesas e germânicas, esse estilo encontrou no Brasil terreno de fértil expansão nas novas igrejas de Irmandades e Ordens Terceiras, mais abertas à incorporação de novidades artísticas do que as igrejas conventuais, tanto pela ausência de tradições específicas quanto pelo fato de empregarem, em seus canteiros de obras, um grande número de artistas mulatos, formados nas oficinas de trabalho locais.

Apesar de ter sido introduzido em todas as regiões da Colônia brasileira, onde retábulos do estilo são encontrados em numerosas igrejas, convivendo em harmonia com outros da época barroca ou neoclássica, o rococó teve desenvolvimento mais abrangente no Rio de Janeiro, em Pernambuco e em Minas Gerais, as únicas regiões que elaboraram decorações unitárias envolvendo simultaneamente talha, pintura e azulejos, na melhor tradição europeia da “obra de arte total”.

Foi na talha das igrejas do Rio de Janeiro que o estilo fez sua primeira aparição no Brasil, por volta de 1753, quase contemporaneamente à sua absorção em Lisboa, nos anos que precederam o terremoto de 1755. A partir dessa data, seu domínio na decoração interna das igrejas cariocas foi absoluto, inclusive nas que já haviam adotado o pombalino italiano nas suas fachadas.

Infelizmente, poucos conjuntos escaparam ilesos às abrangentes remodelações do patrimônio colonial do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e em princípios do XX. Entre esses, situam-se os da *Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo* e o da *Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé*, nos

quais trabalharam os dois principais artistas do rococó carioca: o mulato Valentim da Fonseca e Silva (c.1745-1813) e Inácio Ferreira Pinto (1759-1828), seu contemporâneo e principal concorrente.

Iniciada em 1773, a requintada decoração da *Capela do Noviciado do Carmo* (Figura 15) sugere um pequeno salão de festas, que lembra o ambiente da capela do *Palácio de Queluz* na periferia de Lisboa. Paredes e tetos são inteiramente revestidos de delicados motivos de talha dourada destacados contra fundos claros, como de praxe no rococó, em que os espaços vazios têm função de contrapontos. Os concheados assimétricos ou rocalhas são o tema ornamental principal, juntamente com graciosos motivos florais. Esses temas são visíveis por toda parte, tendo entretanto maior concentração no coroamento dos dois retábulos e nas molduras dos quadros das paredes, ocupadas por pinturas com cenas alusivas à vida de Santa Teresa.

O mesmo esquema de organização decorativa foi empregado, em escala mais ampla, no interior da *Igreja do Carmo da Antiga Sé*, cuja talha foi contratada em 1785 por Inácio Ferreira Pinto. Paredes e abóbadas revestidas integralmente com ornatos de talha dourada, em destaque contra fundos claros, produzem a mesma sensação feérica de festa palaciana. Considerando que essa igreja foi efetivamente utilizada como capela real pela Corte portuguesa, quando fixou residência no Brasil em 1808, fica ainda mais patente a relação com ambientes civis da época, típica do rococó religioso do Rio de Janeiro.

A arquitetura religiosa da antiga região de Pernambuco também assimilou com grande sensibilidade os padrões estilísticos do rococó, chegando a praticar simultaneamente diferentes



Figura 15. Capela do Noviciado da Ordem Terceira do Carmo, no Rio de Janeiro. Rococó carioca

versões de retábulos desse estilo. Introduzido por beneditinos procedentes do Norte de Portugal, o rococó pernambucano detém acentuada marca portuguesa, reforçada pelas relações comerciais privilegiadas estabelecidas entre Pernambuco e Lisboa a partir da criação de uma companhia geral de comércio para a região, no ano de 1759. Essas relações comerciais favoreceram a importação dos habituais complementos arquitetônicos em pedra de lioz e revestimentos de azulejos usados, na época, como lastro dos navios que aportavam em Pernambuco em busca do açúcar.

A ambientação decorativa das igrejas do rococó pernambucano repete, de forma mais nítida do que em outras regiões brasileiras, a típica associação portuguesa de talha, azulejos e

pinturas. Um dos melhores conjuntos de azulejos conservados é o que reveste a seção inferior das paredes da *Capela de Nossa Senhora da Conceição da Jaqueira*, na periferia da cidade de Recife. Esses azulejos são de padrão policromado e possuem cabeceiras onduladas, decoradas com vasos em forma de rocalhas chamejantes – característicos da década 1765-1775, que assinala a fase madura do rococó em Portugal e no Brasil.

Dentre as diferentes versões de retábulos do rococó pernambucano, a mais suntuosa é a da capela-mor do *Mosteiro beneditino* de Olinda – integralmente dourado, inspirado no modelo português do Mosteiro do Tibães, perto da cidade de Braga. Na maioria das igrejas locais prevaleceu, entretanto, uma versão de retábulo mais simples, elaborado na própria região, cuja principal característica é o remate em forma de frontão, com curvas e contracurvas acentuadas tal como na *Igreja da Misericórdia* e no *Convento de Nossa Senhora das Neves* em Olinda (Figura 16). Também são típicas do rococó pernambucano as exuberantes sanefas na parte superior dos retábulos, particularmente desenvolvidas nos do arco-cruzeiro.

Finalmente, as decorações do rococó pernambucano incluem pinturas de tetos com perspectivas ilusionistas, tais como as do rococó mineiro, com pelo menos duas tipologias diferentes. A primeira, empregada em tetos planos ou de fraca curvatura, é composta de painéis figurativos independentes, com exuberantes molduras ornamentais. A pintura do forro da nave da igreja de *Santo Antônio de Igarauçu* utiliza esse tipo de composição, repetido em talha dourada no teto da igreja da *Conceição dos Militares* no Recife. A segunda tipologia desenvolve composições unitárias de pinturas perspectivistas assim



Figura 16. Convento de Nossa Senhora das Neves, em Olinda, Pernambuco. Rococó pernambucano

como na fase barroca – deixando, entretanto, um amplo espaço vazio na parte central, reservado à representação de personagens celestiais. Na *Igreja do Rosário dos Pretos*, em Recife, há uma bela pintura desse tipo do qual se conservam poucos exemplares em Pernambuco, tanto pela falta de conservação adequada quanto pelas remodelações efetuadas no decorrer do século XIX.

Particularidades do rococó mineiro

As decorações mais originais e de maior sentido de unidade plástica do rococó brasileiro foram sem dúvida as de Minas Gerais, onde a talha e a pintura se integram em requintados conjuntos ornamentais, que constituem verdadeiros poemas

sinfônicos de luz e cor. Observe-se que, tratando-se de uma região interiorana, a dificuldade de transporte inviabilizou a utilização de azulejos, substituídos eventualmente por lambris pintados “à imitação de azulejos”, como na capela-mor da *Igreja de São Francisco de Assis* em Ouro Preto.

Conforme ocorreu na talha pernambucana, a tipologia dos retábulos do rococó mineiro não teve padrão unitário, diversificando-se ao sabor da inventividade dos artistas e das preferências de gosto das Irmandades que encomendaram as obras. Dois modelos prevaleceram, entretanto, possivelmente em virtude de sua adoção pelos principais escultores em atividade na região: o português Francisco Vieira Servas (1720-1811) e o mulato Antonio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*. A principal diferença reside nos remates superiores, que, nos retábulos de Vieira Servas, incluem um motivo sinuoso conhecido pelo nome de “arbaleta” ou balestra (Figura 17), substituído nos retábulos do Aleijadinho por um imponente grupo escultórico com a representação da Santíssima Trindade (Prancha 4).

Outra característica das igrejas do rococó mineiro são as amplas pinturas ilusionistas dos tetos abobadados que, juntamente com o retábulo principal, funcionam como focos prioritários de atenção, atraindo o olhar do espectador que se desloca no recinto da nave. Essas pinturas são criações próprias dos pintores da região efetuadas a partir dos modelos divulgados pelo rococó internacional, e incluem várias tipologias diferentes.

A obra mais importante do gênero é a vasta pintura do teto da nave da *Igreja de São Francisco de Assis* em Ouro Preto, executada pelo pintor Manuel da Costa Ataíde (1762-1830). Como ocorre habitualmente nas pinturas de tetos do rococó mineiro, uma leve



Figura 17. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas, Minas Gerais, aspecto interno. Rococó mineiro

trama de suportes vazados substitui as pesadas perspectivas arquitetônicas do modelo barroco e a composição sugere um suntuoso baldaquino elevado contra o céu. Na parte central, uma moldura sinuosa de rochas circunda a representação da “visão” celestial, dominada pela figura da Virgem entre nuvens em primeiro plano, rodeada por um concerto completo de anjos músicos.

A escultura religiosa

De modo mais direto e sensível do que a arquitetura e a decoração interna das igrejas, as esculturas ou imagens sacras refletem os aspectos mais significativos da arte brasileira da época colonial, condicionados pelos valores religiosos da nova sociedade aclimatada nos Trópicos, a milhares de quilômetros da Europa. Isso porque, eruditas ou populares, em barro cozido ou em madeira policromada e dourada, as imagens tinham apenas a verossimilhança iconográfica como comprometimento maior, essencial para que o “santo” pudesse ser reconhecido, e a adequação ao contexto, determinada pela função.

Estabelecida pela encomenda no Brasil colonial, essa adequação abrange quatro funções diferenciadas. A mais frequente é a exposição em retábulos para culto devocional em igrejas e capelas, seja como invocação principal no trono central, seja como devoção secundária nos nichos laterais. As outras funções são o uso em procissões e nos demais rituais católicos a céu aberto, a integração em conjuntos escultóricos montados por ocasião de festas religiosas de maior importância e a inclusão em oratórios de culto doméstico.

São características específicas das “imagens retabulares”: em primeiro lugar, a ênfase de sua expressão dramática, para serem vistas de longe; e, em seguida, a integração formal e estilística ao retábulo ao qual eram destinadas. Pode-se perceber, sem grande dificuldade, que as linhas sóbrias e o panejamento vertical das esculturas luso-brasileiras do século XVII adequam-se perfeitamente aos retábulos do tipo maneirista. Já os dinâmicos retábulos do barroco joanino, de colunas torsas e exuberante

ornamentação, possuem esculturas retóricas de formas agitadas como complemento natural, ao passo que os do período rococó, de linhas mais suaves e elegantes, completam-se com imagens graciosas e de proporções alongadas.

Exemplos de perfeita adequação formal entre imagens e retábulos são raros no Brasil, em virtude das mudanças devocionais ocorridas nos séculos XIX e XX, somadas aos roubos e alienações ilícitas de imagens que se tornaram rotina nos últimos tempos. Dentre os conjuntos conservados podem ser citados, para o período maneirista, os retábulos da antiga igreja jesuíta do Rio de Janeiro, atualmente dispostos na *Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso*; para a fase áurea do barroco joanino, os colaterais do cruzeiro da *Catedral de Salvador*; e, para o rococó, o harmonioso conjunto da *Igreja do Rosário* em Mariana, Minas Gerais.

As “imagens processionais” – feitas para serem vistas de vários ângulos no meio de multidões – exigem maior expressão realista. Têm frequentemente tamanho próximo do natural e articulações que possibilitam mudanças de posição dos membros e outras partes do corpo. Recebem também o complemento de cabeleiras naturais, roupagens em tecido e outros adereços, que variam de acordo com as circunstâncias. São as “imagens de vestir”, de grande popularidade na Península Ibérica – categoria que inclui, em Portugal e no Brasil, as chamadas “imagens de roca”, cujo corpo é reduzido a uma armação de ripas, recurso que reduz os custos de confecção da imagem e diminui seu peso, facilitando o transporte nas procissões.

Grande número de igrejas brasileiras ainda conserva em seu acervo imagens desse tipo, embora tenham caído em desuso

algumas das procissões tradicionais nas quais tomavam parte, como, por exemplo, a Procissão das Cinzas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis. Entretanto, na maioria das igrejas paroquiais podem ser encontradas, ainda hoje, duas imagens desse tipo: o *Senhor dos Passos* e a *Nossa Senhora das Dores*, usadas nas procissões da Semana Santa.

Os “conjuntos escultóricos” mais frequentes na arte colonial brasileira foram os populares Presépios, montados por ocasião das festas do Natal, e os Passos da Paixão, montados na Semana Santa. A tradição portuguesa privilegiou também a colocação de Passos em capelas construídas especialmente para esse fim – tema que teve, no Brasil, um exemplo magnífico no conhecido conjunto da *Via Sacra* do Aleijadinho na cidade de Congonhas, em Minas Gerais.

Duas das melhores esculturas religiosas conservadas em museus brasileiros – a excepcional *Madalena* do Museu de Arte Sacra de São Paulo, atribuída a Francisco Xavier de Brito (?-1751); e o *Pastorzinho ajoelhado* do Aleijadinho, do Museu da Inconfidência de Ouro Preto – pertenciam, originalmente, a conjuntos escultóricos dos tipos citados, hoje desaparecidos. Ambas possuem intensa expressividade e gesticulação dramática, aspectos característicos da função teatral desse tipo de imagens.

Finalmente, as “imagens de oratório” aparecem como fundamentais na vida cotidiana das populações da época colonial, pois a relação íntima e familiar com os santos sempre constituiu traço marcante do catolicismo luso-brasileiro. Peça essencial no mobiliário das casas, o oratório variava de estilo e dimensões de acordo com as posses do proprietário. Nele eram guardados os santos de especial devoção das famílias, quase sempre dispostos

em torno de um crucifixo. Geralmente confeccionados em madeira policromada – mas podendo, também, incluir outros materiais como a pedra-sabão, o marfim e o barro cozido –, os santos do oratório atendiam a necessidades humanas de todos os tipos. Santa Bárbara e São Sebastião, por exemplo, forneciam proteção contra tempestades e doenças infecciosas; Santo Onofre remediava adversidades financeiras; e o popularíssimo Santo Antônio providenciava maridos para as donzelas e recuperava objetos perdidos, entre outras especialidades.

Oficinas conventuais e escolas regionais

A maior parte das imagens sacras produzidas na Colônia brasileira, no século XVII, originou-se nas oficinas conventuais das Ordens religiosas, particularmente de jesuítas, beneditinos, franciscanos e carmelitas. Submetidas a padrões estéticos convencionais, essas imagens seiscentistas têm, geralmente, posturas pouco movimentadas e expressões severas na tradição do maneirismo português, apresentando poucas variações regionais pelo fato de os mesmos religiosos artistas executarem imagens para diferentes fundações da Ordem, em pontos diversos do território brasileiro.

O caso dos dois escultores beneditinos – frei Agostinho da Piedade (c.1580-1661) e frei Agostinho de Jesus (?-1661) – pode ser tomado como exemplo das condições de trabalho vigentes nestas oficinas conventuais. Exatos contemporâneos, faleceram ambos no ano de 1661, tendo fabricado imagens em barro cozido para vários mosteiros do litoral – de Olinda a São Paulo. Embora de origem portuguesa, frei Agostinho da Piedade professou no Mosteiro de Salvador, na Bahia, onde ensinou o ofício

de ceramista ao monge brasileiro frei Agostinho de Jesus. Deixou algumas imagens assinadas, fato raríssimo na escultura colonial brasileira, que fundamentaram outras atribuições baseadas nas características de seu estilo, severo e contido. As mais notáveis são a *Nossa Senhora de Montesserrate* (Prancha 5) e a *Santana Mestra* – ambas atualmente conservadas no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia.

No século XVIII, repetindo o fato ocorrido na arquitetura, a primazia da produção de imagens religiosas passou para as oficinas de artistas leigos, muitos deles mestiços nascidos na própria Colônia, trabalhando a serviço das Irmandades e Ordens Terceiras. A principal consequência foi a regionalização verificada, passando as imagens a apresentar características diferenciadas em pontos diversos do território brasileiro notadamente na Bahia, em Pernambuco e em Minas Gerais.

Entre as regiões mencionadas, a Bahia ocupa lugar de destaque, tanto pela qualidade das imagens que saíram de suas oficinas quanto pela quantidade produzida, em virtude da demanda do mercado interno, onde as imagens baianas sempre obtiveram grande aceitação. Dentre as características que condicionaram essa aceitação, destacam-se o refinamento de gestos e atitudes, a movimentação erudita dos panejamentos e, principalmente, a policromia de cores vivas com douramento vibrante, que confere às imagens um aspecto suntuoso. O escultor de maior projeção foi Manuel Inácio da Costa, que nasceu em Salvador em 1762 e morreu aos 95 anos nessa mesma cidade. Sua vasta produção inclui obras exportadas para outros centros brasileiros, tendo sido particularmente prezadas suas representações dramáticas do Cristo da Paixão (Figura 18).



Figura 18. *Senhor da coluna*, por Manuel Inácio da Costa.
Museu de Arte Sacra de Salvador, Bahia

A imaginária religiosa de Pernambuco tem como principal característica o apuro técnico da policromia que apresenta, na maioria dos casos, douramento integral dos panejamentos com requintado trabalho ornamental. As expressões fisionômicas são variadas, às vezes reproduzindo tipos locais. Entre os escultores de maior renome na região, figuram Antônio Spangler Aranha e Luis Nunes, merecendo também referência o nome de Manoel

da Silva Amorim, apesar de sua produção já se situar em pleno século XIX.

Resta falar de Minas Gerais, terra de origem do maior de todos os escultores brasileiros do período colonial – o conhecido Aleijadinho, já citado várias vezes neste texto pelo fato de também ter atuado como arquiteto e ornamentista sacro. Contando com oficina própria e com grande número de aprendizes, exerceu notável influência na constituição das características básicas das imagens mineiras, mais contidas e discretas do que as baianas e pernambucanas, porém com extraordinária força de expressão.

Filho natural do arquiteto e mestre de obras português Manuel Francisco Lisboa e de uma de suas escravas africanas, o Aleijadinho nasceu e passou toda a sua vida em Ouro Preto, onde morreu em 1814 aos 76 anos de idade. Se na *Igreja de São Francisco de Assis* em Ouro Preto encontram-se as mais requintadas manifestações de seu talento arquitetônico e ornamental, o gênio do escultor encontrou campo privilegiado de expressão no monumental conjunto do Santuário de Congonhas – que reúne, em um único sítio, 64 imagens de *Passos da Paixão* em madeira e 12 estátuas de *Profetas* em pedra-sabão.

Executadas entre 1796 e 1799 com o auxílio de artistas colaboradores de sua oficina, as imagens dos *Passos* distribuem-se em sete grupos, representado sucessivamente os episódios da Ceia dos Apóstolos, Agonia no Jardim das Oliveiras (Figura 19), Pri-são, Flagelação, Coroação de Espinhos, Caminho do Calvário (Prancha 6) e Crucificação. Cada um desses conjuntos escultóricos é concebido como uma autêntica cena teatral, na tradição europeia das representações dos Mistérios medievais. O principal destaque em todos os grupos são as esculturas do Cristo,



Figura 19. *Cristo do Passo da Agonia no Jardim das Oliveiras*, por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em Congonhas, Minas Gerais

nas quais o Aleijadinho representou nuances variadas do sofrimento humano em expressões de extrema sensibilidade.

Já as esculturas dos *Profetas*, executadas posteriormente, entre 1800 e 1805, foram concentradas em uma área estratégica nas muretas das escadarias e no parapeito do adro (Figura 20). A impressão de conjunto é a de uma coreografia solene, na qual os gestos e as atitudes de cada personagem encontram correspondência nos demais, tal como nos conjuntos escultóricos de Bernini nas igrejas de Roma. Extraordinário pensar que essas apocalípticas esculturas, consideradas por Germain Bazin como as últimas expressões autênticas da arte cristã ocidental, sejam obras de um artista mestiço dos Trópicos, nascido escravo e praticamente autodidata.



Figura 20. Santuário e adro dos Profetas, em Congonhas, Minas Gerais

Referências

BARRETO, Paulo Thedim. Casas de câmara e cadeia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 11, p. 9-125, 1947.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1983. 2 v.

_____. *Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1972.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 5, p. 9-104, 1947.

LEMOS, Carlos et al. *Arte no Brasil*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. v. 1.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *O Aleijadinho e sua oficina: catálogo das esculturas devocionais*. São Paulo: Capivara, 2002.

_____. *Passos da Paixão: Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1984.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: IAB, 1981.

SIMÕES, J. M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

SILVA TELLES, Augusto C. da. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro: Fename; DAC, 1975.

SMITH, Robert C. Arquitetura civil do período colonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 17, p. 27-145, 1969.

_____. *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do XIX: maneirismo, barroco e rococó. In: Zanini, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. v. I.

ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX

Sonia Gomes Pereira

A primeira metade do século XIX

A vinda do Príncipe Regente e da Corte portuguesa em 1808 promoveu, no Brasil, uma grande transformação política, econômica e cultural. Com a abertura dos portos, praticamente se encerra o pacto colonial de monopólio com a Metrópole e, daí em diante, o Brasil entra no circuito de expansão do capitalismo europeu, exposto a influências diretas de outros países além de Portugal.

Para adaptar a cidade do Rio de Janeiro à posição de capital do Império Português, d. João implementa uma série de medidas – dentre elas, a criação de uma Academia de Belas Artes –, que visava a dar ao Brasil um perfil atualizado, lançando as bases de instituições que promovessem a infraestrutura econômica – necessária ao desempenho capitalista – e à fundamentação cultural – indispensável à formação de uma elite local, segundo os parâmetros iluministas.

Além disso, esteve também presente na política portuguesa, durante a permanência no Brasil, a ideia de construir um Império Português Ultramarino, transferindo de vez para o Brasil a sua sede – ideia polêmica, que acabou sendo abandonada, mas que certamente motivou o investimento na estruturação da Colônia em busca de um arcabouço compatível à condição de capital da monarquia portuguesa.

A independência era, dessa forma, inevitável, e os conflitos que tumultuaram o período correspondente ao reinado de d. Pedro I e às subseqüentes regências são causados, sobretudo, pelas divergências em torno do modelo de nação a ser construído.

A superação do sistema artístico colonial

Com esse comentário geral sobre o cenário político do Brasil na primeira metade do século XIX, torna-se possível entender melhor as profundas modificações ocorridas na arte brasileira da época.

A prática artística no período colonial encerrava-se praticamente na produção religiosa – conventos, igrejas e todo o seu recheio tradicional: talha, imaginária, pintura de forros –, ladeada apenas pela intervenção dos engenheiros militares na construção e manutenção das fortificações e na orientação do arruamento das cidades e vilas.

No entanto, esse formato tradicional da arte colonial apresentou algumas mudanças a partir de meados do século XVIII, sobretudo na capital da Colônia – o Rio de Janeiro. A administração progressista de governadores e vice-reis equipou a cidade com prédios civis de porte mais monumental, como o Paço, e investiu em serviços urbanos tais como o abastecimento de água, por meio de um aqueduto e alguns chafarizes. Na pintura desse período, destacam-se temas não religiosos – como o retrato e mesmo a paisagem – adotados por artistas como, por exemplo, Leandro Joaquim, José de Oliveira Rosa, João Francisco Muzzi, Manuel da Cunha, Manuel Dias de Oliveira e José Leandro de Carvalho. Surgiu, ainda, o interesse pelo paisagismo e até mesmo a referência à mitologia greco-romana – como na obra

do arquiteto-escultor Mestre Valentim, que construiu o Passeio Público, inaugurado em 1783, decorando-o, entre outros elementos, com estátuas em bronze de Apolo, Mercúrio, Diana e Júpiter. São sinais evidentes de mudança de gosto, certamente influenciada pelos modelos portugueses contemporâneos, que apontavam para um interesse maior por obras laicas e pelo retorno ao classicismo.

A instituição da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro

Esse processo de mudança de gosto seria radicalizado com a contratação, em 1816, de uma Missão Artística chefiada por Jacques Lebreton, antigo membro do Instituto de França, e integrada pelo arquiteto Grandjean de Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay, o gravador Charles Pradier, além de alguns artífices, sendo posteriormente incorporados os escultores Marc e Zéphérin Ferrez. Vindos para o Brasil principalmente pelas circunstâncias políticas ligadas à queda de Napoleão, alguns desses artistas posteriormente retornaram à França, como Nicolas Taunay e Pradier, mas outros permaneceram mais tempo, como Debret, ou se radicaram definitivamente, como Montigny e os irmãos Ferrez, conseguindo cumprir em 1826 o objetivo maior da chamada Missão Artística Francesa: a fundação de uma Academia Imperial de Belas Artes na cidade do Rio de Janeiro.

A Academia inaugurou, no país, o ensino artístico em moldes formais, em oposição ao aprendizado empírico típico dos séculos anteriores. Estruturada dentro do sistema acadêmico, fornecia um ensino apoiado nos preceitos básicos do

classicismo: a compreensão da arte como representação do belo ideal; a valorização dos temas nobres, especialmente de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho como estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, como a pintura a óleo, ou de alguns materiais, como o mármore e o bronze, no caso da escultura.

Certamente essas novas diretrizes contrariavam a tradição colonial, restrita em grande parte à temática religiosa e ao domínio de certos materiais como a madeira – fato que será, futuramente, criticado pela historiografia da arte brasileira ligada ao modernismo. Mas é inegável que a Academia ampliou os horizontes das artes plásticas no país, criando um novo estatuto para o artista, fornecendo-lhe uma formação técnica aprimorada e expandindo o repertório temático.

Fundada e mantida pelo Estado, a Academia atrelava a produção artística ao direcionamento oficial, o que seguramente cerceou uma expansão mais livre dos artistas – como seria também criticado posteriormente pelos modernistas –, mas naquele momento, em que não existia ainda no país um mercado para consumo das artes, o patronato do Estado foi de vital importância para o seu desenvolvimento.

Um dos mais importantes membros dessa Missão Francesa foi o arquiteto Grandjean de Montigny. Nascido em 1776, foi aluno dos arquitetos Charles Percier e Pierre Fontaine, obtendo da Academia de Arquitetura de Paris, em 1799, o prêmio máximo – o *Prêmio de Roma* –, que lhe assegurou uma permanência de seis anos de estudos na Itália. Voltando à França, escreveu vários livros, dentre eles uma obra sobre a arquitetura toscana. Em 1807, foi designado pelo Instituto de França para dirigir os trabalhos da sala

de sessões do Parlamento da Westphalia, onde exerceu as funções de arquiteto régio.

Essa era a sua bagagem profissional quando, em 1816, foi contratado para vir ao Brasil. Dessa data até a sua morte, em 1850, Grandjean realizou numerosos projetos de arquitetura e urbanismo, dos quais infelizmente bem poucos se concretizaram – certamente em razão das dificuldades políticas e econômicas do período. Cerca de 170 projetos e croquis encontram-se arquivados no Museu Nacional de Belas Artes, na Biblioteca Nacional e no Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atestando a sua ampla produção nos mais variados programas: palácios, escolas, teatros, mercados, alfândegas, residências, além de inúmeros projetos para decorações festivas e para intervenções urbanas, tais como abertura de praças e avenidas e instalação de chafarizes.

O seu projeto para o prédio da Academia Imperial de Belas Artes (Figura 21) foi iniciado em 1816 prevendo dois pisos, o superior destinando-se à residência dos professores europeus. Interrompidas as obras em 1817, só foram retomadas em 1823, quando Grandjean o reduziu a um único pavimento, mantendo o alteamento da parte central, em forma de pórtico, terminado em frontão. Concluído em 1826, constituía-se num dos melhores exemplos do rigor neoclássico na cidade – mesmo com o acréscimo de um segundo pavimento feito entre 1882 e 1884 – até ser demolido em 1937. Apenas o pórtico central foi preservado e levado para o Jardim Botânico, onde se encontra ao fundo de uma alameda de palmeiras imperiais.

Duas outras obras de Grandjean de Montigny existem ainda no Rio de Janeiro. Uma delas é a antiga Praça do Comércio,

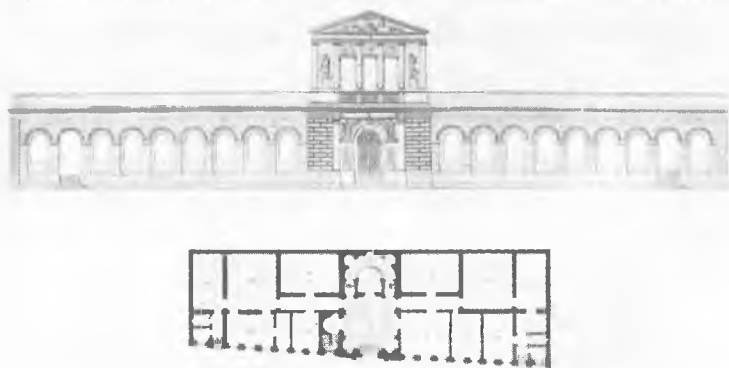


Figura 21. Grandjean de Montigny. Projeto da Academia Imperial de Belas Artes. Litografia s/d. Fonte: Jean-Baptiste Debret. *Voyage pictoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1834-1839, v. I, p. 467

atualmente Casa França-Brasil, que apresenta uma planta em cruz grega, constituída de duas naves cobertas por abóbadas de berço e sustentadas por colunas monumentais – um espaço interno típico da arquitetura neoclássica, por sua harmonia, simetria e clara referência aos modelos greco-romanos. A outra obra é a própria casa em que viveu o arquiteto, no bairro da Gávea, atualmente Solar Grandjean de Montigny, pertencente à Pontifícia Universidade Católica – um exemplo da capacidade do arquiteto de unir o seu repertório erudito à tradição brasileira de casas rurais.

A importância de Grandjean de Montigny está ligada também à sua atuação no ensino – responsável pela cadeira de Arquitetura, desde a inauguração da Academia em 1826 até a sua morte em 1850, formando uma geração de arquitetos que seria especialmente atuante na segunda metade do século, consolidando a longa duração do neoclassicismo na arquitetura brasileira.

Os irmãos Marc e Zéphérin Ferrez também haviam estudado em Paris. Chegados ao Brasil um pouco depois da Missão Francesa, foram a ela incorporados em 1820, ficando Marc responsável pela cadeira de Escultura, por um período semelhante ao de Grandjean: da inauguração da Academia em 1826 até a sua morte, também em 1850. Realizaram numerosos bustos e relevos arquitetônicos, sempre seguindo os modelos formais e temáticos da Antiguidade clássica, como pode ser visto na ornamentação da fachada da Academia Imperial de Belas Artes (Figura 21).

O pintor Nicolas Taunay, nascido em 1755, desde o início de sua carreira dedicara-se à pintura de paisagens, executando-as ao ar livre, nas florestas nas imediações de Paris. Dedicou-se também à figura humana, acrescentando pequenos personagens em obras de outros paisagistas. Em 1784, tornou-se membro agregado à Academia de Belas Artes em Paris e obteve uma bolsa para frequentar a Academia de França em Roma. Três anos depois voltou a Paris, passando a expor no Salão até 1814. Em 1801 ilustrou *Os litigantes*, de Racine, e, de 1806 a 1807, trabalhou para a Manufatura de Sèvres. Durante o período napoleônico, conheceu uma fase de intensa atividade, sendo muito requisitado como pintor de batalhas. Tinha, portanto, uma carreira consolidada como pintor, quando a queda do Império determinou sua partida, já sexagenário, para o Brasil, onde viveu até 1821.

A produção de Taunay no Brasil abrange, sobretudo, retratos e paisagens. Os seus biógrafos afirmam que, empolgado pela beleza dos panoramas do Rio de Janeiro, fazia enormes caminhadas pelas florestas que circundavam a cidade para descobrir novos pontos de vista. Nos cinco anos de permanência no Rio de Janeiro, produziu cerca de trinta paisagens da cidade e suas ime-

dições. Dentre elas, o *Morro de Santo Antônio* em 1816 (Figura 22), em que se revela a sua sensibilidade já de cunho romântico na captação da atmosfera peculiar da cidade.



Figura 22. Nicolas-Antoine Taunay, 1816. *Morro de Santo Antônio*.
Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Tendo retornado à França em 1821, Nicolas Taunay não chegou a se envolver com o ensino na Academia, só inaugurada em 1826. Deixou em seu lugar o filho, Félix-Émile Taunay, que também se distinguiria como pintor e professor da cadeira de Pintura de Paisagem, vindo a ser diretor da Academia de 1834 a 1851.

O pintor Jean-Baptiste Debret nasceu em 1768 e muito moço acompanhou à Itália o pintor Louis David, de quem era primo. Em 1785 matriculou-se na Academia de Belas Artes de Paris, tendo conquistado em 1791 um segundo *Prêmio de Roma*, com a tela *Régulo voltando a Cartago*. Afirmam os seus biógrafos

que, ao estourar a Revolução, viu-se forçado a se matricular no curso de Engenharia Civil da Escola de Pontes e Calçadas; daí passou à Escola Politécnica, da qual acabaria professor de Desenho. Em 1798, expôs no Salão, obtendo um prêmio com sua tela *O general Messênio Aristodemo liberto por uma moça*. A partir de 1806, voltou-se para os grandes quadros de temática napoleônica, muitos deles encomendas oficiais, como *Napoleão prestando homenagem à bravura*. A queda de Napoleão e a morte do filho único fizeram-no decidir pela vinda ao Brasil, onde ficou até 1831, quando retornou à França.

A atuação de Debret como professor no Brasil foi notável, sobretudo levando-se em consideração as enormes dificuldades enfrentadas pelos mestres franceses na implantação da Academia, motivadas em grande parte pela rivalidade com o pintor português Henrique José da Silva, designado diretor da Academia após a morte de Lebreton, em 1819.

Debret foi nomeado professor de Pintura Histórica em 1820, mas teve de esperar três anos para obter um ateliê, onde reuniu seus primeiros alunos. Em 1826 conseguiu espaço suficiente para trabalhar com um número razoável de discípulos, embora ainda não estivesse terminada a obra da Academia. Em 1827 a Academia já funcionava normalmente e, dos 38 alunos matriculados, 21 eram do curso de Pintura.

Debret organizou a primeira exposição pública de arte realizada no Brasil, aberta ao público em 2 de dezembro de 1829 na Academia, com catálogo organizado e custeado pelo artista. Achavam-se expostos 115 trabalhos: 33 de autoria dos professores e 82 realizados pelos alunos. Conseguiu, ainda, organizar uma segunda exposição em 1830.

Como artista, a obra de Debret no Brasil revela duas vertentes distintas. Na primeira delas, Debret acompanhou a trajetória de inúmeros outros artistas europeus viajantes, que durante todo o século XIX percorreram o Brasil registrando flora, fauna e costumes: trata-se de uma série de desenhos e aquarelas documentando o cotidiano e a paisagem sobretudo da cidade do Rio de Janeiro, em que o interesse pelo pitoresco e o exótico já denuncia uma abordagem romântica. Grande parte desses desenhos e aquarelas foi reunida na sua obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada por Firmin Didot Frères em Paris. No primeiro tomo, de 1834, Debret focaliza os indígenas brasileiros, aos quais dedica 36 ilustrações; o segundo tomo, de 1835, descreve a sociedade brasileira da época, à qual consagrou 48 estampas; no terceiro tomo, de 1839, 72 ilustrações abordam reproduções de quadros de Debret, estudos de insígnias ou condecorações, paisagens do Rio de Janeiro e retratos imperiais. São quase 350 peças, cujos originais se encontram no Museu da Chácara do Céu, da Fundação Raymundo Castro Maya, no Rio de Janeiro.

A segunda vertente da obra de Debret é a que diz mais respeito à sua atuação como pintor da Corte e como professor da Academia, compreendendo sobretudo temas históricos e retratos oficiais, na técnica do óleo, em que a filiação ao neoclassicismo é mais restrita. Tão logo chegou ao Brasil, Debret passou a desenvolver intensa atividade, pintando retratos da família real e pinturas históricas tais como o *Desembarque da imperatriz Leopoldina* em 1817 (Figura 23). Realizou também trabalhos cenográficos para o Teatro São João e decorações e serviços de ornamentação para as grandes festas públicas, como a aclamação de d. João VI, em 1818, como rei de Portugal, Brasil e Algarves.



Figura 23. Jean-Baptiste Debret, 1817. *Desembarque da imperatriz Leopoldina*.
Óleo sobre tela, 44,5 x 69,5 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

A maioria dos discípulos de Debret – como Simplício Rodrigues de Sá, Francisco de Sousa Lobo, Augusto Muller e José Correia Lima – seguiu a orientação estritamente neoclássica dessa segunda vertente. Os alunos dedicaram-se, também, aos temas preferenciais dessa vertente: a pintura histórica e especialmente o retrato – como o *Retrato do marquês de Inhambupe*, de Simplício Rodrigues de Sá (Figura 24). Dos seus discípulos, Manuel de Araújo Porto Alegre foi o que mais se distinguiu como pintor e arquiteto, tornando-se um intelectual influente, que teria uma atuação decisiva na direção da Academia entre 1854 e 1857.

O papel normativo da Academia em todo o país e a permanência de formas tradicionais

A instituição da Academia Imperial de Belas Artes teve um papel normativo para o resto do país: não apenas funcionava de forma



Figura 24. Simpício Rodrigues de Sá, 1825. *Retrato de Antônio Luís Pereira da Cunha, marquês de Inhambupe*. Óleo sobre tela, 198 x 131 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

bastante centralizadora, atraindo alunos das demais províncias, como foi futuramente copiada em instituições locais similares.

Em alguns casos, a presença de estrangeiros nas províncias reforçou essa orientação neoclássica oficial, como a atuação do engenheiro Louis Léger Vauthier, em Recife. Entre 1840 e 1846, Vauthier foi contratado como diretor das obras públicas da Província de Pernambuco. Em seis anos de permanência, ao lado

de melhorias urbanas, teve vários projetos construídos – alguns solares, tal como o que atualmente abriga a Academia Pernambucana de Letras, e o Teatro Santa Isabel, que é considerado a sua maior obra. Foi também cronista dos costumes locais: publicou, na revista parisiense *Revue de l'Architecture et des Travaux Publics*, cartas com comentários sobre a nossa arquitetura residencial.

Amparada e orientada pelo Estado, é essa produção neoclássica, ligada à influência direta ou indireta da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, que teve maior destaque no contexto geral da primeira metade do século XIX no Brasil.

Isto, no entanto, não significa que as formas mais tradicionais, ligadas às raízes coloniais, tenham desaparecido. Nas províncias e também na capital, igrejas e seu recheio em talha, imaginária e pintura prolongaram ainda por um bom tempo as formas coloniais, se bem que numa conotação mais classicizante. No Rio de Janeiro, por exemplo, ainda se construíram inúmeras igrejas ao longo do século XIX – como a Igreja de São Francisco de Paula – em que os estilos rococó, pombalino e neoclássico se complementam tanto nas fachadas quanto na decoração interna.

Além disso, sobretudo na arquitetura, aparecem soluções conciliatórias, assim como na imensa produção anônima em todo o Brasil, ligada à atividade dos mestres de obras, que associa padrões coloniais de plantas e volumes a uma modenatura mais clássica nas fachadas, tanto nas residências urbanas quanto nas rurais – como na Fazenda de *Santa Genoveva*, no município de Rio das Flores, estado do Rio de Janeiro (Figura 25).

Essa arquitetura vernacular, espalhada por todo o Brasil, demonstra que o neoclassicismo, ao contrário do que se afirmava na historiografia ligada ao modernismo, não representou um corte

violento na tradição arquitetônica do povo brasileiro graças à imposição alienada de padrões europeus. Ao contrário, os valores de contenção e harmonia clássicas estavam em plena sintonia com a simplicidade da arquitetura civil colonial de raiz portuguesa.



Figura 25. Fazenda de Santa Genoveva. Município de Rio das Flores, estado do Rio de Janeiro, 1844

Meados do século XIX

O reinado de d. Pedro II foi um período de grande importância na consolidação do Brasil como nação. Alguns fatores definidores foram aí instituídos, desenhando um perfil que perduraria, em muitos casos, para além da República.

O primeiro desses fatores diz respeito à formação de um modelo de economia agrária voltada para a exportação e dependente das importações dos países europeus já industrializados.

O desenvolvimento da cultura do café concentrou a riqueza do país nas mãos de uma elite formada por grandes proprietários de terras e de escravos. No entanto, culturalmente o imperador e boa parte dessa elite encontravam-se identificados com os ideais liberais, dependentes dos valores burgueses, que eram cultivados em viagens frequentes à Europa e com a importação regular de toda sorte de objetos – desde livros, objetos de arte e utensílios do cotidiano até projetos completos de implantação de transportes ferroviários, de serviços urbanos de iluminação, fornecimento de gás e água e de escoamento de esgotos, e de melhoria dos portos.

O segundo daqueles fatores compreende a retomada do processo, encetado no início do século, de consolidação de uma rede de instituições voltadas para a formação de uma elite intelectual e artística, capaz de garantir a inserção do país no panorama cultural internacional. Várias instituições foram criadas, tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e as antigas, como a Academia de Belas Artes, passaram por reformas nesse período, obedecendo a um projeto político bastante claro: criar os fundamentos culturais da nação, escrever e discutir a história do país – iniciativas encaradas como forma de se lançarem as bases de seu futuro. Assim, grande parte do esforço do Segundo Reinado, inclusive o enorme investimento em projetos artísticos, remete a um projeto político de criação de símbolos nacionais e de formulação de um verdadeiro imaginário para a nação então emergente.

O sistema acadêmico e a construção do imaginário nacional

É dentro desse contexto que pode ser mais bem apreciada a numerosa produção artística do período. Grande parte dessa

produção concentrou-se no Rio de Janeiro, ligada à Academia Imperial de Belas Artes, que viveu nessa época a fase de maior prestígio de sua história. Duas figuras foram aí fundamentais: Félix-Émile Taunay – diretor de 1834 a 1851 – e Manuel de Araújo Porto Alegre – diretor entre 1854 e 1857. Ambos injetaram na Academia algumas mudanças fundamentais: o primeiro, a instituição dos prêmios de viagens à Europa; e o segundo, a preocupação com a mudança dos currículos, além de uma evidente preocupação com os problemas da arte brasileira – lançando as bases de um verdadeiro projeto nacionalista, que é seguramente o ponto de partida da produção artística brasileira do Segundo Reinado.

Com a instituição do prêmio de viagem à Europa, sedimenta-se uma relação direta com a Itália e a França. O período de estudos desses artistas no exterior é monitorado pela Academia do Rio de Janeiro, que escolhe as instituições e os professores estrangeiros, controla o desenvolvimento dos trabalhos dos alunos, exige a elaboração de cópias de obras dos grandes mestres tiradas dos principais museus europeus. Em geral, no retorno ao Brasil, muitos desses artistas foram absorvidos pela Academia como professores: estabelecia-se, assim, um circuito praticamente fechado em torno do sistema acadêmico. Esse caráter centralizador é próprio desse tipo de instituição e seria muito criticado no futuro, primeiro pelos próprios integrantes da Academia na passagem do século XIX para o XX e, mais tarde, pelos modernistas. Essa crítica, no entanto, precisa ser relativizada, pois, apesar de a Academia carioca seguir o modelo de ensino francês, há grandes diferenças entre os dois países.

Na França do século XIX, o sistema acadêmico envolvia uma rede complexa formada pela Academia de Belas Artes, pela

Escola de Belas Artes e por inúmeros outros ateliês externos. A Academia sempre se ocupou, primordialmente, da elaboração e da aplicação da doutrina, controlando a nomeação dos professores e o grande concurso final do *Prêmio de Roma*. Já a escola fornecia apenas aulas teóricas e de desenho e realizava os concursos regulares nas diversas práticas artísticas – que os alunos aprendiam, até a reforma de 1863, apenas em ateliês externos.

No Rio de Janeiro, todas essas funções ficavam concentradas numa única instituição: a Academia Imperial de Belas Artes. Não havia ateliês externos voltados para o ensino. Assim, as aulas práticas tinham de ser dadas dentro da Academia, que também era responsável pela organização e pelo julgamento dos concursos, além da organização das exposições gerais. Não é de se estranhar, portanto, que pouco se tenha feito na parte doutrinária – como frequentemente reclamavam os seus diretores Félix-Émile Taunay e Araújo Porto Alegre. Em grande parte por esse motivo, o controle da nossa Academia nunca atingiu o rigor que havia na França. Muitas das punições e retaliações originavam-se em divergências pessoais, movidas, em grande parte, pela disputa por um espaço profissional exíguo – como parece ter sido o caso do corte do pensionato do escultor Almeida Reis. E alguns pensionistas mantiveram-se na Europa, mesmo sem apresentar os resultados esperados, como é o caso dos arquitetos Heitor Branco de Cordoville e Ludovico Berna. Portanto, a crítica e a historiografia posteriores exageraram o poder, o alcance e a regularidade do controle da nossa Academia.

É oportuno fazer aqui uma outra observação importante a respeito do sistema acadêmico. A palavra “acadêmico” não designa um estilo, mas sim uma postura estética. Assim, não se deve

tomar o conceito de “acadêmico” como sinônimo de “neoclássico”, conforme ocorreu frequentemente na historiografia da arte brasileira. Tanto na Europa quanto no Brasil, a produção acadêmica ao longo do século XIX partiu de uma postura inicial neoclássica, mas, posteriormente, incorporou ideias e valores de movimentos que lhe foram posteriores – tais como o romantismo, o realismo, o impressionismo e o simbolismo. Na academização desses movimentos, foram sempre expurgados dessas linguagens os elementos mais audaciosos – tanto formais quanto temáticos –, adaptando-os, de um lado, aos valores tradicionais da arte europeia, em especial os grandes mestres da arte italiana, e, de outro lado, à possibilidade de consumo de um público cada vez mais abrangente.

A produção artística nas décadas de 1850 a 1870 é caracterizada, sobretudo, pela absorção do romantismo e apresenta alguns traços distintivos. Em primeiro lugar, o interesse e a proteção pessoais do imperador d. Pedro II – monarca que construiu a imagem pública de político liberal e intelectual amante das ciências e das artes. Em segundo lugar, as artes em geral – a música, a literatura e sobretudo as artes visuais – vão desempenhar nesse momento o papel político de construção do imaginário da nova nação emergente, buscando os temas nacionais dentro de um modelo de uma história celebrativa dos fatos e homens relevantes à sua soberania – como a Guerra do Paraguai, por exemplo – e dos elementos constitutivos de sua formação étnica peculiar – em especial, o indianismo.

Os grandes fatos da história passada ou presente do país são propostos em encomendas de grande porte, feitas pelo Estado, e são em geral entregues aos dois grandes pintores do período: Vítor Meireles e Pedro Américo.

Vítor Meireles de Lima nasceu em 1832, na cidade de Desterro, hoje Florianópolis, estado de Santa Catarina, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1903. Destacando-se desde cedo por seu talento para o desenho, foi levado para o Rio de Janeiro, onde se matriculou na Academia. Aí foi aluno de José Correia de Lima, que havia sido discípulo de Debret. Cinco anos após a matrícula, obteve o prêmio de viagem com o quadro *São João Batista no cárcere*. Em 1853, passou por Paris e seguiu para Roma. Ao findar o prazo de sua viagem, Araújo Porto Alegre conseguiu a prorrogação de seu pensionato e sugeriu-lhe transferir-se para Paris. Recomendou-lhe especialmente a análise das obras de Horace Vernet e Salvatore Rosa. Em Paris, inspirando-se na carta de Pero Vaz de Caminha, Vítor Meireles pintou a *Primeira Missa no Brasil*, que expôs no Salão de 1861, recebendo elogios da crítica.

De volta ao Brasil, no ano seguinte, entregou-se à pintura de *Moema*, inspirada no poema indianista *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e exposta ao público em 1863. Ingressou nessa mesma época como professor na Academia Imperial de Belas Artes – lá permanecendo até 1890, além de ter lecionado também no Liceu Imperial de Artes e Ofícios.

Recebeu a encomenda da realização de duas telas históricas relativas à guerra contra o Paraguai: *Combate naval do Riachuelo* e *Passagem do Humaitá*. Relatam os seus biógrafos que, tendo como preocupação fundamental a observação detida do ambiente, o artista transportou-se ao cenário da guerra: do convés do navio *Brasil*, assistiu a batalhas e bombardeios. Ao retornar com seus esboços e apontamentos, recolheu-se ao Convento de Santo Antônio, onde lhe improvisaram um ateliê.

Pouco depois, foi novamente convocado a realizar a obra *Batalha dos Guararapes* (Figura 26), relativa à luta de expulsão dos holandeses do Brasil no século XVII, em que o pintor procurou ressaltar a união dos três elementos formadores do país na época – o português, o índio e o negro – na luta conjunta que possibilitou a derrota dos invasores. Nessa tela, Vítor Meireles trabalhou seis anos, buscando conhecer o local e os fatos históricos que trouxessem o máximo de veracidade à pintura.



Figura 26. Vítor Meireles, 1879. *Batalha dos Guararapes*.
Óleo sobre tela, 495 x 923 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

A sua obra é extensa e compreende, além da pintura histórica e retratos, temas bíblicos, mitológicos e alegóricos; no final da vida, dedicou-se mais à pintura de paisagem, especialmente aos *Panoramas*, que foram expostos em Bruxelas em 1888.

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu em Areia, estado da Paraíba, em 1843. Contava 10 anos de idade quando o naturalista francês Louis-Jacques Brunet passou por sua cidade

e, impressionado com o seu talento precoce, incorporou-o como desenhista à sua missão científica. Em 1854, Pedro Américo transferiu-se para o Rio de Janeiro, ingressando logo depois na Academia. O imperador d. Pedro II patrocinou-lhe a viagem à Europa, onde frequentou de 1859 a 1864 a Escola de Belas Artes em Paris, sendo aluno de Ingres, Cogniet, Flandrin e Vernet. Viajou pela Europa, desenvolvendo atividades diversificadas ligadas às ciências, à filosofia e à literatura.

De retorno ao Brasil, concorreu em 1865 à cadeira de Desenho na Academia, onde também lecionou Pintura Histórica e História da Arte, Estética e Arqueologia. Envolveu-se ainda com a política, sendo eleito deputado na Assembleia Constituinte em 1890.

Como pintor, desenvolveu diversos temas: bíblicos, alegóricos, como *A carioca* (Prancha 7), e retratos. Mas sua notoriedade decorre principalmente dos quadros históricos, de grandes dimensões, como *A batalha do Avaí*, exposta em 1879. Assim como Vítor Meireles, Pedro Américo incorpora o romantismo em suas obras, em que a composição é enriquecida pelos contrastes de luz e sombra, pela movimentação e dramaticidade das figuras e pela distribuição assimétrica das massas e dos vazios na composição.

A produção pictórica de meados do século XIX, portanto, é marcada por dois aspectos fundamentais. O primeiro, mais abrangente, é constituído pelas grandes telas históricas, que incorporam o romantismo e permanecem até hoje como referências obrigatórias nos manuais escolares de história do Brasil – prova de sua eficiência como elementos identificadores de representação da nação. O segundo é o indianismo, parte

integrante também do projeto de construção da nacionalidade, que foi especialmente desenvolvido na literatura – por exemplo, no romance *Iracema*, de José de Alencar – e na música – como na ópera *O guarani*, de Carlos Gomes. Na pintura, o indianismo pode ser exemplificado por obras tais como *Moema*, de Vitor Meireles, ou *Iracema*, de José Maria de Medeiros: nessas telas, o romantismo se apresenta não apenas plasticamente, mas também pela exaltação e idealização dos elementos exóticos e primitivos.

Também a escultura envolveu-se com a temática histórica e o indianismo no campo das encomendas oficiais, mantendo uma linguagem mais consoante com o neoclassicismo, conforme pode ser visto em *Alegoria ao Império Brasileiro* (Figura 27), de 1872, de Francisco Manuel Chaves Pinheiro – escultor que entrara para a Academia em 1833 como aluno de Marc Ferrez, vindo a substituí-lo a partir de 1850 na cadeira de Escultura.

A diversificação na arquitetura e a modernização das cidades

A arquitetura do período marcou-se por uma série de construções de caráter monumental – muitas delas derivadas da Academia Imperial de Belas Artes, relativas à atuação de vários discípulos de Grandjean de Montigny: Justino de Alcântara Barros, Manuel de Araújo Porto Alegre, José Maria Jacinto Rabelo, Francisco Joaquim Bethencourt da Silva.

Ligada ao neoclassicismo, essa arquitetura inclui prédios públicos – como a nova Santa Casa de Misericórdia e o Hospício d. Pedro II, ambos no Rio de Janeiro; o Palácio Imperial situado em Petrópolis, e residências abastadas como o Palácio Itamaraty, no Rio de Janeiro (Figura 28), construída por José Maria Jacinto



Figura 27. Francisco Chaves Pinheiro, 1872. *Alegoria ao Império Brasileiro*. Terracota (escultura realizada para ser passada para o bronze, em tamanho três vezes maior que o atual), 192 x 75 x 31 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Rabelo de 1851 a 1855 para residência dos marqueses de Itamarati, transformada em sede do governo após a República e, posteriormente, em Ministério das Relações Exteriores.

Porém, naquele momento, já existia em várias cidades do Brasil uma maior diversificação historicista, explorando outros “revivalismos”, como o neorrenascimento da residência do barão de Nova Friburgo – depois Palácio do Catete, construído entre 1858 e 1867 pelo alemão Gustavo Wachneldt – ou o neogótico do prédio da Imprensa Nacional, executado de 1874 a 1877 pelo engenheiro Antônio de Paula Freitas.



Figura 28. José Maria Jacinto Rabelo. Palácio Itamaraty.
Rio de Janeiro, 1851/1855

Atuaram, nesta produção de arquitetura, não apenas os egressos da Academia Imperial de Belas Artes mas também os engenheiros formados pela Escola Politécnica. A antiga Academia Real Militar do Rio de Janeiro, reformulada em 1810 pelo príncipe d. João, abrangia um amplo campo de ensino: física, química, mineralogia, história natural, além dos assuntos militares e da engenharia propriamente ditos. Em 1855, transformou-se em Escola Militar da Corte, quando foi determinada a passagem dos estudos teóricos e práticos das disciplinas militares para a Escola de Aplicação do Exército. Em 1858, a Escola Militar da Corte torna-se Escola Central, que ensinava apenas Engenharia Civil, transformando-se em 1874 em Escola Politécnica. Nessa instituição, foram formadas gerações de técnicos identificados com o progresso tecnológico, atentos aos problemas sanitários

das cidades e versáteis nos estilos em voga na Europa. Atuaram na capital, mas espalharam-se também por todo o país, ligados a projetos que exigiam tecnologia avançada, tais como a implantação da rede ferroviária e a montagem de estrutura importada em ferro.

Ao lado dos arquitetos e engenheiros nascidos e formados no país, atuam técnicos europeus imigrados. Sua destacada presença, tanto na capital quanto nos estados, foi fundamental para a expansão do historicismo e, mais tarde, do ecletismo.

Nesse período, há também uma maior diversificação de programas na arquitetura – escolas, hospitais e teatros, dentre outros – como prova da crescente transformação da sociedade brasileira da época segundo os modelos liberais e burgueses, em que muitos setores – como a educação e a saúde – passam a ser preocupação e obrigação do Estado.

As maiores cidades do país e em especial a capital passaram, nesse período, por mudanças significativas, motivadas pela implantação progressiva de serviços urbanos tais como transportes coletivos, água, esgoto, iluminação. Todas essas cidades encontravam-se, naquele momento, em processo de grande expansão de sua malha urbana, integrando os arrabaldes onde as chácaras – residências aprazíveis de caráter semirrural – seriam em breve retalhadas e loteadas. Estava sendo iniciado um uso especulativo do solo – processo irreversível, que marcaria cada vez mais a cidade brasileira – mas que, naquele momento, ainda se encontrava atrelado à implantação dos serviços regulares de bondes e trens nas cidades. Em muitos casos, as companhias estrangeiras de transportes atuaram em parceria com os proprietários de terrenos nos arrabaldes da cidade, promovendo a venda

de lotes em que os serviços de bondes já estavam assegurados: no Rio de Janeiro, por exemplo, este foi o processo de urbanização de muitos bairros, como Flamengo e Botafogo, nesse período, e futuramente em Copacabana, já na passagem do século.

Final do século XIX e início do século XX

Dois movimentos já iniciados anteriormente – o abolicionista e o republicano – chegaram na década de 1880 à sua culminância. Na verdade, esses fatos confirmam de um lado a crescente influência do pensamento positivista, especialmente entre os militares, fomentando um projeto de modernização para o país, ancorado no binômio “ordem e progresso”, reforçando a importância do desenvolvimento científico e tecnológico e do papel do Estado na condução daquele projeto; por outro lado, a própria economia do café necessitava de atualização, superando o trabalho manual e escravo para incorporar procedimentos mecanizados, utilizando preferencialmente mão de obra mais especializada, assalariada e em geral captada entre as crescentes levas de imigrantes.

Dessa forma, a República Velha acabou não representando uma mudança estrutural na economia brasileira: o país continuava basicamente agroexportador e dependente da importação de toda sorte de artigos e serviços provenientes dos países europeus. A modernização se concretizou sobretudo na reforma das cidades, na implantação de uma ampla rede ferroviária cortando grandes extensões do país e na composição de uma população com maior diversificação social e étnica.

Foi dentro desse quadro que ocorreram as mudanças artísticas da passagem do século XIX para o XX. A Academia Imperial de Belas Artes atravessou, na década de 1880, um período de

intensos conflitos envolvendo professores e alunos em torno de sua atualização. Com o advento da República, foi transformada em Escola Nacional de Belas Artes, mas não houve, efetivamente, mudanças substanciais em suas diretrizes de ensino.

Nas polêmicas estabelecidas na época e na historiografia construída posteriormente pelos modernistas, esse período é apresentado como o início de um conflito crescente entre modernos e acadêmicos, sendo a Escola sempre identificada como o reduto dos acadêmicos, mesmo que em seu interior tenha havido esforços de modernização e a presença de artistas mais identificados com a modernidade.

O discurso moderno, construído sobre a pretensão de ter feito *tabula rasa* do passado, vem sendo questionado por estudos mais recentes, que evidenciam o artificialismo dessa história polarizada entre modernos e acadêmicos e construída em torno da noção de ruptura radical entre tradição e modernidade. Tanto na Europa quanto no Brasil, a crise do sistema acadêmico de ensino girou em torno de alguns de seus postulados, em especial da adesão à tradição clássica e à concepção da arte como construção do belo ideal – com todos os desdobramentos que essas duas concepções envolvem em termos de preferências formais, técnicas e temáticas. No entanto, outros conceitos e práticas do ensino acadêmico foram de grande valia na formação dos artistas modernos. Dentre esses traços comuns, alguns autores já destacaram o uso de módulos que garantem a harmonia das composições. Mas talvez o mais importante deles seja o reconhecimento do trabalho do artista como atividade mental – priorizando, portanto, a parte conceitual da obra em detrimento da sua execução técnica. Assim, a questão doutrinária e o comportamento normativo

foram comuns tanto ao academicismo quanto à grande parte das vanguardas modernas.

A atualização das artes plásticas e as experiências com a modernidade

Se, até o período anterior, as artes plásticas brasileiras tinham-se mantido dentro dos limites do neoclassicismo e do romantismo, agora – entre as décadas de 1880 e 1920 – ocorre realmente entre os artistas brasileiros uma ânsia de atualização: sobretudo a pintura absorveu concomitantemente todos os demais movimentos que a Europa, e em especial a França, haviam formulado ao longo do século XIX – realismo, impressionismo, simbolismo – e no início do XX, com as primeiras vanguardas históricas sobretudo o fovismo e o expressionismo.

Na década de 1880, formou-se o chamado *Grupo Grimm* – um grupo de artistas paisagistas reunidos em torno do pintor alemão George Grimm. Grimm nasceu em 1846 na Baviera, entrando em 1867 para a Academia de Artes de Munique. Em 1871, iniciou um longo período de viagens pelo Sul da Europa, chegando ao Oriente Próximo e ao Norte da África. Provavelmente em 1878 chegou ao Rio de Janeiro, apaixonando-se de imediato pela exuberância da natureza brasileira. Em março de 1882, realizou uma grande exposição no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, em que apresentou 105 paisagens.

O sucesso dessa exposição foi notável e provocou a sua contratação como professor interino para a cadeira de Paisagem, Flores e Animais da Academia. Segundo os seus biógrafos, logo no primeiro dia de aula, Grimm recusou-se a trabalhar nos ateliês da Academia, levando os alunos para verdadeiras expedições

pelas montanhas e praias da cidade a fim de praticar a pintura ao ar livre.

Lecionou apenas por dois anos. Inadaptado ao sistema da Academia, abandonou-a em 1884, sendo seguido por um grupo de alunos: Antônio Parreiras, Hipólito Caron, Garcia y Vásquez, Giovanni Battista Castagneto, dentre outros. O grupo ainda permaneceu unido por algum tempo, trabalhando em Niterói. Em 1887, já doente, Grimm volta à Europa, falecendo em Palermo, na Itália, no mesmo ano.

A pintura de paisagem sempre existira na Academia, mas, em geral, com uma conotação secundária, sobretudo como suporte à pintura histórica. Como gênero independente, fora exercido no período anterior por alguns artistas tais como Nicolas Taunay e Félix-Émile Taunay. Sob o comando de Grimm, transformou-se numa escola de paisagem, apoiada na prática da pintura ao ar livre, que explorava a beleza natural da cidade do Rio de Janeiro e de seus arredores. Em Grimm e em alguns de seus discípulos, esse paisagismo permaneceu dentro de um registro mais romântico, conforme pode ser observado na obra *Praia de Boa Viagem*, de Hipólito Caron (Prancha 8), em que o artista busca a cor local procurando conciliá-la com os problemas da luminosidade, mas a composição ainda apresenta as massas solidamente constituídas e diferenciadas.

O mais brilhante dos alunos de Grimm é Castagneto. Nascido na Itália em 1862, veio para o Brasil em 1875. Conquistou a medalha de ouro de primeira classe na Exposição Geral de Belas Artes, organizada pela Academia em 1884. Destacando-se especialmente como marinheiro, seguiu a orientação de Grimm no sentido de pintar ao ar livre, em contato direto com a natureza,

dando preferência à baía de Guanabara. Em 1891 embarcou para a França, permanecendo em Toulon até 1894 e lá passando francamente a uma prática impressionista. Morreu jovem, aos 38 anos, em 1900, deixando uma série de paisagens como, por exemplo, *Trecho da Praia de São Roque em Paquetá* (Prancha 9), que evidencia como Castagneto incorporara valores modernos, sobretudo no uso da cor como elemento de construção do espaço pictórico por meio da relação estabelecida entre as manchas.

O pintor Almeida Júnior também se destacou em sua atuação, pois, ao contrário da maioria dos pintores de sua geração, concentrou-se numa única linguagem: o realismo. José Ferraz de Almeida Júnior nasceu em Itu, estado de São Paulo, e veio para o Rio de Janeiro, onde se matriculou em 1869 na Academia. Apesar de concluir de forma brilhante o curso, não concorreu ao prêmio de viagem à Europa, como seria esperado, preferindo retornar à sua cidade natal como professor de desenho e pintura. Numa viagem à província de São Paulo, o imperador d. Pedro II resolveu conceder-lhe uma bolsa de estudos em Paris. Almeida Júnior estudou com Cabanel na Escola de Belas Artes de Paris, de 1876 a 1882. É desta época o *Descanso do modelo*, obra que segue claramente os padrões do realismo.

De volta ao Brasil, expôs no Rio de Janeiro com grande sucesso, mas decidiu regressar de novo ao seu estado natal, de onde sairia em 1897, para uma segunda viagem à França. Nesse tempo, isolado em Itu, dedicou-se a temas regionalistas, efetuando uma mudança significativa em sua paleta, em busca dos tons locais – conforme pode ser observado em *Recado difícil*, de 1895 (Figura 29). Morreu aos 49 anos de idade, em 1899, deixando uma obra que se destaca dentre os seus contemporâneos exata-



Figura 29. José Ferraz de Almeida Júnior, 1895. *Recado difícil*.
Óleo sobre tela, 139 x 79 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

mente por ter trazido o realismo para uma temática regional, na época bem pouco explorada.

Salvo essas exceções acima mencionadas, a produção artística dessa geração é muito heterogênea, tanto formal quanto tematicamente. Outros artistas com produção significativa – tais como Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida, Henrique Bernardelli, dentre outros – não se filiam estritamente a um ou outro movimento; ao contrário, utilizam diversos estilos, movimentando-se com desenvoltura num largo campo estético que incorpora realismo, impressionismo e simbolismo.

Tanto na Europa quanto no Brasil, a versatilidade estilística dos artistas desse período tem origem num fato que parece estar sendo desprezado pelos estudiosos: a importância, pelo

menos desde o Renascimento, das tipologias – isto é, as soluções de compromisso entre tema e forma, que eram sugeridas pelos grandes mestres e que passaram a constituir a tradição artística ocidental. Do ponto de vista da prática artística – e o ensino acadêmico estava particularmente atento a esse fato –, as escolhas dos artistas eram muito mais tipológicas do que estilísticas, inclusive porque “estilo” – com o sentido que lhe confere a história da arte – constitui uma noção tardia, oriunda do século XIX. Nessa perspectiva, a única diferença dessa geração era dispor de um repertório mais vasto de diferentes linguagens, que parecem ser escolhidas muito mais de acordo com sua adequação à temática.

Belmiro de Almeida, nascido em Minas Gerais, estudou no Rio de Janeiro no Liceu de Artes e Ofícios e, depois de 1887, na Academia. Fez também escultura e caricatura, mas foi como pintor que se destacou, sobretudo após 1887 – ano em que pintou *Arrufos* (Prancha 10), inspirado em *Le retour du bal*, composição de Henri Gervex de 1879, seguindo o realismo.

Em meados dos anos 1880 seguiu por conta própria para a Europa, ficando algum tempo em Roma e depois se fixando em Paris, onde foi aluno de Jules Lefebvre. Foi professor de Desenho na Escola Nacional de Belas Artes de 1893 a 1896, fazendo repetidas viagens à França. Expôs frequentemente no Salão Nacional de Belas Artes. Depois da I Guerra Mundial, radicou-se na França, onde faleceu em 1935. Trabalhou em diferentes temáticas e estilos, chegando a fazer experimentações com o pontilhismo e o futurismo.

Rodolfo Amoedo iniciou a sua formação artística em 1873 no Liceu de Artes e Ofícios e, em 1874, na Academia. Em 1878 ganhou o prêmio de viagem, indo para Paris, onde estudou na

Escola de Belas Artes com Cabanel e Puvis de Chavannes. De volta ao Rio de Janeiro em 1888, passou a ser professor da Academia – primeiramente, em Pintura Histórica; depois, em Pintura de Paisagem. Integrou o chamado “grupo dos modernos” junto com os irmãos Bernardelli e Eliseu Visconti, que seria responsável pelo projeto da Escola Nacional de Belas Artes em 1890. Mantendo-se no magistério até 1834, teve inúmeros discípulos, tais como: Visconti, os irmãos Chambelland, Eugênio Latour, Lucílio de Albuquerque, Augusto Bracet e Cândido Portinari. Detinha um conhecimento aprofundado de várias técnicas de pintura, sendo, por isso, um dos precursores no Brasil das pesquisas para conservação e restauração de pinturas. A sua extensa obra explorou variadas temáticas, como pintura histórica, retratos, cenas de gênero e também registros do cotidiano – por exemplo, em *Ateliê do artista em Paris* (Prancha 11).

Eliseu Visconti nasceu na Itália e veio com menos de 1 ano de idade para o Brasil. Em 1884 matriculou-se no Liceu de Artes e Ofícios, ingressando no ano seguinte na Academia. Em 1892, no primeiro concurso ocorrido depois do advento da República, recebeu o prêmio de viagem à Europa. Inscrevendo-se em 1893 no exame para a Escola de Belas Artes de Paris, conquistou o sétimo lugar entre 467 candidatos. Frequentou também a Escola Guérin, seguindo o curso de arte decorativa com Eugène Grasset até 1897.

De volta ao Brasil em 1901, realizou a sua primeira exposição individual, com 88 obras, sendo 28 de arte decorativa. Até 1918 fez frequentes viagens a Paris. Entre 1907 e 1913, lecionou na Escola Nacional de Belas Artes.

Até a sua morte em 1944, Visconti desenvolveu diversas temáticas: retratos, paisagens e pinturas decorativas, como o extra-

ordinário conjunto feito para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro: entre 1905 e 1907, a pintura do pano de boca; entre 1913 e 1916, o teto da cúpula e do *foyer*; entre 1934 e 1936, o friso para o proscênio. Experimentou também vários estilos: realismo, impressionismo e simbolismo – como, por exemplo, em *Gioventù*, de 1898 (Figura 30).

Não faltou, nesse cenário geral das artes visuais da passagem do século, o *art nouveau* – sobretudo nas artes decorativas e nas artes gráficas, muito popularizadas nesse período pelo crescimento extraordinário dos jornais e revistas, assim como em sua aplicação a fins comerciais, como aparece no *Cartaz da Companhia Antarctica*, de Eliseu Visconti.



Figura 30. Eliseu Visconti, 1898. *Gioventù*. Óleo sobre tela, 65 x 49 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Nos primeiros anos do século XX, alguns artistas avançam na incorporação das linguagens modernas – como Artur Timóteo da Costa em *O dia seguinte*, de 1913; Georgina de Albuquerque em *Dia de verão*, de 1904; e Rodolfo Chambelland em *Baile à fantasia*, de 1913, dentre outros –, fazendo experimentações principalmente com o expressionismo e o fovismo.

Rodolfo Chambelland nasceu em 1879. Depois de frequentar o Liceu de Artes e Ofícios, cursou a Escola Nacional de Belas Artes como aluno livre. Em 1905 conquistou o prêmio de viagem, fixando-se até 1908 em Paris, onde estudou na Academia Julian. Em 1916 tornou-se professor na cadeira de Desenho de Modelo Vivo da Escola Nacional de Belas Artes, nela lecionando até 1946. Produziu, dentre vários outros temas, algumas pinturas de caráter decorativo em pavilhões de exposições e em prédios públicos. Em algumas obras, assume francamente a posição de um artista moderno – como em *Baile à fantasia*, de 1913 (Plancha 12).

Georgina de Albuquerque nasceu em Taubaté, estado de São Paulo. Depois de estudar, a partir de 1904, na Escola Nacional de Belas Artes, foi para Paris com o marido – o pintor Lucílio de Albuquerque, que acabara de obter o prêmio de viagem à Europa. Em Paris, estudou com Paul Bervis e Dechenau na Escola de Belas Artes e com Henry Royer na Academia Julian. De retorno ao Brasil, figurou com grande frequência no Salão Nacional de Belas Artes, recebendo várias medalhas. Em 1927, tornou-se professora de Pintura na escola, em seguida livre-docente e finalmente, em 1948, catedrática, chegando a ocupar a direção da escola entre 1952 e 1954, interinamente. Suas obras revelam um interesse evidente por efeitos de luz e pelo cromatismo dinâmico.

A escultura teve no Brasil, assim como na Europa, um desenvolvimento diferenciado: o seu território é demarcado notadamente pela longa duração do neoclassicismo – regido, em grande parte, pela presença maciça das cópias de esculturas antigas, que constituíam parte obrigatória da aprendizagem em qualquer academia de arte no período. Porém ainda incorporava o romantismo, no gosto pela formas mais dinâmicas e também pela escolha temática –, conforme aparece na obra *Moema*, feita em 1895 por Rodolfo Bernardelli.

Rodolfo Bernardelli nasceu em 1852, no México. Depois de residir por algum tempo no Chile e na Argentina, veio com os pais, artistas de origem italiana, para o Brasil. A partir de 1870 cursou a classe de Escultura estatutuária da Academia, ali estudando também Desenho de Modelo Vivo. Além das medalhas de prata e ouro recebidas durante seus estudos, conquistou, em 1876, o prêmio de viagem à Europa, onde ficou até 1885, a maior parte do tempo em Roma, estudando com Achilles Monteverde. Mas esteve também em Paris, entre 1878 e 1879.

Retornando ao Brasil, em 1885 foi nomeado professor da cadeira de Escultura estatutuária. Com a proclamação da República, fez parte da comissão destinada a estudar e propor a reforma do ensino artístico – do que resultou, dentre outras medidas, a transformação da Academia Imperial em Escola Nacional de Belas Artes. Imediatamente foi nomeado diretor da escola, cargo que ocupou até 1915. Até a sua morte em 1931, executou inúmeras obras monumentais que se encontram em logradouros públicos do Rio de Janeiro e de outras cidades do país. Executou, ainda, trabalhos decorativos sob encomenda, como, por exemplo, para as fachadas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

A modernização das cidades e o ecletismo

O processo de modernização das cidades, que já se iniciara no período anterior, tornava-se cada vez mais agudo. A demanda por essa modernização impôs-se de forma contundente, motivada pelo agravamento das condições urbanas: a população crescia ininterruptamente, os problemas sanitários tornaram-se dramáticos, sobretudo com a frequência das epidemias, e a infraestrutura existente não atendia às necessidades de moradia, de circulação e de prestação de serviços de educação e saúde à população.

Durante o Império, sempre se tentou efetivar os melhoramentos urbanos por intermédio da iniciativa privada – processo que se revelou operativo apenas parcialmente. Com o advento da República, o Estado passou a gerir diretamente os projetos de modernização por meio da contratação de recursos e firmas estrangeiros. Dessa forma, as grandes cidades brasileiras passaram por reformas, algumas bastante radicais, que lhes configuraram uma feição atualizada – segundo o modelo das cidades europeias, em especial de Paris, reformada pelo barão Eugène Haussmann como administrador do rio Sena, de 1853 a 1869.

O caso do Rio de Janeiro é exemplar. Durante o Império, apesar da existência de muitos projetos, apenas algumas poucas intervenções foram concretizadas. Com a República, tornava-se prioritária a preocupação com a eficiência, a salubridade e a imagem da capital. Assim, a cidade foi submetida a uma grande reforma entre 1902 e 1906, feita por uma equipe de engenheiros liderados pelo prefeito Francisco Pereira Passos. Grande parte do antigo centro colonial de ruas estreitas e lotes apertados foi então demolida, surgindo um novo centro com ruas alargadas e praças

arborizadas. A principal obra constitui a abertura da avenida Central, totalmente edificada com prédios de uso comercial, que liga o novo porto até uma praça composta por prédios públicos de porte monumental, estabelecendo uma perspectiva magnífica em relação ao mar. Ligando esse novo centro aos bairros, outras avenidas também foram abertas – especialmente a avenida Beira-mar que, ladeando a baía de Guanabara, cumpre a dupla função de melhorar a circulação e simultaneamente permitir a fruição de uma paisagem de excepcional beleza.

Se o Rio de Janeiro, no decorrer do século XIX, fora admirado sobretudo por suas montanhas, a partir dessa reforma passou a ser visto principalmente como uma cidade de praias. A cidade, após essa ampla reforma urbanística, consolida hábitos cosmopolitas que vieram formar a sua identidade urbana – uma metrópole plenamente identificada com a cultura europeia, mas, ao mesmo tempo, profundamente integrada à paisagem natural.

A ideia de que a solução ideal para os problemas da cidade moderna implicaria não reformar as malhas urbanas antigas, porém implantar uma cidade totalmente nova, já estava presente nas teorias sobre a ocupação racional da cidade no século XIX e se tornaria paradigmática no urbanismo desenvolvido no século XX.

Também no Brasil, essa ideia esteve presente nas extensas discussões sobre a modernização das cidades. No estado de Minas Gerais decidiu-se fundar uma nova capital, Belo Horizonte, segundo projeto do engenheiro Aarão Reis datado de 1895. O projeto é exemplar do pensamento urbano vigente na época entre os técnicos saídos das Escolas Politécnicas e responde às premissas dos médicos higienistas, que atribuíam a ocorrência das epidemias e a insalubridade das cidades da época à sua conformação

colonial, estreita e abafada. A cidade de Aarão Reis, portanto, segue uma malha em xadrez, usual para as cidades novas, que facilita o loteamento do terreno, e a superposição das vias diagonais, que permite uma melhor solução para as necessidades de aeração e circulação.

A arquitetura que acompanha essas cidades modernizadas é eclética. No Rio de Janeiro, após a demolição de grande parte do casario colonial da antiga parte central da cidade, a arquitetura eclética se instala nos prédios comerciais e nos prédios públicos, derivada em geral de protótipos parisienses – conforme se verifica no Museu Nacional de Belas Artes, na Biblioteca Nacional e no Teatro Municipal (Figura 31).

O plano do engenheiro Francisco de Oliveira Passos foi o vencedor de um concurso aberto para a escolha do projeto para a construção do novo teatro, mas, na fachada do prédio, também foram aproveitados alguns elementos do projeto do segundo colocado, o arquiteto francês Guilbert. A obra – inspirada na Ópera de Paris, de Charles Garnier – foi iniciada em 1905 e terminada em 1909, sendo até hoje admirada por suas excelentes qualidades técnicas de circulação e acústica. Na sua decoração participaram vários dos artistas mais importantes do período: Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e Rodolfo Bernardelli. Em seu subsolo funciona um restaurante, em estilo assírio, projetado pelo arquiteto Adolfo Morales de los Rios – espanhol, formado pela Escola de Belas Artes de Paris, que, radicado no Rio de Janeiro, tornou-se um dos mais importantes arquitetos da passagem do século XIX para o XX, figura responsável por inúmeros projetos realizados na cidade e simultaneamente professor da Escola Nacional de Belas Artes.



Figura 31. Francisco de Oliveira Passos.
Teatro Municipal. Rio de Janeiro, 1905/1909

O ecletismo está também associado ao surto econômico de algumas regiões do país. Em São Paulo, por exemplo, o crescimento da economia cafeeira formou uma elite identificada com o progresso tecnológico e interessada no investimento em infraestrutura para a indústria – fator decisivo para o crescimento acelerado da cidade e para o pioneirismo que futuramente, a partir da década de 1920, demonstraria no ambiente artístico. Naquele momento, o perfil da cidade sofria grandes mudanças, incorporando prédios públicos e casarões – como o do comerciante Elias Chaves, mais tarde transformado em Palácio dos Campos Elíseos, projeto de Matheus Häussler de 1896, sendo a obra administrada por Cláudio Rossi.

Na região Norte do Brasil, a exploração da borracha promoveu um surto de riqueza, que transfigurou as cidades de Manaus

e Belém com a construção de prédios monumentais, como o Teatro Amazonas e o Palácio Rio Negro em Manaus. Diferentemente de São Paulo, a riqueza da borracha na região amazônica se revela episódica – durou cerca de apenas duas décadas, vencida pela avassaladora concorrência asiática.

Em todo o país, há exemplos da importação de estruturas de ferro forjado e fundido de firmas em geral inglesas e belgas: são mercados públicos, estações ferroviárias, pavilhões de exposição, estufas e toda uma série de equipamentos urbanos tais como coretos e chafarizes.

O Teatro José de Alencar em Fortaleza, Ceará, é um dos exemplares dessa arquitetura de ferro de acabamento mais bem cuidado. Construído entre 1908 e 1910, o teatro apresenta uma conciliação entre a novidade do ferro e o tradicionalismo da alvenaria de tijolos. Com essa técnica foram construídos o eclético *foyer*, a caixa do palco e as altas paredes laterais, que limitam o pátio interno e sustentam parcialmente a estrutura metálica da cobertura. O partido geral da obra e o projeto do bloco de acesso na frente devem-se ao capitão Bernardo José de Melo. A plateia – um bloco intermediário que constitui a parte de maior valor do conjunto – foi resolvida por meio de estrutura metálica, importada da Escócia e fundida por Walter MacFarlane & Co., cujos projetistas não foram identificados. A caixa do palco é de autoria do arquiteto Herculano Ramos, que se diplomara na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro e que, em 1888, já havia projetado e construído a Estação Central da Great Western Company Ltd. no Recife, estado de Pernambuco.

Além dessa ligação direta com projetos de modernização urbana ou com ciclos localizados de prosperidade econômica, o

ecletismo divulga-se por todo o país, em versões mais modestas, através da incorporação de alguns elementos. Um deles é a adoção de equipamentos urbanos com estrutura de ferro em chafarizes, coretos e postes – que se popularizam em todo o país, em cidades grandes ou pequenas, em bairros abastados ou modestos. Em geral, ajudam a compor praças ajardinadas com equipamentos urbanos tais como coretos, bancos e postes de iluminação em ferro fundido.

Outro diferencial é a mudança na residência urbana – agora, obedecendo a novas disposições espaciais, fruto de uma legislação sanitária que fiscaliza as condições de aeração e impõe a utilização de equipamentos ligados aos serviços de água, luz, gás e esgotos. Assim, o antigo padrão de casa colonial, que havia perdurado por quase todo o século XIX – construída nos limites frontal e laterais de um lote estreito e profundo – vai sendo substituído gradativamente por casas com afastamento lateral e frontal, permitindo a abertura de janelas no afastamento lateral e a inclusão de jardins no afastamento frontal.

Esse período da passagem do século XIX para o XX – tomado pelo esforço de atualização estética nas artes plásticas e pelo ímpeto de modernização no urbanismo e na arquitetura – fecha-se nos anos 1920, quando novas condições políticas e econômicas começam a se delinear. O esgotamento da economia cafeeira, que sustentara o Império e a primeira fase da República, vai impulsionar o questionamento do modelo político e a demanda por um investimento mais consistente na industrialização. A partir daí, haverá uma mudança no entendimento do que representa a modernização do país e a modernidade nas Artes – o projeto modernista vai incorporar o discurso nacionalista e situará, em São Paulo, a sua base militante de artistas e intelectuais.

Referências

ABRIL CULTURAL. *Arte no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 1979. 2 v.

AGUILAR, Nelson (coord.). *Mostra do redescobrimento: século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

ARAÚJO, Emanuel. *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1994.

BANDEIRA, Júlio; XEXÉO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.

BANDEIRA, Júlio et al. *Castro Maya colecionador de Debret*. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2003.

BARDI, Pietro Maria. *História da arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BUENO, Alexei. *O Brasil do século XIX na coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sérgio Fadel, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983. 5 v.

FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel; Edusp, 1987.

FUNARTE. *Academicismo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1986. (Coleção Projeto Arte Brasileira).

HERKENHOFF, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.

_____. *Entre duas modernidades: do neoclassicismo ao pós-impressionismo na coleção do Museu Nacional de Belas Artes*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1980.

LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1989.

LUZ, Angela Ancora. *Uma breve história dos salões de arte da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MARQUES, Luiz. *Trinta mestres da pintura no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2001.

MARTINS, Carlos (coord.). *O Brasil redescoberto*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1999.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Acervo Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Banco Santos, 2002.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates).

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Reflexos das luzes na terra do sol: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência 1808-1831*. Rio de Janeiro: ProEditores, 2000.

PEREIRA, Sonia Gomes (org.). *Anais do seminário 180 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, 1997.

_____. *185 anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2001.

_____. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. Rio de Janeiro: Pós-graduação da Escola de Belas Artes/UFRJ, 1996.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO. *Uma cidade em questão: Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PUC, 1979. v. 1.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1981.

SILVA, Geraldo Gomes. *Arquitetura do ferro no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1986.

ZANINI, Walter (coord.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v.



Capítulo 3

ARTE NO BRASIL NO SÉCULO XX

Angela Ancora da Luz

O batismo modernista

As primeiras manifestações artísticas do modernismo no Brasil são discutíveis, pois é sempre difícil estabelecer um marco que, com exatidão, aponte o seu início. Em relação à arte moderna no Brasil, há um fato muito significativo, que não pode ser esquecido, uma vez que sinaliza para uma nova atitude diante da arte: a exposição de Anita Malfatti (1889-1964), em 1917.

A formação artística de Anita se deu, principalmente, em Berlim, a partir de 1910, quando iniciou o curso na Academia Real de Belas Artes. É lá que toma contato com a vanguarda europeia e se entusiasma com as obras de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso, dentre outros mestres da pintura. A partir daí seu olhar já não seria o mesmo e sua mão deixaria de seguir as regras acadêmicas, procurando registrar de forma própria e individual sua visão do mundo.

Com o início da Primeira Guerra Mundial, retorna ao Brasil passando por Paris. Em São Paulo realiza sua primeira exposição individual e vê a aceitação de sua obra. Certa de ter encontrado o seu caminho, embarca para Nova York, tornando-se aluna de Homer Boss na Art Students League. São dessa época as pinturas que a notabilizariam, mas causariam, também, profundas marcas em sua vida, abalando sua estrutura emocional. Dentre outras obras, destacam-se *O japonês*, *Mulher de cabelos verdes* e *Homem amarelo*.

Em fins de 1916, de volta a São Paulo, ela começa a participar da vida artística e cultural da cidade e, em dezembro do ano seguinte, faria uma exposição individual apresentando seus trabalhos recentes, incluindo os que realizara em Nova York. De início, a mostra sofreu uma repercussão positiva, sendo 11 dos 53 trabalhos apresentados imediatamente vendidos. Contudo, um fato mudaria o rumo dos acontecimentos. A crítica de Monteiro Lobato (1882-1948), publicada num dos principais jornais de São Paulo – *O Estado de S. Paulo* –, intitulada “A propósito da Exposição Malfatti”, abatia os princípios estéticos da artista, classificando sua pintura como consequência de uma “paranoia ou mistificação”. Com uma análise demolidora, Monteiro Lobato atingia a sensível Anita e demonstrava todo o seu vigor reacionário contra os princípios do modernismo, que, em seu entender, era apenas um movimento caricatural da cor e da forma, sem o compromisso de ressaltar uma ideia cômica, mas visando, unicamente, “desnortear e aparvalhar o espectador” – segundo palavras do próprio Monteiro Lobato.

A artista saiu muito abalada do episódio, passando a exercer um certo controle, segundo alguns críticos, sob sua própria força modernista. Por outro lado, o fato em si gerou uma resposta que favorecia o modernismo, pois congregou uma quantidade de intelectuais e artistas na defesa de Anita – em verdade, na defesa daqueles ideais estéticos que ela representava, propiciando, com isso, o seu surgimento. É importante observar que, naquele mesmo ano, Anita Malfatti fora aceita no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e, em 1931, no Salão Revolucionário organizado por Lúcio Costa (1902-1998), ela integraria a comissão organizadora do Salão ao lado de Cândido Portinari

(1903-1962), Celso Antonio (1896-1984), Manuel Bandeira (1900-1964) e Lúcio Costa – ou seja, o Rio de Janeiro absorvia com mais facilidade a modernidade de Anita. O certo é que a avaliação de Monteiro Lobato sobre a exposição de Anita Malfatti calaria de tal forma na artista, que as cicatrizes do episódio nunca fechariam totalmente (Prancha 13).

Em 1922, a Semana de Arte Moderna – que, segundo muitos historiadores, é o efetivo marco inicial do modernismo brasileiro – proclamaria a instauração de um novo tempo. Apesar de ter sido um movimento restrito a um grupo de artistas e intelectuais, em sua maioria paulistas, sua divulgação possibilitou levar adiante o debate e fez da Semana de Arte Moderna o ponto crucial da ruptura com o academismo, não havendo, depois dela, condições de retorno à antiga ordem.

A arte de Anita Malfatti não seria o único forte antecedente importante da Semana de Arte Moderna. Em 1913 estivera no Brasil o artista Lasar Segall (1891-1957) que, com suas formas marcadas pela distorção angulada, característica do expressionismo alemão do qual fora um de seus integrantes, havia recebido uma boa aceitação da crítica brasileira (Figura 32). O certo é que a modernidade de Lasar Segall não atingia frontalmente os conceitos e preconceitos da crítica brasileira, ao passo que Anita, por ser mulher, brasileira e adotar o que alguns chamavam de “as extravagâncias do futurismo”, tornava-se um alvo fácil de atingir.

Se a exposição de Lasar Segall teve o mérito de ser a primeira mostra moderna “numa prioridade puramente cronológica” – segundo palavras do crítico e escritor Mário de Andrade (1893-1945) –, a de Anita provocaria o debate acalorado, suscitaria reações e arregimentaria simpatizantes.



Figura 32. Lasar Segall, 1920. *Interior de indigentes*.
Óleo sobre tela, 85 x 70 cm (Masp)

Além deles, destacaram-se, nesse primeiro momento, dois grandes artistas que estariam juntos na Semana de Arte Moderna: Victor Brecheret (1894-1955) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970).

Victor Brecheret é o representante que reflete a escultura do período de modo hegemônico. Depois de estudar desenho no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, vai para a Europa, realizando seu aprendizado de escultura em Roma, onde permanece por seis anos. Lá virá a conhecer com maior profundidade a obra dos grandes escultores do início do século e se influencia com o trabalho de Bourdelle e Mestrovic.

Em 1919, de volta ao Brasil, é logo reconhecido pelo grupo modernista que vê em sua obra a fundamentação para as

próprias ideias. A escultura de Brecheret torna-se o alicerce do próprio movimento. Um ano depois, o Governo paulista lhe encomenda uma obra de espaço público de grande porte – trata-se do *Monumento às Bandeiras*, homenagem aos bandeirantes, homens vigorosos que saíram de São Paulo para desbravar terras brasileiras e, assim, ampliarem o domínio territorial do Brasil. São aproximadamente 40 figuras que se ajustam numa harmônica construção de estilizações geométricas. Em razão de polêmicas geradas sobre a questão nacionalista, o monumento só começou a ser construído na década de 1930.

Monteiro Lobato, que fora tão agressivo com Anita, reconhece a genialidade de Brecheret e proclama, na *Revista do Brasil*, todas as qualidades de uma obra verdadeira, capaz de sensibilizar o espectador.

Durante a década de 1920, Brecheret dominou o cenário da escultura brasileira com obras que se aproximavam, em alguns momentos, do *art déco*, mas que, pela sofisticação dos cortes, pelo trabalho dos geometrizados e domínio das superfícies curvas, nos remete a Brancusi. Em outros momentos, somos confrontados com a grandiosidade de Rodin e a força de Maillol e Bourdelle, escultores admirados por Brecheret e que, de alguma forma, o influenciaram.¹ *Diana, a Caçadora* – obra do final da década – é um exemplo significativo da estética de Brecheret no início do modernismo.

¹ Há uma carta de Brecheret para Mário de Andrade quando o escultor morava em Paris, em 1924, que sinaliza o encontro do escultor com sua arte: “A respeito da minha arte, sto no massimo da simplicidade, e jogo de volume dentro de linhas aspiraes... Graças a Deus encontrei a minha pura Arte que é completamente original” (Peccinini, 2004, p. 67).

Ainda nesses primeiros anos modernistas, convém destacar a obra de Vicente do Rego Monteiro – escultor e pintor brasileiro que, apesar de ter vivido a maior parte do tempo fora do país, deixou, no início de sua vida artística, uma obra de índole nacionalista, mas que, pouco a pouco, foi assumindo o sentido universalista.

O escultor pernambucano funde as estéticas do *art déco* e do cubismo de Fernand Léger com impregnações da cerâmica marajoara. Além disso, observa-se uma certa concepção oriunda das antigas civilizações agrárias, com ascendência da escultura egípcia e assíria, sobretudo na representação da figura humana que, de modo geral, é quebrada por registros frontais e de perfil – e se torna rígida, volumosa, forte e recortada por linhas geométricas. Podemos observar que há certa afinidade das suas formas com as de Gauguin, bem como certa influência da gravura japonesa, o que foi muito comum entre os modernos europeus.

Na pintura, a monumentalidade do afresco se faz presente, mas o destaque está em suas formas e composições, que ressalta com muita habilidade. Para isso, utiliza o recurso das cores terrosas e de tons baixos, que imprimem certo silêncio grandioso à sua obra, impedindo qualquer dispersão por parte do espectador que, assim, é levado a concentrar sua atenção nos esquemas representativos realizados pelo artista.

Na gênese do modernismo no Brasil, o pintor Di Cavalcanti (1897-1976) foi de fundamental importância. Naquele momento, ele se destaca por seus desenhos e por ter sido, também, um agitador cultural, um descobridor de talentos, um incentivador de artistas e um dos idealizadores da Semana de

Arte Moderna.² Mais à frente, terá um grande destaque no panorama artístico brasileiro, conforme veremos adiante.

A Semana de Arte Moderna

A Semana de Arte Moderna aconteceu entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Tinha como objetivo a ideia de congregar artistas plásticos, literatos e músicos que, de forma coesa, pudessem apresentar suas obras, agitando o meio cultural de São Paulo. Buscavam uma reação contra o que consideravam estagnação e marasmo, pois toda a produção dos artistas e intelectuais da época estava presa a conceitos que julgavam ultrapassados. Procuravam realizar um evento que tivesse a elegância dos encontros europeus, apesar de propugnarem por uma semana “de escândalos literários e artísticos” – segundo Di Cavalcanti, apontado como um dos mentores da Semana de 22. Foi a primeira manifestação organizada com objetivos muito claros: romper com a tradição e revelar as novas vertentes da estética moderna, possibilitando a discussão da questão nacionalista e repensando, esteticamente, o Brasil.

O comitê organizador do evento era formado por Alfredo Pujol, José Carlos Macedo Soares, Paulo Prado e René Thiollier. Eles idealizaram uma semana com muitas atividades. Nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro seriam realizados festivais para apresentações diversas: leitura de poemas e textos literários, balé, audição de peças

² Di Cavalcanti foi um autodidata que teve grande importância para a modernidade brasileira: “A rebeldia que o havia impedido de ter qualquer ensino acadêmico, o espírito da boemia, a prática de um trabalho menos comprometido com as belas-artes, o levariam a se afastar do academicismo” (Zilio, 1997, p. 43).

musicais e amplo debate com discussões suscitadas pelo próprio caráter da semana. No saguão do Teatro Municipal, expunham os principais artistas e arquitetos modernistas: Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, John Graz (1891-1980), Zina Aíta (1900-1967) e Antonio Moya (1891-1949), dentre outros, fundindo os estilos que marcaram o início das vanguardas europeias. As tendências estéticas utilizadas passavam pelo futurismo, cubismo, impressionismo, divisionismo e até dadaísmo, sendo a única unidade existente o desejo de ruptura com os cânones tradicionais (Figura 33).

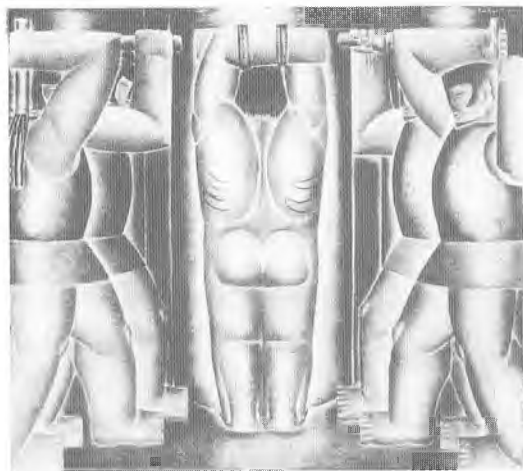


Figura 33. Vicente do Rego Monteiro, 1923. *Flagelação*. Óleo sobre tela, 80 x 90 cm (Coleção particular da senhora Fernand Rousseau, Paris)

Na música, destacavam-se os nomes de Villa-Lobos (1887-1959), Guiomar Novaes (1896-1979) e Fructuoso Viana (1896-1976), mas foi na literatura, com Mário de Andrade

(1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Menotti Del Picchia (1892-1988), Ronald de Carvalho (1893-1935), Álvaro Moreyra (1888-1964) e Plínio Salgado (1895-1975) que o objetivo de fazer da Semana o lugar dos “escândalos literários e artísticos” logrou o seu maior êxito e impulsionou o movimento modernista na área literária. Em abril daquele mesmo ano seria editada a revista *Klaxon*, em cuja capa percebemos aproximações com uma outra – a que Fernand Léger concebeu para o livro *La fin du monde filmée par l'ange Notre Dame*, conforme algumas citações. Sua pretensão partia do reconhecimento de que a Semana dera “frutos verdes” e que a questão despertava a necessidade de “refletir, esclarecer e construir” o próprio modernismo. Na verdade, apesar da força futurista que impregnava o meio artístico e cultural da década, *Klaxon* queria lançar as bases de uma estética nova e se afirmava “klaxista”.

Em meio à agitação intelectual que se verifica em São Paulo, surge o nome de uma pintora que, apesar de não ter participado da Semana de Arte Moderna, se tornaria uma das artistas mais importantes do modernismo brasileiro: Tarsila do Amaral (1883-1973). Por ocasião da Semana de Arte Moderna, estava em Paris e de lá acompanhou o início do movimento por meio das cartas que Anita Malfatti lhe escrevia. Ao retornar a São Paulo, poucos meses depois, foi apresentada a alguns membros do modernismo. Formou-se, então, o Grupo dos Cinco, constituído por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Anita Malfatti. A fina sintonia entre eles levou-os à melhor compreensão do fenômeno moderno e, o que é mais interessante, como o debate das ideias deu-se em solo brasileiro, uma certa vontade nacionalista impulsionou o grupo,

levando Tarsila a aderir à arte moderna, da qual se tornará uma de suas grandes representantes (Figura 34).

Alguns meses depois de sua volta a Paris, e livre das impregnações acadêmicas, ela passaria a buscar as vertentes abertas pelo cubismo, traduzidas numa caligrafia própria que a identificará no panorama do modernismo brasileiro. Em 1924, em seu retorno ao Brasil, lançou as bases de dois movimentos fundamentais para a construção modernista: são eles o Pau-Brasil e, quatro anos depois, o Antropofágico. A tela *São Paulo* é um exemplo bem significativo das ideias defendidas por Oswald de Andrade no *Manifesto Pau-Brasil*, pois exprime, em formas e cores, as afirmações de Oswald: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (Teles, 1987, p. 329).



Figura 34. Tarsila do Amaral, 1924. *E.F.C.B.*
Óleo sobre tela, 142 x 126,8 cm (MAC-USP)

Em meio a toda agitação cultural que era sentida no meio artístico, chega a São Paulo, em 1923, o arquiteto russo de formação italiana Gregori Warchavchik (1896-1972), que iria se radicar no Brasil. Uma de suas primeiras participações em São Paulo, a favor da arte moderna, se deu em 1925 por intermédio de um manifesto onde defendia seus princípios fundamentais, de acordo com a ideologia de Le Corbusier (1887-1965). Caberia a Warchavchik introduzir, no Brasil, a arquitetura funcional pela vertente do racionalismo. Em 1927, projeta uma casa no bairro de Vila Mariana, em São Paulo, que se tornará uma obra angular no estudo do modernismo no Brasil, uma vez que nela se concretizam muitos dos conceitos defendidos por Warchavchik.

Em 1929, quando Le Corbusier volta da Argentina para a Europa passando por São Paulo e Rio de Janeiro, a arquitetura moderna receberia um novo impulso. Le Corbusier profere conferências, discute os caminhos da arte moderna na arquitetura, estimula o debate dos projetos urbanísticos e se torna uma das mais fortes referências para a arquitetura moderna no Brasil.

Os modernistas no Rio de Janeiro

Muito embora São Paulo fosse apontada como o centro principal das manifestações modernistas brasileiras, exercendo uma liderança nacional no panorama cultural do país, o Rio de Janeiro possuía artistas que se vincularam às estéticas modernas e construíram uma base sólida para as discussões pertinentes à nova ordem.

Um dos maiores gravadores brasileiros, Oswaldo Goeldi (1895-1961), nasceu no Rio de Janeiro. Aos 6 anos de idade foi levado para Berna, pois seu pai era suíço, só retornando ao Brasil

no final da Primeira Guerra Mundial. De formação europeia, foi muito influenciado pelo expressionista austríaco Alfred Kubin (1877-1959), do qual se tornara amigo. A temática de Goeldi é a paisagem urbana. Elege a rua como, aliás, fizeram os expressionistas alemães. A rua – síntese da cidade, dos quarteirões sórdidos – surge como o lugar do homem. Em suas composições, Goeldi associa o animal à rua: peixes, gatos e cachorros emprestam vida à solidão da cidade. Os urubus, por exemplo, têm presença garantida. O negrume de suas penas, a cadência de seu andar, a posição de suas cabeças intensificam a angústia, reforçam o silêncio e, apesar de associados à morte, se tornam, em Goeldi, elementos vitalistas de suas obras (Figura 35).

Goeldi foi um artista fundamental na construção do modernismo, não só pela força do seu expressionismo mas também pela influência que exerceu, e ainda exerce, na gravura brasileira. É importante, também, lembrar o pioneirismo de Carlos Oswald (1882-1971) na difusão da gravura no Brasil. Artista versátil, fez pintura, gravura, desenho e ilustração. Foi o primeiro diretor da Oficina de Gravura em Metal do Liceu de Artes e Ofícios, que começou a funcionar, efetivamente, em 1930.

Outra contribuição fundamental desenvolvida no meio artístico carioca foi a que trouxe o paraense Ismael Nery (1900-1934), até porque as impregnações surrealistas que observamos em sua obra foram as primeiras registradas na arte brasileira.

Em 1927, quando de sua segunda viagem para a Europa, conhece André Breton e Marc Chagall. Esse contato seria muito importante na construção de seu imaginário. Em Breton ele encontra a doutrina, em Chagall, uma lírica de fundo expressionista. Sua obra foi construída no espaço aproximado de uma



Figura 35. Oswaldo Goeldi, 1930. *Amanhecer na praia*.
Xilogravura, 11,7 x 12 cm (IEB-USP)

década, pois começou a pintar em 1923 e faleceu, vítima de tuberculose, em 1934. Todas as suas fases foram modernas e, até certo ponto, se interpenetram: o expressionismo, o cubismo e o surrealismo. Distante dos acontecimentos da Semana de Arte Moderna, Ismael Nery se preocupa com o corpo humano, e faz dele o suporte de seu questionamento (Figura 36). Para estabelecer o diálogo, se apropria do seu próprio corpo e, muitas vezes, o funde ao de sua esposa em representações sensuais e líricas. Há



Figura 36. Ismael Nery, s/d. *Composição cubista*. Guache sobre papel, 24 x 18 cm (Petite Galerie, Rio de Janeiro)

quem afirme que essa mulher, projeção de seu próprio corpo, é “Ismaela”, seu lado feminino. Ismael Nery não fazia da pintura o seu objetivo maior, preocupava-se com as questões filosóficas e com a poesia. Sua pintura se desvia da questão nacionalista e se torna universal. A dualidade dos corpos e a questão da alteridade, aspectos sempre colocados em sua pintura, revelam o interesse filosófico e a importância de sua reflexão que, no final da sua vida, ainda se revestiriam de um certo misticismo.

No Rio de Janeiro, outro nome de grande projeção surgirá na década de 1920: trata-se do pintor pernambucano Cícero Dias (1907-2003). Apesar de manifestar em sua pintura a impregna-

ção surrealista, sua concepção é totalmente diversa daquela que foi concebida por Ismael Nery.

Cícero Dias é um artista regionalista que, vivendo no Rio de Janeiro, continuou a construir o Nordeste através de suas telas, tomando como fonte de inspiração as principais cidades, os vilarejos e as paisagens interioranas. Na década de 1920 se aproxima do surrealismo, muito embora só fosse tomar contato direto com o movimento europeu em 1937, ano em que vai para a França, sendo imediatamente envolvido pela estética dos surrealistas. A partir daí, sua preocupação iria se voltar para os aspectos formais, e com isso, alguns anos mais tarde, estaria ao lado dos abstracionistas, buscando uma arte internacional.

De sua primeira fase, destaca-se uma obra monumental – *Eu vi o mundo: ele começava no Recife*, que ele expõe no Salão Nacional de Belas Artes de 1931. Trata-se, portanto, de uma obra de passagem para a década de 1930, que já sinaliza um outro tipo de compromisso. Suas imagens se associam a símbolos e possuem uma certa aproximação com a estética *naïf*. Ele domina diversas técnicas, mas, naquele momento, o uso de têmperas e aquarelas terão sua preferência, ajudando a conferir certa leveza a seus trabalhos.

O modernismo ia se afirmando e chegando a outras partes do país. Iniciava-se um novo período estético, muito mais amadurecido: a década de 1930.

A crisma do modernismo

A década de 1930 se inicia em meio à crise internacional decorrente da quebra da Bolsa de Nova York. No Brasil, a consequência imediata foi a ruína de fazendeiros paulistas que

sustentavam a economia do Estado. Do ponto de vista político, a Revolução de 1930, que derrubou a República Velha, provocaria o desencadear de muitos outros acontecimentos – tais como a fundação do Partido Fascista (1930), a Revolução Constitucionalista em São Paulo (1932), o manifesto da Ação Integralista Brasileira (1932), a Aliança Nacional Libertadora (1935) e a Intentona Comunista (1935), coroando com o golpe de Estado, em 1937, ano em que Getúlio Vargas funda o Estado Novo e inicia seu governo ditatorial que iria se estender até 1945.

Durante esse tempo, a questão nacionalista continua a ser valorizada, mas a preocupação social será a tônica predominante dos artistas na vertente modernista. A arte produzida nesse período seria marcada por essa inclinação, ponto crucial do segundo modernismo no Brasil. Conforme palavras do crítico Antônio Bento, se o primeiro modernismo pode ser visto como “um batismo”, o segundo deve ser entendido como “uma crisma”, uma vez que já havia a consciência do próprio modernismo.

Na pintura destacam-se, dentre outros, Flávio de Carvalho (1899-1973), Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Lasar Segall; na escultura (Figura 37), Bruno Giorgi (1905-1993) e Ernesto de Fiori (1884-1945); na arquitetura, Lúcio Costa e Warchavchik; finalmente, no paisagismo, Roberto Burle Marx (1909-1994).

Flávio de Carvalho foi um dos artistas mais significativos do início da década, pós-revolução, apesar de estar mais próximo dos ideais dos primeiros modernistas, pois não caminhou pelas vertentes de inclinação social. Como arquiteto, situou-se dentro dos princípios do modernismo, tentando conferir expressividade à arquitetura. Com uma carga expressionista bem definida, ele exterioriza, na pintura, o conteúdo psicológico que confere aos



Figura 37. Bruno Giorgi, 1953. *São Jorge*. Bronze, 126,3 x 100,4 x 46,9 cm (MAC-USP)

seus personagens por meio do desenho e exalta a emoção através da cor, que considerava o elemento mais importante da pintura. Sua temática é a figura humana, revelando o *pathos*, e com intensa carga dramática. Seus retratos revelam a angústia, o desespero e a agonia humanos, conforme se observa na *Série trágica*, em que registra, em esboços gráficos magníficos, a morte de sua mãe. Escultor, autor de ensaios e peças teatrais, de cenários e figurinos de dança, Flávio de Carvalho sempre buscou a experiência múltipla nas artes, mas em todo o seu percurso artístico não se afastou do homem, no sentido de sua humanidade, embora sem a preocupação social que vamos encontrar nos artistas do segundo modernismo – Lasar Segall, Di Cavalcanti e Cândido Portinari fazem parte desse momento posterior.

Segall retornaria ao Brasil, em fins de 1923, fixando-se em São Paulo e naturalizando-se brasileiro algum tempo depois. Se,

no primeiro momento de Segall no Brasil, suas figuras refletiam a estética do expressionismo alemão – com formas afuniladas, figuras romboides e angulosas, no segundo momento vamos encontrar sensíveis alterações morfológicas: a forma se arredonda, perde a angulação e manifesta uma nova harmonia. Além disso, sua preocupação se volta para as classes oprimidas, os operários, as prostitutas, no contexto de uma linha de crítica social. Do ponto de vista técnico, o artista dá ênfase à gravura, onde demonstra o pleno domínio da água-forte, da xilogravura e da litogravura.

Di Cavalcanti e Cândido Portinari serão discutidos mais à frente, no contexto da questão social da arte moderna.

É interessante assinalar a afinidade da gravura, como técnica, com o expressionismo, como categoria estética. No Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, a gravura teve uma importância muito grande, tornando-se mesmo um referencial da arte moderna. Nomes como Lívio Abramo (1903-1992), artista e militante, que desenvolveu sua temática social a partir de temas simples do cotidiano carioca, como na série *Operários*, em que observa o subúrbio carioca, ou mesmo com o vigor denunciatório com que expõe o horror da guerra na série *Espanha*, se afirma como um dos grandes gravadores brasileiros. Sua obra é gráfica, sublinhada pela simplicidade, indicando o caminho de um expressionismo literário e gráfico (Figura 38).

Ainda na gravura, Oswaldo Goeldi – artista já citado – acentua sua participação no meio artístico e dialoga com a própria solidão humana, enquanto, de modo irônico, subverte a realidade para apresentar o drama do homem nas praças, nos becos e nas ruas da cidade.



Figura 38. Lívio Abramo, 1935. *Meninas de fábrica*.
Xilogravura, 14,3 x 18,2 cm (MAC-USP)

A procura do novo na arquitetura

Convém observar que esse início de década se desenrola em meio a acontecimentos políticos e sociais marcantes. Em 1931, a XXXVIII Exposição Nacional de Belas Artes ficaria conhecida como o “Salão Revolucionário” ou “Salão dos Tenentes”, pois se comprometera com a realização de uma exposição que rompesse com a tradição e, para isso, convocara a participação de artistas modernos, comprometidos com os ideais da Semana de 22. Seu organizador – Lúcio Costa – era o diretor da Escola Nacional de Belas Artes e, ainda jovem e cheio de ideais, desejava ver implan-

tadas as reformas que possibilitassem a afirmação definitiva da arte moderna no Brasil. Para tanto, propugnava pela reforma do ensino e queria uma arquitetura voltada para a integração das artes. Lúcio Costa permaneceria apenas um ano à frente da direção da Escola Nacional de Belas Artes, e o “Salão Revolucionário” sofreria enorme crítica dos conservadores de plantão.

Em 1933, Lúcio Costa e Warchavchik inauguravam a Exposição de Arquitetura Tropical, em que os novos conceitos da arquitetura eram apresentados. Essas ideias revolucionárias seriam, finalmente, acolhidas pelo ministro Capanema e, em 1936, a equipe de Lúcio Costa vai realizar um dos marcos fundamentais da arquitetura moderna no Brasil – o Ministério da Educação e Cultura (atual Palácio da Cultura Gustavo Capanema).

A construção do edifício reuniu importantes nomes da arte moderna brasileira: Burle Marx planejou os jardins, Cândido Portinari realizou os murais e Bruno Giorgi foi o responsável pelas esculturas. Se isso não bastasse, com Lúcio Costa estavam os arquitetos Oscar Niemeyer (1907-2012), Afonso Eduardo Reidy (1909-1964) e Ernani Mendes Vasconcellos (1912-1989).

Para a realização do projeto, chega ao Rio Le Corbusier (1887-1965), na qualidade de conselheiro. Durante um mês, trabalha com o grupo. O projeto ficou pronto em 1937, ainda sendo necessários mais nove anos para que sua construção se concluísse. O edifício se tornaria a maior referência da arquitetura moderna no Brasil em seu tempo. Afonso Eduardo Reidy assumiria, anos mais tarde, a diretoria do Departamento de Urbanismo da Prefeitura do Distrito Federal, sendo responsável pela urbanização do centro da cidade e da faixa aterrada da avenida Beira-Mar. Burle Marx – que havia estudado pintura e arquitetura na Escola

Nacional de Belas Artes – cria, em 1933, o seu primeiro planejamento de jardim para uma residência projetada por Lúcio Costa, sendo estimulado pelo amigo a desenvolver projetos paisagísticos. Em 1934, foi nomeado diretor de Parques e Jardins de Recife. Lá, projetando praças e jardins, aprofunda seu conhecimento de paisagista e aumenta sua intimidade com a flora brasileira, matéria-prima de seus projetos. No Rio de Janeiro, trabalhando com Lúcio Costa no projeto do Ministério da Educação e da Saúde, consegue harmonizar os espaços exteriores, que não eram grandes, com aquela monumental arquitetura. O obstáculo do espaço, pequeno para a magnitude do conjunto, fora superado pelo paisagista. Seus jardins se tornariam conhecidos no mundo inteiro. Burle Marx sabe estabelecer a relação do homem com a paisagem, levando em consideração a condição do olhar e o enquadramento da paisagem na visão humana.

Bruno Giorgi – que iniciara seus estudos de escultura em Roma em 1922 e, mais tarde, quando de sua permanência em Paris, tornara-se aluno de Aristides Maillol – retornaria ao Brasil no final da década de 1930, tornando-se um dos maiores nomes da escultura moderna.³

Em sua fase inicial, volta-se para a representação de vultos históricos do Brasil e da humanidade. Suas características marcantes apareceriam posteriormente, nas soluções formalistas, em que a simplificação dos corpos e a definição dos volumes

³ “Na sua volta ao Brasil, em 1939, mesmo declarando que recomeçou a vida isolado, recebe o apoio de intelectuais como Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Oswald de Andrade, entre outros, e reintegra-se ao ambiente artístico e cultural de São Paulo” (Grinberg, 2001, p. 120).

o identificariam, revelando sua identidade. É no caminho das simplificações que Bruno Giorgi finalmente chegará à abstração. Suas obras estabelecem um diálogo perfeito com a arquitetura moderna.

A questão social na arte moderna

Mas a questão social, preocupação maior desse período, terá seus grandes representantes na pintura.

Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo – que se assinava “Di Cavalcanti” – estudou Direito no Rio de Janeiro, até começar a apresentar seus trabalhos artísticos em exposições. Encaminhando-se na direção das artes, buscou a contramão do academismo nas vertentes modernistas das soluções de Cézanne, Gauguin, Dufy, Picasso e Matisse. Foi ainda caricaturista, desenhista e pintor.

Carioca de nascimento, Di Cavalcanti divide seu tempo entre o Rio de Janeiro e São Paulo, onde frequenta o círculo dos primeiros modernistas. Logo após a Semana de 22, vai para Paris, cidade que o fascina. O impacto das obras de Picasso, sobretudo as mulheres pintadas nas fases de retomada da figura – portanto, sem as escamas e as angulações cubistas –, vai marcar profundamente a obra de Di Cavalcanti, o que ele nunca negou.

Na década de 1930, cinco anos após ter retornado ao Brasil, Di Cavalcanti já se expressa numa caligrafia própria, em que a cor se apresenta em contrastes e se verifica uma liberdade maior na articulação das formas. Sua vida boêmia se reflete no gosto de algumas cenas em que a mulher é o seu tema preferido – brasileira, mulata, com formas sinuosas e lábios carnudos em composições que nos remetem a Matisse, o que se verifica

até mesmo no uso de certos ornamentos pintados para compor o fundo de suas telas. Para o artista, “a mulata era um símbolo do Brasil” (Leite, 1988, p. 162). Do ponto de vista formal, a cor estrutura suas figuras, enfatizando um certo barroquismo. Sua poética se alicerça no expressionismo pela carga emotiva de suas figuras, pelas distorções e pela ênfase na cor. A partir dos anos 1940, adota alguns maneirismos, afastando-se lentamente de certas preocupações formais que o identificariam como um dos grandes pintores modernos no Brasil.

Cândido Portinari é outro dos expoentes da arte brasileira a partir da década de 1930 (Prancha 14). Nasceu em Brodóski, São Paulo, numa família humilde, de imigrantes italianos. Desde muito cedo gostava de desenhar e, ainda adolescente, trabalhou como ajudante dos pintores que decoravam o teto da Igreja de Santo Antônio, em sua cidade natal, tornando-se, logo a seguir, auxiliar de artesãos italianos que executavam ornatos em estuque nas fachadas de casas e igrejas de Brodóski. Em 1918 viria para o Rio de Janeiro e passaria a frequentar o curso livre da Escola Nacional de Belas Artes. Dez anos depois receberia o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes e iria para a Europa, onde permaneceria por dois anos, retornando ao Brasil em 1930. Nesse período, fez apenas algumas naturezas-mortas – que já demonstravam a direção de afastamento das doutrinas acadêmicas, apesar de não representarem, ainda, uma ruptura com elas. Viaja muito pela Europa e absorve, subconscientemente, as novas soluções que a vanguarda europeia adotara para romper com os cânones clássicos.

Ao retornar ao Brasil, em 1931, participa do Salão Revolucionário na qualidade de membro do júri e, a partir daí, passa a

se concentrar nos problemas sociais brasileiros. Trabalha incansavelmente. Em seis meses pinta cerca de quarenta quadros e suas preocupações se voltam para essa temática.

É na década de 1930 que a base de seu estilo é construída. A forma é resultado de assimilações do cubismo de Picasso (sobretudo nas soluções adotadas para a composição de sua obra *Guernica*), dos artistas da Escola de Paris, dos muralistas mexicanos e de algumas soluções surrealistas, com um tratamento de espaço que nos remete às soluções do quattrocentismo italiano. A estética, de modo geral, vincula-se ao expressionismo – pelas deformações, pela força com que Portinari atravessa os fatos para registrar sentimentos. Sua temática se desenvolve sempre ligada à terra. Nos murais de intenção nacionalista – tais como *A borraça*, *O garimpo*, *A entrada*, entre outros –, Portinari explora a nação pela riqueza da terra. Em outros momentos, como os de intenção social, que, aliás, são os mais presentes, o artista se prende, mais uma vez, à terra, como acontece no mural *O café*, no qual os lavradores se ligam ao solo e onde a cor da terra parece impregnar toda a pintura. É a chamada fase marrom de Portinari. No decorrer da década de 1930, o que observamos na obra do artista é a ênfase dada à figura humana que, aliás, sempre teve o primado de suas composições, mas que, nesse momento, é mais realista, com figuras bem desenhadas, com um certo barroquismo e tectonicamente plantadas num solo que se estende para o fundo, onde a perspectiva renascentista cria espaços para uma série de detalhes que vão sendo anotados pelo artista.

É nesse momento que Portinari, que gozava da simpatia do ministro Capanema, vai realizar os murais do Ministério da Educação e da Saúde e – junto com Lúcio Costa, Niemeyer,

Bruno Giorgi e Burle Marx – reforça a expressão modernista do Rio de Janeiro.

Mais à frente, Portinari adotará um expressionismo mais lírico, entrecortado por obras mais contundentes, em que a distorção reforça um expressionismo torturado, como na fase dos *Retirantes*. No final de sua vida, com os murais *Guerra e Paz* na sede da ONU em Nova York, o artista explora os azuis que se tornaram característicos em sua paleta, tratando a guerra por meio de suas consequências desastrosas e louvando a paz pelos seus resultados de trabalho e progresso. A imaginária brasileira, conforme observou Antônio Bento, manteve-se presente nos murais *Guerra e Paz*.⁴

O envolvimento político do artista e sua simpatia pelos ideais comunistas passavam pela justa distribuição de terras, o que mais uma vez reforça sua profunda ligação telúrica (Figura 39). Para ele, a pintura significava trabalho, e, como um operário, a ela se dedicava diariamente – vindo a falecer, em 1962, vítima de envenenamento progressivo pelo branco do chumbo, altamente tóxico, que gostava muito de usar.

A afirmação da modernidade

Nestas décadas de “crisma da modernidade”, de forma ímpar, o pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) se imporia no cenário artístico brasileiro como um artista que realizaria, efetivamente, a grande aventura da arte moderna (Prancha 15).

⁴ “Mas é ainda a imaginária brasileira que está presente. Em *Paz* vê-se, nítida, na comunhão da mestiçagem variada de nosso povo, uma representação simbólica da fraternidade de todos os homens, a principal característica da paz” (Bento, 1980, p. 137).



Figura 39. Portinari, 1947. *Espantalho no arrozal*. Óleo sobre tela, 60 x 73 cm
(Coleção particular do senhor Mem Xavier da Silveira, Rio de Janeiro)

Nascido no Rio de Janeiro, muito cedo perdeu seu pai. Sua mãe casou-se novamente com um nobre alemão que, da antiga riqueza, tinha apenas o título nobiliárquico. A família vai para a Alemanha, onde Guignard começaria a estudar desenho. Mais tarde cursa a Academia de Munique. Seus professores participavam da Secessão alemã: Guignard já era um pintor moderno. Sua pintura nos atrai para a superfície do quadro. Ele não se preocupa com a profundidade do espaço, nem se atém às exigências perspécticas do Renascimento. Sua espacialidade se realiza na própria pintura. Não há focos que nos obriguem a encontrar o ponto principal. Os elementos de sua pintura são povoados de espaço e diluem seus contornos, sem qualquer comprometimento da forma.

Em 1944, transfere-se para Minas Gerais com o objetivo de orientar um curso livre de desenho e pintura. A generosa

topografia mineira, com suas montanhas e serras, impressionou o artista. As igrejinhas que pontuavam as ondulações da terra e o recorte barroco das grandes igrejas de Ouro Preto povoariam o imaginário de Guignard e se tornariam presentes em telas onde os céus estão cheios de balões. Eles se fixaram na memória do artista, quando, ainda muito pequeno, ia ao colo do pai contemplar as noites de São João. As pequenas imagens de balões se associam a outras pequenas imagens de igrejas, palmeiras e trens – e anulam o perto e longe, o acima e abaixo. Existe a superfície da tela e o espaço pontuado pelas nuvens. Em alguns momentos, as referências são surrealistas. Jarro com flores, em cujo bojo o espaço se estende e se expande, nos ensina a compreender a construção de um espaço irreal, mas que impõe credibilidade. Sua estética expressionista possui lirismo e leveza. Somente nas telas de temática religiosa, em que Guignard explora o *pathos* do Cristo martirizado, é que sua pintura nos atinge com uma agressividade germânica.

Sua obra resulta da conjugação de elementos díspares que mantêm uma perfeita coesão entre si, enquanto identificam o país. A pintura de Guignard é forçosamente brasileira.

Em 1940, com a tela *Lea e Maura*, recebe o prêmio de viagem ao país do Salão Nacional de Belas Artes. É interessante assinalar que, exatamente nesse ano, o Salão Nacional abre uma “Divisão moderna” para expor as obras de artistas que já sinalizavam a ruptura com a tradição. Guignard é um deles, mas o prêmio de viagem ao exterior seria dado a um pintor acadêmico.

A arte moderna no Brasil veio sendo produzida em meio a grandes embates estéticos em virtude das dificuldades de aceitação dos novos cânones – uma vez que, desde a criação da ACADE-

mia no Brasil, a direção do belo fora apontada para a arte regida pela regra e pela norma, eleita pelos acadêmicos como a única verdadeira.

No ano seguinte, um moderno arrebatava o prêmio de viagem ao exterior: José Pancetti (1902-1958),⁵ pintor de marinhas, receberia a mais cobiçada premiação.

Giuseppe Gianinni, conhecido como “José Pancetti”, era filho de italianos que trabalharam no Brasil durante algum tempo. Aos 10 anos voltaria com a família à Itália, onde faz seus primeiros estudos. Já rapaz ingressa na marinha mercante italiana, retornando ao Brasil em 1920. Dois anos depois, muda-se de São Paulo para o Rio de Janeiro, onde ingressa na marinha brasileira para servi-la por mais de vinte e cinco anos consecutivos. É durante esse tempo que faz da pintura a sua profissão, e do mar, a sua maior fonte de inspiração. Como autodidata, ele é um pintor de marinhas. Na década de 1930, porém, Pancetti faz amizades com artistas modernos do Rio e passa a frequentar o Núcleo Bernardelli.

O Núcleo Bernardelli fora criado por um grupo de artistas modernos que não aceitavam a retrógrada estrutura da Escola Nacional de Belas Artes, opondo-se aos métodos das aulas que ali se ministravam e buscando criar uma nova condição de ensino. Queriam, também, a democratização do Salão Nacional de Belas Artes – o que é bem interessante, pois isso se dá, exatamente, no ano em que Lúcio Costa luta por modificar aquelas estru-

⁵ Em alguns documentos, encontramos o ano de 1904 como sendo o de nascimento do artista, porém o mais provável é que tenha sido em 1902.

turas arraigadas, além de procurar direcionar a Escola Nacional de Belas Artes segundo as vertentes da modernidade. Conforme sabemos, as forças acadêmicas prevalecerão e Lúcio Costa deixará a direção da escola.

O Núcleo Bernardelli é a chama modernista que arde nos porões da escola, pois era lá que eles se encontravam para lecionar e aprender. Seu funcionamento era como um ateliê livre, e, consequentemente, o que nele se observa é a busca das soluções modernas em diferentes vertentes. Milton Dacosta (1915-1988) – que foi um “nucleano” ativo – possuía uma pintura que, partindo da estética “cézanneana”, chegava a soluções construtivas de aproximação cubista, enquanto Pancetti seria um representante de uma ala do modernismo moderado, conforme veremos a seguir.

Nos quatro anos em que se mantiveram nas dependências da escola, realizaram quatro exposições. Obrigados a deixar o local, em 1935, eles manteriam o núcleo, mesmo sem um lugar definido, até 1942. A partir daí, houve sua dissolução.

Pancetti é um dos grandes representantes dessa ala de modernismo moderado, que foi muito significativa para a arte brasileira. Sua arte, sublinhada de ingenuidade e temperada de romantismo, não abandonou a perspectiva linear e aérea que constrói por observação. Assim como Cézanne, procura a essência da forma. Contudo, é de Lechowski (1887-1941) que provém a influência confessada pelo próprio Pancetti. Em seus inúmeros retratos, sobretudo quando tomava o próprio rosto para modelo, se compreende melhor o trânsito da modernidade em sua obra, quer pela fatura, quer pela estruturação da forma. Em alguns casos se aproxima de Van Gogh, no recorte da figura contra o fundo, em

que obriga o seu destaque. A expressividade ingênua que observamos em sua obra pode ser encontrada em outros modernos, como, por exemplo, na pintora Djanira.

Djanira da Mota e Silva (1914-1979) foi uma artista autodidata que aprendeu pintura “a partir dela mesma”, como gostava de afirmar. Nasceu em São Paulo, mas veio para o Rio de Janeiro aos 28 anos, já casada, onde se estabelece em Santa Teresa, como proprietária de uma pensão. É com esse trabalho que ajuda o marido a pagar os compromissos financeiros. Para sua formação, a troca de experiências com o pintor Eméric Marcier (1916-1990), que ali se hospedara, foi bem importante. Em troca de lições de pintura, Djanira oferecia a hospedagem e as refeições ao pintor romeno recém-chegado ao Brasil.

Ela teve uma vida muito difícil. Tuberculosa ainda muito jovem, venceu a doença e disputou com a vida as chances para ser vitoriosa. Para aprimorar seu trabalho, frequentou as aulas do Liceu de Artes e Ofícios à noite, pois durante o dia precisava trabalhar para se manter. Muito inteligente, a partir do momento em que começou a conviver com artistas tais como Milton Dacosta e Lasar Segall, e de escritores e críticos tais como Murilo Mendes e Rubem Navarra, pôde melhor sentir o momento em que se inseria no panorama artístico e cultural do país.

Como os primitivos italianos, em muitas de suas obras procura elevar a linha do horizonte, explorando o espaço da tela sem céu, numa perspectiva de observação, em que funde, numa ótica moderna, o formalismo de suas figuras que, assim, se destacam do fundo. A tela é o lugar onde ela desenvolve o seu artesanato. Para Djanira, existia uma luta plástica e esta era artesanal. Sua pintura possui um compromisso social e se expressa

por meio de um formalismo que se acentua através do tempo, e de uma cor que ganha novos reflexos e passa de sombria para viva. Djanira registra operários, negros, índios, brancos, homens e santos, amalgamando a cultura nacional da qual sempre retirou seus temas.

A maturidade de tantos artistas que buscavam os caminhos da modernidade possibilitou um sentido realmente novo da arte brasileira na década de 1950, por meio de uma produção na qual a abstração geométrica seria buscada com obstinação. Alguns, entretanto, fizeram a opção pela forma estruturada no desenho, como é o caso de Lydio Bandeira de Mello (1929-), fiel à tradição, embora com um traço expressivo e individual.

Convém lembrar que, por aquele tempo, surgiram os “clubes de gravura”, revigorando o realismo social em obras figurativistas. O primeiro deles foi fundado por Carlos Scliar (1920-2001) no ano de 1950, em Porto Alegre (Prancha 16). O objetivo inicial foi o de levantar recursos para o financiamento de uma revista. Contudo, procurando reproduzir uma arte de fácil comunicação com o público, os artistas que faziam parte do clube procuraram explorar as temáticas populares e regionalistas.

A partir do Clube de Gravura de Porto Alegre seguiram-se os de São Paulo, Santos, Recife e Rio de Janeiro, que tiveram importante participação tanto na produção artística da década quanto no fortalecimento das técnicas da gravura na modernidade.

As tendências construtivas

Para melhor se compreender a década de 1950, é preciso retroceder um pouco no tempo. Em 1937, o historiador e crítico

de arte Mário Pedrosa (1900-1981) fora obrigado a exilar-se, após o golpe de Getúlio Vargas, em razão de suas posições trotskistas. Após o retorno do exílio, em 1945, um grupo de artistas encontra nele o polo de discussão para ideias comuns, registradas na tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. No Rio de Janeiro, Ivan Serpa (1923-1973), Abraham Palatnik (1928-) e Almir Mavignier (1925-), influenciados por Mário Pedrosa, iriam formar o primeiro grupo, no Rio de Janeiro, de artistas abstrato-concretistas.

Em São Paulo, artistas como Luís Sacilotto (1924-2003) e Lothar Charoux (1912-1987) ligam-se a Waldemar Cordeiro (1925-1973), que em 1949 havia fundado o Art Club – cujo objetivo era promover o intercâmbio cultural com países do exterior, além da realização local de exposições. Eles formaram o grupo abstrato-concreto de São Paulo.

O início da década reafirmaria as inclinações para as tendências abstracionistas que, na verdade, constituíam a condição mais contundente da arte moderna, pois se voltavam na direção oposta ao exercício da mimesis.

Dois grandes acontecimentos dariam um vigor novo ao momento artístico nacional, no ano de 1951. O primeiro deles foi a emancipação da “Divisão moderna” do Salão Nacional de Belas Artes, que deu origem ao Salão Nacional de Arte Moderna. Com isso, se oficializava a arte moderna no Brasil e se reconhecia a sua força de expressão. O segundo foi a criação da Bienal de São Paulo, exposição internacional de artes visuais que surgiu como desdobramento das atividades do Museu de Arte Moderna de São Paulo e se tornou o maior acontecimento cultural no país e uma das mais importantes mostras programadas no panorama internacional.

Ivan Serpa ganharia o Prêmio de Jovem Pintor Nacional com a obra *Formas* e se tornaria um dos pioneiros da arte concreta no Brasil, desenvolvendo uma tendência de recurso matemático que caracterizaria sua arte ao longo da década de 1950 (Figura 40).



Figura 40. Ivan Serpa, 1951. *Formas*.
Óleo sobre tela, 97 x 130,2 cm (MAC-USP)

Na Europa, a arte concreta já era uma realidade desde 1930, ano em que Theo van Doesburg fundara, em Paris, a revista *Art Concret* e em que Michel Seuphor criara *Cercle et Carré*. Se Van Doesburg fora o primeiro a expor os novos conceitos, de certa forma Seuphor os reafirmaria. A verdade é que os artistas simpatizantes da nova tendência buscavam uma arte absolutamente geométrica e rigorosamente não expressiva. Suas origens estavam alicerçadas no neoplasticismo holandês, nos princípios da Bauhaus e no construtivismo russo. O real, na arte, era a concretude: um plano seria sempre um plano, assim como uma linha seria sempre uma linha.

Essa vertente seria seguida por Max Bill, jovem artista suíço para quem, além dos conceitos já firmados, a arte concreta possuía, também, a função de criar campos de energia por meio da cor. Caminharam igualmente nessa direção o Grupo de Ulm e a Escola Suíça.

Max Bill estaria representado na I Bienal de São Paulo e, com a escultura *Unidade tripartite*, receberia o Grande Prêmio Internacional. O impacto das obras de tendências abstratas e geométricas nessa grande mostra se fez sentir entre os brasileiros. Além de Ivan Serpa, convém destacar Almir Mavignier, Geraldo de Barros (1923-1998) e Abraham Palatnik, nomes que iriam liderar os movimentos em São Paulo e no Rio de Janeiro (Figura 41).

Concretismo e neoconcretismo

Um ano depois da I Bienal, em São Paulo, surgiria o Grupo Ruptura, após uma exposição no MAM-SP em que esses princípios seriam evidenciados num manifesto e nas obras de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar (1910-1954), Anatol Wladyslaw (1913-2004), Lothar Charroux (1912-1987), Kazmer Féjer (1923-1989) e Luís Sacilotto. O manifesto propalava o esgotamento histórico do método de representar três dimensões no espaço plano das duas dimensões. Também considerava “velho” o naturalismo “errado” dos expressionistas, dos surrealistas, dos loucos e das crianças, entendendo como efetivamente “novo” o que fosse proveniente da “intuição artística” com princípios inteligentes e dotados de clareza.

Waldemar Cordeiro trazia em sua arte as marcas de uma teorização que desenvolveu, enquanto suas formas geométricas buscavam o efeito ótico para a constituição do objeto. Tais efeitos

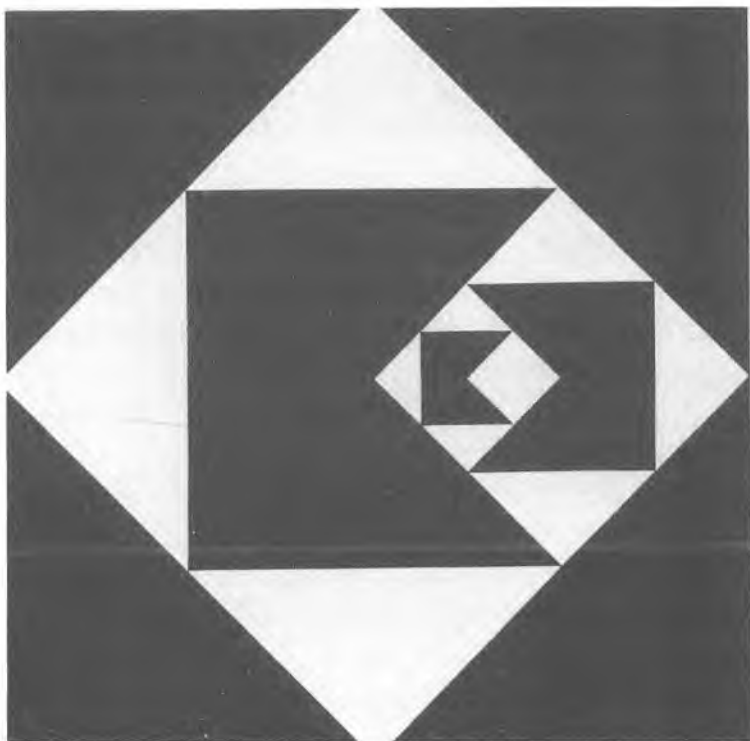


Figura 41. Geraldo de Barros, 1979. *Objeto forma*.
Esmalte, 80 x 80 cm (Coleção particular)

tinham sustentação nos princípios da percepção visual defendidos pela Gestalt.

Em 1954, no Rio de Janeiro, surgiu o grupo Frente, formado por artistas de várias origens e tendências, razão pela qual não possuía uma unidade estética (Figura 42). Havia, entretanto, um ponto comum entre eles: o desejo do novo. Ivan Serpa, Aluísio Carvão (1920-2001), Lygia Clark (1920-1988), João José Costa (1931-), Vincent Ibberson (19--), Lygia Pape (1929-

2004), Carlos Val (1937-) e Décio Vieira (1922-1988) foram os cofundadores do grupo ao qual, mais tarde, ainda viriam se integrar Franz Weissmann (1911-2005), Hélio Oiticica (1937-1980) e Abraham Palatnik, entre outros.

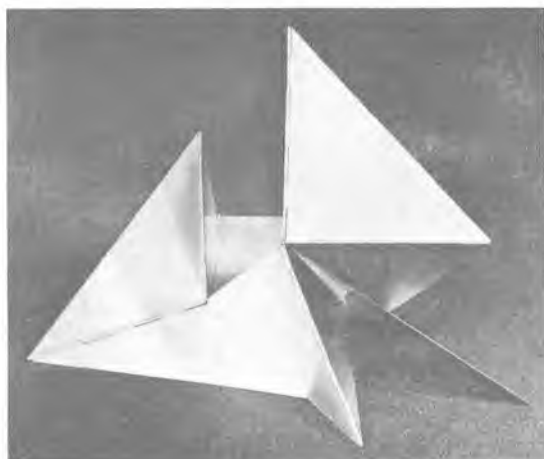


Figura 42. Lygia Clark, 1961. *Bicho caranguejo*.
Alumínio (Pinacoteca do Estado, São Paulo)

Enquanto o Grupo Ruptura defendia uma arte abstrata, em que os princípios construtivos eram observados de maneira rígida, o Grupo Frente postulava princípios semelhantes, permitindo, porém, uma certa flexibilidade que se explica pela visão de Ivan Serpa, pois, como professor da maioria do grupo, sempre defendera os princípios da liberdade na arte.

Estes dois polos (São Paulo – Grupo Ruptura e Rio de Janeiro – Grupo Frente) serão os dois principais centros no Brasil, nas décadas de 1950 e 1960, das vanguardas construtivas: concretismo e neoconcretismo.

Em 1956, os artistas paulistas e cariocas estariam juntos na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em janeiro e fevereiro de 1957, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – onde contaria com uma excelente divulgação por intermédio de textos críticos de Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, a voz poética dos artistas do Rio de Janeiro.

Entre os dois blocos, paulistas e cariocas, surgiram divergências teóricas que, com o tempo, foram se aprofundando até a cisão, em 1959. Surge, no Rio, o neoconcretismo – movimento que reuniu, numa exposição no Museu de Arte Moderna, obras de Lígia Clark, Ligia Pape, Franz Weissmann, Amílcar de Castro (1920-2002) e que, juntamente com Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis (1915-1986), proclamava o rompimento com o racionalismo exacerbado do concretismo. Buscava reintroduzir a expressividade na criação artística e, com isso, resgatar a subjetividade que o concretismo havia eliminado.

Lygia Clark procurou trazer seus trabalhos para o espaço e, no trânsito da bidimensionalidade para a tridimensionalidade, passou a exprimir formas interiores que lograram manifestar-se em apelos contínuos à sensibilidade e à participação do espectador.

Hélio Oiticica segue um caminho parecido, porém dá um passo ainda mais à frente (Prancha 17). Ele parte de uma produção de preocupação visual, que permite toda uma discussão sobre os aspectos subjetivos da arte.

No final da década de 1950, cria os *Metaesquemas*, que são desenhos em que a “estrutura-cor” começa a se definir. Na década de 1960, Oiticica rompe com a própria proposta, por considerar

seus *Metaesquemas* ainda presos ao concretismo. Ele não quer mais uma participação meramente contemplativa do observador, antes deseja estabelecer uma relação mais íntima dele com sua obra. É nesse momento que abandona a bidimensionalidade, saindo do quadro e libertando a cor de seu aprisionamento para colocá-la no espaço, tal como fez com seus *Bilaterais* e seus *Relevos espaciais*, obras que já procuram envolver o espectador numa nova experiência sensorial.

A partir daí criaria seus *Penetráveis*, espécie de labirintos por onde se entra, interferindo no espaço, fazendo girar paredes, contornar placas, subir escadas, tudo isso para levar o espectador a sentir as cores no chão, nas paredes, nos reflexos, colocando-o numa relação direta com a cor. Oiticica iniciava suas investigações sensoriais, que seriam marcantes em sua obra e culminariam com a formulação do conceito “suprassensorial”, que reafirmaria a direção das obras aos sentidos – “para, através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma suprassensação, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano” (Oiticica, 1986, p. 102).

Ainda na década de 1960 construiria os seus *Bólides*, que eram caixas de madeira pintada, com diversos materiais associados, cuja intenção era despertar o fruidor de uma atitude passiva e contemplativa para outra, ativa e de participação. O toque e a atração por conhecer o objeto por meio de uma ação do fruidor foram os pontos de partida para o artista buscar o rompimento com os códigos já saturados da arte de seu tempo. O próximo passo de seu inconformismo estético seria dado, ainda na mesma década, quando passa a explorar as “manifestações ambientais”.

Apresentou-se no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro junto com alguns passistas da Escola de Samba da Mangueira. O grupo vestia capas coloridas, empunhava bandeiras e estandartes e fazia evoluções em que a cor, o movimento e a sensibilidade eram os elementos do *Parangolé* – nome com o qual Oiticica batizou sua criação.

Destacou-se pelo caráter de vanguarda que se confirma em sua produção, pois, desde seus *Metaesquemas* até suas *Manifestações ambientais*, procurou ultrapassar o curto tempo de sua vida.

O grupo dos neoconcretistas permaneceu junto por dois anos, de março de 1959 até maio de 1961, quando veio a se dissolver. Nesses dois anos de atividade, marcariam profundamente a arte brasileira e confirmariam os seus caminhos construtivos.

O domínio do abstracionismo geométrico

Na década de 1950 também se destaca um pintor que, apesar de não pertencer a nenhum dos movimentos acima, fora considerado pelos próprios concretistas como um dos precursores das manifestações construtivas no Brasil.

Alfredo Volpi (1896-1988) nasceu na Itália e veio para o Brasil com menos de 2 anos de idade. Iniciou-se na pintura como autodidata e, na década de 1930, já participava dos movimentos artísticos em São Paulo, cidade em que se fixou. O ano de 1953 seria promissor para Volpi. Na II Bienal de São Paulo receberia o prêmio de Melhor Pintor Nacional, juntamente com Di Cavalcanti, e sua fama se espalharia rapidamente. Os concretistas viam nele um precursor, apesar de Volpi nunca ter se considerado como tal, mesmo tendo participado de algumas exposições com o grupo. Sua pintura parte do impressionismo e,

buscando a síntese formal sem perda da poesia e da interioridade, vai se encaminhando para uma certa estilização.

Volpi vai se afastar da imitação na procura da forma elementar. Sua pintura se resume a esquemas de fachadas e casas, onde a simplificação se faz com o auxílio da geometrização. Sua temática partiu da natureza para a arquitetura que, aos poucos, cresceu e dominou o quadro até se tornar simplesmente pintura. A tridimensionalidade foi substituída pela bidimensionalidade. Tudo se passa no plano. A têmpera – que confere uma outra textura à pintura, dando maior leveza à tela – será a técnica usada pelo artista.

Na escultura, o concretismo e o neoconcretismo seriam de fundamental importância para a consolidação das tendências construtivas no Brasil.

Franz Weissmann, austríaco naturalizado brasileiro, frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, tendo também estudado com o escultor August Zamoyski (1893-1970) (Figura 43). Residiu em Belo Horizonte no final da década de 1940, ocasião em que se aproximou de Guignard, colaborando com ele na fundação da Escola de Belas Artes local, onde lecionou até 1956, ano em que voltaria a viver no Rio de Janeiro.

É a partir de então que participa do movimento de arte concreta e, a seguir, da neoconcreta. O crítico Ferreira Gullar nos chama a atenção para a preocupação com o vazio que Weissmann demonstra em sua escultura, a preocupação com o espaço. Observa ainda que, ao longo da década, sua escultura foi se tornando mais orgânica, tendo o artista pouco a pouco se desligado da “influência vocabular e temática de Max Bill”, começando a



Figura 43. Franz Weissmann, 1958. *Torre*. Ferro, 140 x 55 x 55 cm (MNBA, Rio de Janeiro)

buscar sua própria expressão pessoal no contexto construtivo. No Salão Nacional de Arte Moderna de 1958, Weissmann receberia o prêmio de viagem ao exterior com a obra *A torre* e, ainda segundo o crítico Ferreira Gullar, ganharia “um sentido mais orgânico, assumindo uma expressão mais interior”.

Em Weissmann aparece a preocupação em destituir da escultura o volume, a massa e o peso inerentes a ela, fazendo de sua obra “um ser do espaço”. Mais tarde introduziria a cor, buscando definir melhor o espaço, bem como aquecer o impacto de sua comunicação. Persegue uma estética que privilegia a ordenação das formas em seus princípios regulares, na repetição de elementos e na cadência dos vazados, provocando ritmos e atuando na plástica da representação espacial.

Outro escultor que corresponde plenamente aos ideais do neoconcretismo – inclusive tendo assinado o manifesto do movi-

mento – é Amílcar de Castro. Nasceu numa pequena cidade de Minas Gerais e, na escultura, foi um autodidata. Apenas no final da década de 1940 trabalhou junto com Weissmann. Seu aprendizado, tanto na pintura quanto no desenho, se deu através de Guignard, com quem estudou em Belo Horizonte.

Com Amílcar de Castro, observamos a capacidade de síntese. Segundo ele, o seu ponto de partida era o plano. A partir daí, passa a recortá-lo e a efetuar seus rebatimentos, para fazer nascer a terceira dimensão. Do plano, na bidimensionalidade, chegava então ao espaço e à tridimensionalidade. Para ele, a escultura era “o nascer da tridimensionalidade” – um momento pleno de mistério que sempre o fascinou.

Amílcar de Castro participou da II e da VII Bienais de São Paulo, além de ter uma significativa passagem pelo Salão Nacional de Arte Moderna. Entre 1960 e 1967, sua obra esteve representada no IX, X, XI, XIII, XV e XVI salões oficiais (Figura 44). Em 1960 recebeu o prêmio de isenção de júri, uma das mais cobiçadas premiações, pois o prêmio de viagem ao exterior, que era o sonho maior dos artistas que enviavam suas obras para o salão, só era conferido àqueles que já tivessem obtido antes o prêmio de isenção. Amílcar de Castro finalmente recebe o prêmio de viagem ao exterior em 1967 e vai para New Jersey, nos Estados Unidos. A paisagem monocromática do inverno, em que os tons cinzas da atmosfera colore o céu, leva-o a procurar o uso ostensivo do ferro e do aço – materiais por excelência para suas esculturas.

A arquitetura acompanhará as tendências dessa estética construtiva, até porque, desde a construção do MEC (Ministério da Educação e Cultura), uma nova referência havia surgido

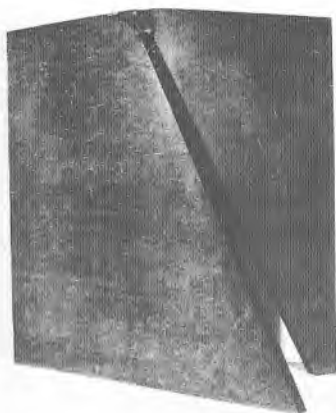


Figura 44. Amílcar de Castro, 1972. *Cavalo*. Ferro soldado, 80 x 36 x 73 cm (Pinacoteca do Estado, São Paulo)

então. É bem verdade que na primeira metade do século XX, paralelamente às tendências ecléticas que paulatinamente vão aparecer na arquitetura brasileira, o neocolonial será sempre bem representativo.

Introduzido em São Paulo pelo arquiteto português Ricardo Severo (1869-1940), o neocolonial procurava a revitalização do colonial – estilo emblemático da arquitetura luso-brasileira – e se propunha, com ele, enfrentar os excessos do ecletismo neoclassicizante.

O *art déco* também foi muito marcante em São Paulo – o que, de certa forma, nos indica que as consequências do cubismo, com seu novo código visual, começavam a ser absorvidas.

Assim, em meio a ideias contraditórias, as linhas de uma arquitetura moderna e funcionalista, moldada pela influência de Le Corbusier, abriam espaço para uma outra direção, mais formalista.

O apogeu da arquitetura

Nas décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960, a presença dos Irmãos Roberto foi de grande importância para a arquitetura moderna no Brasil (Figura 45). Marcelo (1908-1964), Milton (1914-1953) e Maurício (1921-1996), todos formados pela Escola Nacional de Belas Artes, constituíram o escritório de arquitetura que recebeu os seguintes nomes: Marcelo Roberto, de 1930 a 1934, com o irmão mais velho; MM Roberto, de 1934 a 1943, quando Milton, após ter se formado, associou-se ao primogênito; MMM Roberto, após a formatura de Maurício, o caçula, que completaria a trinca de “emes” do escritório. Finalmente, após anos seguidos construindo a moderna arquitetura brasileira, a firma foi se alterando, não pelo fato de mais um irmão vir somar seu talento aos outros, mas, ao contrário, porque foram morrendo e, conseqüentemente, o escritório teve de se ajustar a cada realidade vivida. Atualmente ainda existe, com o nome de M Roberto, e continua sob a direção da mesma família.

Ainda quando o escritório era apenas MM Roberto, prédios emblemáticos tiveram a assinatura dos Irmãos Roberto. A Associação Brasileira de Imprensa (ABI), de 1935, atesta a modernidade e o pioneirismo das linhas racionalistas dos Roberto, pois o trabalho antecede em alguns meses ao emblemático projeto da equipe de Lúcio Costa que, sob a orientação de Le Corbusier, criava o Ministério da Educação e Saúde (Figura 46). Ressalte-se, inclusive, que o término da ABI data de 1938 – portanto, anterior ao prédio projetado do ministério. Muitos outros trabalhos foram realizados, inscrevendo o nome dos Roberto no rol dos arquitetos brasileiros que tanto contribuíram para a nossa modernidade.



Figura 45. Irmãos Roberto, 1936. Prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Rio de Janeiro

Em 1948, quando da fundação do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy foi convidado a projetar – numa área de 40.000 m², no aterro do Flamengo – o edifício para o museu. As obras só seriam iniciadas alguns anos mais tarde, na década de 1950, confirmando a tendência de linhas mais arrojadadas, de espaços amplos com aproveitamento da luz através de vidraças que promovem a ligação do interior com o exterior, levando o olhar a se estender e encontrar os jardins de Burle Marx, que desenvolveu o projeto paisagístico do terreno, bem como de todo o restante do Parque do Flamengo.

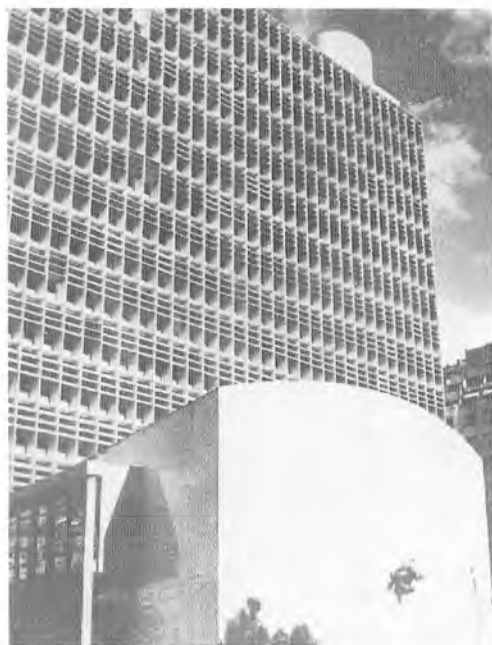


Figura 46. Lúcio Costa e equipe, 1936-1945.
Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro

Um ano depois da fundação do MAM, o arquiteto Jorge Machado Moreira (1904-1992) foi convocado a planejar a Cidade Universitária – cujo projeto previa a reunião de cinco ilhas, que se interligariam ao litoral por uma ponte. Surgia então a Ilha do Fundão e, nela, a construção de um complexo arquitetônico com várias unidades da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Jorge Moreira seguiu de perto a mesma vertente estética de despojamento de ornatos, de predomínio da reta e de apropriação da luz exterior por meio da utilização de sucessivas janelas envidraçadas.

Um aspecto interessante a ser considerado é o fato de que a Faculdade de Arquitetura era um curso da Escola Nacional de Belas Artes, tornando-se uma unidade independente em 1945. Dessa forma, os arquitetos formados até então conviviam intimamente com os colegas dos ateliês de pintura e escultura, inclusive participando com eles dos salões e das bienais de São Paulo. A consequência pode ser constatada na década de 1950 – sem dúvida, um dos períodos mais marcantes e característicos para a arquitetura moderna no Brasil.

Caberá a Oscar Niemeyer dar o passo na direção de uma arquitetura nascida a partir de esboços formais (Figura 47).

O plano do presidente eleito no Brasil em 1955 – Juscelino Kubitschek – era transferir a capital para a região Centro-Oeste do país e, para isso, uma cidade deveria ser construída. Surgia Brasília, localizada num planalto de Goiás. Para desenvolver o projeto urbanístico, Lúcio Costa é o indicado, por ter sido ele o vencedor do concurso que se organizou justamente para esse fim.

Segundo Lúcio Costa, a ideia nasceu a partir do gesto inicial de qualquer pessoa que, para marcar um determinado lugar num mapa, faz uma cruz no ponto desejado. Essa cruz, com seus eixos Norte-Sul e Leste-Oeste, foi adaptada à topografia original do terreno. Assim, um dos eixos se plasmou à inclinação deste, surgindo um signo que se assemelha a uma nave aterrissada, com duas grandes asas.

Niemeyer projetaria os edifícios de Brasília, buscando formas elementares. Para ele, a intenção plástica sempre teve o predomínio de sua atenção e foi o ponto principal de sua busca. O cálculo e as técnicas construtivas devem perseguir o objetivo maior – que é sempre o de possibilitar a construção da forma,



Figura 47. Oscar Niemeyer, 1970.
Catedral de Brasília, Brasília, Distrito Federal

razão pela qual seus edifícios se assemelham a grandes esculturas pousadas no chão. Neles, Niemeyer imprimiu sua marca de tal forma que, hoje, está associada à moderna arquitetura no Brasil.

Uma outra referência significativa é a de João Batista Villanova Artigas (1915-1985). Nascido em Curitiba, em 1915, foi em São Paulo que alcançou maior notoriedade. Trabalhou com Warchavchik, em 1939, tendo sido influenciado, primeiro, pelo organicismo de Frank Lloyd Wright e, depois, pelo racionalismo de Le Corbusier. Suas formas puras, os grandes planos de sua arquitetura, a despreocupação com o ornato e a busca de uma integração entre o peso das vigas e a liberdade dos espaços abertos estão visíveis em seus projetos. Conviveu com o Grupo Santa Helena, o que foi marcante em sua experiência pessoal.

O magistério foi outra de suas paixões, tendo participado ativamente da reforma curricular de 1962 da Faculdade de

Arquitetura e Urbanismo (USP), onde lecionou e produziu no campo da teoria da arquitetura desde 1948. Dentre os quase setecentos projetos por ele realizados, destacam-se a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo e o Estádio do Morumbi, também em São Paulo. A antiga Estação Rodoviária de Londrina, o Hospital São Lucas e a Casa Vilanova Artigas (todos situados em Curitiba) representam a força da sua arquitetura no Paraná.

Abstracionismo lírico e expressionismo abstrato

Um dos primeiros artistas brasileiros a procurar as vertentes do abstracionismo lírico foi o jovem Antonio Bandeira (1922-1967) – que é, também, o seu maior representante na arte brasileira. É bem verdade, porém, que encontramos em Cícero Dias um de seus precursores, pela maneira espontânea com que conduziu sua arte e pela sensibilidade e sensualidade com que se deixou guiar por ela.

Como variante da arte informal, o abstracionismo lírico confere importância aos valores pictóricos, às faturas e às experiências líricas que, muitas vezes, são hedonistas. Observamos em Burle Marx uma certa inclinação para o abstracionismo lírico, através de certas formas de origem vegetal que adota nas suas concepções. Há, no abstracionismo lírico, uma certa saudade da natureza, que sempre parece presente na obra de seus artistas. As luzes que atravessam as folhas das árvores, os efeitos das tempestades, a agitação do mar – enfim, uma série de aspectos que estão presentes na natureza e que se encontram, também, no abstracionismo lírico.

Antonio Bandeira, que tão bem exemplifica essa vertente da arte abstrata, teve uma primeira fase figurativista que se estendeu até sua permanência em Paris, de 1940 a 1947. A partir daí, adotará cada vez mais uma linguagem abstrata próxima do informalismo, sobretudo na década de 1950. Seu abstracionismo lírico se traduz em cores que vibram em perfeita sintonia com a vida (Prancha 18). Para ele, um ipê-amarelo no tempo de sua floração, antes de ser qualquer outra coisa, é apenas uma mancha amarela que se pode ver a distância. Da mesma forma que roupas estendidas pelas lavadeiras junto aos rios são cores que alcançam o viajante. Para Bandeira, a pintura deveria manifestar essa mesma carga lírica que se materializa por meio de manchas coloridas.

A partir do final dos anos 1950 e durante a década de 1960, o expressionismo abstrato encontrará uma forte representação na arte brasileira.

Mais uma atitude que um estilo, o expressionismo abstrato procura a intensificação de uma atitude pessoal com um componente espiritual e uma forte introspecção do artista. Com isso, repudia toda a realidade racional e, conseqüentemente, as tendências construtivas de base geométrica, uma vez que essas eliminam o espontâneo, a emoção e o inconsciente.

O artista emblemático desse movimento foi Pollock, que, nos Estados Unidos, desenvolveu a técnica pictórica do *dripping* – o que, na verdade, era um procedimento automático. Aliás, esse processo já havia sido experimentado por Miró.

No Brasil, o expressionismo abstrato vai receber uma forte contribuição dos artistas nipo-brasileiros. A gestualidade desses pintores e a referência caligráfica de seus símbolos abstratos conjugam-se à luminosidade do país tropical para o qual vieram.

A cor do céu, a atmosfera, a temperatura elevada são fatores que se fundem às heranças atávicas de sua raça.

Manabu Mabe (1924-1997) e Tomie Ohtake (1913-) são artistas que, no decorrer da década de 1960, podem ser apontados como representantes do expressionismo abstrato no Brasil. Neles, ainda reside ora o lirismo, ora um pouco de contenção – sobretudo em Tomie Ohtake, cujos princípios de equilíbrio e concisão de formas conferem-lhe uma identidade particular.

Mas é Flavio Shiró (1928-) o representante mais exemplar do movimento. Nele prevalece o gesto, a força do ímpeto e a dramaticidade. Sua formação se deu entre São Paulo e Rio de Janeiro até que, em 1953, vai com uma bolsa de estudos para Paris, onde estuda com Gino Severini e Friedländer. Lá tem permanecido a maior parte de sua vida, sem com isso se afastar do movimento artístico brasileiro. Atravessou várias fases, sempre no trânsito da figura para a abstração, mantendo presente em suas obras a carga expressionista que, na década de 1960, explodiria em angústia por meio de grandes massas cromáticas, revelando a condição trágica da humanidade e fazendo dele um dos mais representativos artistas do expressionismo abstrato no Brasil.

A partir dessa primeira metade do século XX, a modernidade no Brasil continuaria a buscar o seu caminho, a procurar sua própria identidade e a contribuir para uma notável produção artística que se verifica no contexto da Ibero-América.

A força do expressionismo na arte brasileira

O expressionismo na arte brasileira é uma das marcas mais significativas do século XX. Do modernismo às tendências contemporâneas, tanto no abstracionismo como no figurativismo,

está representado em todas as décadas do século. Em 1985, na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, a exposição “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades” ressaltou a sua presença em nossa arte. Observa-se a força do expressionismo na gravura brasileira já em trabalhos de Raymundo Cella (1890-1954) e sobretudo de Goeldi, Livio Abramo, Iberê Camargo (1914-1994), Newton Cavalcanti (1930-2006) – sem dúvida um dos mais dramáticos de nossos artistas –, Carlos Scliar (1920-2001), Adir Botelho (1932-), Anna Letycia (1929-), Fayga Ostrower (1920-2001) e até Anna Bella Geiger (1933-). Guardadas as diferenças existentes entre essas obras – algumas mais densas, como as de Newton Cavalcanti, outras líricas, como as de Fayga –, a presença do expressionismo é indiscutível. Mas é Iberê Camargo, tanto na gravura quanto na pintura, que torna mais aguda essa presença na segunda metade do século XX (Figura 48).

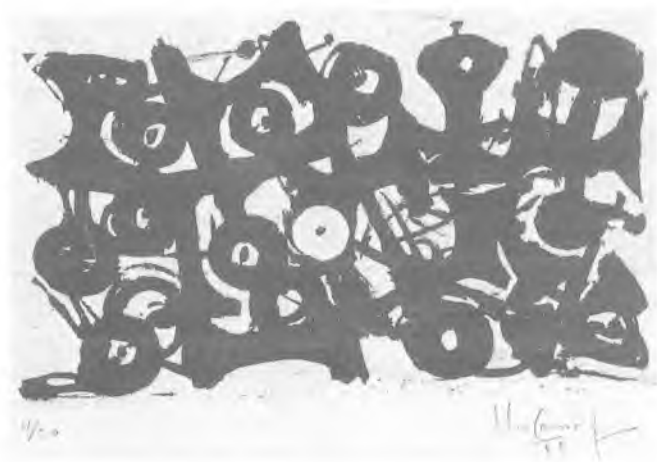


Figura 48. Iberê Camargo, 1960. *Conjunto de carretéis*.
Água-tinta, 30 x 49,9 cm (MAC-USP)

Iberê Camargo, pintor, concentra-se no motivo, fundindo o homem e a natureza, os objetos e os lugares, do figurativismo ao abstracionismo. A preocupação figurativista fica visível até fins da década de 1950, quando pinta seus *Carretéis*. A partir daí, sua obra caminha para o abstracionismo. É importante ressaltar que existem resíduos icônicos que nos remetem à figura, às vezes por alguns traços pictóricos, outras vezes pelo fragmento da imagem. A fatura é larga, e os empastamentos ganham espessura pela superposição das camadas de tinta.

No início dos anos 1960, Ivan Serpa faz o caminho inverso ao de Iberê, vindo do abstracionismo para o expressionismo. É a “fase negra”, conforme rotulado pela crítica, mas que Ivan Serpa gostava de chamar de “fase crepuscular”, porque o crepúsculo era o momento que antecedia a noite, encerrando e iniciando um novo tempo, sem trazer qualquer definição em si. É nessa fase que reencontra a figura humana e, com ela, o drama da humanidade. O artista busca “um estado de alma”, pintando o que sentia. A partir dos anos 1970, Ivan Serpa retorna às suas preocupações construtivas e faz experiências tridimensionais com utilização de espelhos e relevos.

Gravura: a importância do ateliê do MAM

Em maio de 1959, o Ateliê de Gravura do MAM-RJ foi criado por Edith Behring (1916-1996). Ela fora convidada por Niomar Moniz Sodré para organizar o mais moderno ateliê de gravura do país. Nele, encontrava-se o que de melhor havia no Brasil. O ateliê atendia a todas as exigências dos artistas: possuía iluminação adequada, boas prensas e a visão aberta e segura de Edith Behring. Friedländer veio de Paris para a sua inauguração,

tornando-se seu primeiro professor num curso de curta duração. O fato de um artista francês vir inaugurar o ateliê, projetado para ser o melhor do país, causou desconforto em Goeldi e em Iberê Camargo, que não aceitavam a sua presença. De qualquer forma, o Ateliê de Gravura do MAM veio a tornar-se uma referência para a arte brasileira. Nele lecionaram importantes artistas que ajudaram a construir a moderna gravura brasileira. Dentre seus professores, destacam-se Rossini Perez (1932-), Roberto Delamonica (1933-1995) e Anna Letycia Quadros (Prancha 19).

Gravadores como Anna Bella Geiger (1933-), José Lima (1934-1992), Marília Rodrigues (1937-), Walter Marques (1931-1990), Dora Basílio (1924-), Farnese de Andrade (1926-1996), Maria Bonomi (1935-), Isabel Pons (1912-2002) e muitos outros nomes também fizeram parte do ateliê, que promoveria mostras anuais de seus alunos até 1963 (Figura 49).



Figura 49. Farnese de Andrade, 1978. *Máquina 5*. Madeira, 100 x 52 x 15 cm (Coleção particular, Rio de Janeiro)

A arte sob o Estado militar de 1964 ao final dos anos 1970

O início da década de 1960 mostrava-se promissor. Aloísio Magalhães (1927-1982), designer e artista plástico, participou da criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) no Rio de Janeiro (em 1963), tornando-se pioneiro no campo da comunicação visual no Brasil.

Após o otimismo do início dos anos 1960, a renúncia de Jânio Quadros e a posse de João Goulart culminariam com o Golpe militar de 1964, que imprimiria uma nova direção à história do país. Em 1968, a decretação do Ato Institucional nº 5 – que entrou em vigor no dia 13 de dezembro daquele ano, depois conhecido como “1968, o ano que não acabou” – confirmaria a situação. A partir daquele dezembro, seguiram-se meses intermináveis de pressão e autoritarismo, de censura e arbitrariedade que pareciam infundáveis, projetando continuamente as sombras do medo que se apoderou de alguns, pelo desaparecimento de companheiros e pela restrição imposta à liberdade, em relação ao futuro que se desejava, mas que já não se sabia “quando” e “se” iria acontecer.⁶

⁶ O Ato Institucional nº 5, baixado em 13 de dezembro de 1968 pelo presidente Costa e Silva, “autorizava o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do *habeas corpus*. No preâmbulo do ato, dizia-se ser essa uma necessidade para atingir os objetivos da revolução, ‘com vistas a encontrar os meios indispensáveis para a obra de reconstrução econômica, financeira e moral do país’.” No mesmo dia foi decretado o recesso do Congresso Nacional por tempo indeterminado – só em outubro de 1969 o Congresso seria reaberto, para referendar a escolha do general Emílio Garrastazu Médici para a Presidência da República”. (http://www.acervoditadura.rs.gov.br/legislacao_6htm)

A consequência natural desse período se verifica, nas artes, por meio de dois comportamentos antitéticos: de um lado, os que se acomodaram e preferiram adotar uma posição mais conformista, revisitando a arte tradicional; e, do outro, os que fizeram de sua arte o objeto da busca de liberdade, mesmo com as restrições impostas no período. É o caso de Nelson Leirner (1932-), por exemplo: em 1966, cria o *Porco empalhado em engradado de madeira e presunto*, enviando a obra para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília, de 1967. O inusitado da situação se inicia com o desaparecimento do presunto, pendurado no pescoço do porco, depois com a aceitação da criação de Leirner pelo júri do salão e, finalmente, pelo questionamento do artista que passa a inquirir o júri pela aceitação da obra. Leirner indaga sobre os critérios da aceitação. Na verdade, temia que o *Porco empalhado* (como ficou conhecido o trabalho) fosse visto fora do contexto da apropriação e, apenas, como forma criada.⁷ Leirner ainda pretendeu, num ato performático, condecorar o *Porco empalhado* pelos serviços prestados ao país, porém a *performance* imaginada não chegou a ser transmitida pela televisão, conforme inicialmente programado.

As forças do abstracionismo, que ainda estavam presentes, foram se tornando menos pregnantes, dando lugar ao retorno da figuração – capaz de acentuar discursos sociais, políticos e comportamentais, de enfatizar atitudes transgressoras e de manifestar engajamentos cujas repercussões seriam sentidas na arte conceitual da década seguinte e, posteriormente, na geração 80.

⁷ Mário Pedroso, Clarival Valadares, Mário Barata, Frederico Moraes e Walter Zanini compuseram o júri.

A nova figuração

Figuração é um termo amplo, que não deve ser interpretado como “imitação”. Na verdade, paralelamente ao abandono da mimesis e ao advento do abstracionismo, as correntes figurativistas se mantiveram vivas, inseriram-se nas vanguardas e revelaram-se importantes na construção da contemporaneidade. O artista mudou sua atitude diante do objeto, instaurando novas poéticas – que rejeitavam a imitação, mas aceitavam o figurativismo. O *art nouveau*, o simbolismo, o expressionismo, o surrealismo, a *pop art* e inúmeras outras manifestações ainda poderiam ser lembradas, ampliando a lista dos que buscaram a figuração, mas não estabeleceram qualquer correspondência das formas criadas com as da natureza. Na *pop art* americana, por exemplo, sua iconografia é a que o artista retira da sociedade de consumo, tal como ele a vê nos supermercados ou nos signos do meio urbano. Suas figuras são “extraídas” e “manipuladas” por ele – portanto, apesar do figurativismo presente, a atitude do artista é totalmente outra diante de seu objeto de criação.

No Brasil não seria diferente. A própria *pop art* americana repercutiu entre nossos artistas com influências visíveis. Além dela, efeitos das exposições argentinas – sobretudo a de 1961, na Galeria Peuser – irradiavam-se através das galerias nacionais e chegavam até nós. Em 1963, na Galeria Bonino (Rio de Janeiro), alguns artistas figurativistas argentinos apresentam obras em que a figura humana é tratada fora das soluções formais convencionais. Livre da regra e da norma, a figura surge de modo autêntico e verdadeiro – o que seria muito bem recebido por artistas brasileiros tais como Antonio Dias, Carlos Vergara (Figura 50), Anna Maria Maiolino (1942-) e Rubens Gerchman (1942-2008).



Figura 50. Carlos Vergara, 1969. *O berço esplêndido*.
Instalação (Galeria Art Art, São Paulo)

Antonio Dias (Prancha 20) foi muito importante para a sua geração, pois representou uma liderança. Em 1958, aos 14 anos de idade, já frequentava o curso livre de gravura da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em 1966, numa exposição em Belo Horizonte, afirmaria que “só pintava por necessidade de dizer”. Ele toma o homem e o atravessa, des-
construindo sua integridade, perscrutando-o com uma visão de raios-X – para, através dele, “dizer” da relação que tinha “com sua carne maltratada”, conforme suas próprias palavras. Segundo José Roberto Teixeira Leite, foi “um verdadeiro chefe de escola” (Leite, 1988, p. 157).

Carlos Vergara estudou desenho e pintura com Iberê Camargo e tornou-se uma referência entre os novos figurativistas com sua pintura expressionista, sua arte engajada, em que o repúdio à estética convencional o leva a buscar na *pop art* os padrões com os quais “pediria uma atitude nova” aos espectadores, de modo que seus quadros fossem vistos como “uma advertência constante”, segundo suas palavras e seu próprio desejo.

Anna Maria Maiolino, de origem italiana, veio para o Brasil em 1958, residindo no Rio de Janeiro e estudando gravura na Escola Nacional de Belas Artes. Anna Maiolino procurou na massificação das cidades a inspiração para sua obra com visíveis influências da *pop art*.

Rubens Gerchman (Prancha 21) também cursou a Escola Nacional de Belas Artes, vindo mais tarde a casar-se com Anna Maria Maiolino. Sua arte se caracteriza por um figurativismo cuja inspiração vem das pessoas anônimas, que ascendem com prestígio absoluto na sociedade íntima da imaginação do artista. São homens e mulheres do povo, retratados nos jornais, saídos dos guetos e das ruas, presentes nos dias de jogo de futebol e indo para o trabalho em ônibus superlotados. São mulheres que desfilam nas passarelas ou mesmo simples “giocondas” dos subúrbios cariocas.

Entre 1965 e 1966, as exposições se sucediam no eixo Rio-São Paulo, suscitando o debate crítico. As mostras “Opinião 65” e “Propostas” – no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente –, bem como a participação breve, mas ativa, do grupo Rex, que atuou em São Paulo de forma significativa, sinalizaram os movimentos de contestação e de busca de liberdade nos primeiros anos dos governos militares. Retornava-se, efetivamente,

à figuração conforme se comprova por meio dos movimentos artísticos dos que não se acomodaram e fizeram de sua arte o objeto de sua própria contestação.

Porém, não devemos nos esquecer de Roberto Magalhães (1940-), que participou dessas exposições com obras muito particulares. Há uma carga ilustrativa na obra desse artista que é a característica mais emblemática de suas criações.

O grupo Rex

Quando ocorreu a mostra “Propostas” na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, algumas obras de Décio Bar foram retiradas da exposição por terem sido censuradas pelo regime militar então vigente. Como resposta, e em apoio a Décio Bar, Nelson Leirner (Prancha 22), Geraldo de Barros (1923-1998) e Wesley Duke Lee (1931-2010) também retiraram suas respectivas obras da exposição. Unidos pelo mesmo sentimento de repúdio à censura e à falta de liberdade, os três artistas resolveram abrir um espaço em que pudessem apresentar seus trabalhos e publicar um boletim para veiculação das ideias que defendiam. Nascia a Rex Gallery and Sons – lugar de luta e contestação, onde a irreverência e a polêmica seriam suscitadas como formas de liberdade e ação.

O grupo Rex – como ficou conhecido o movimento – logo recebeu novos componentes. Eram três jovens alunos de Wesley Duke Lee: José Resende (1945-), Carlos Fajardo (1941-) e Frederico Nasser (1945-). As ideias do grupo foram veiculadas através do *Rex Time* – o boletim que possibilitava a veiculação de conceitos e afirmações tais como as de Sergio Ferro (1938-), publicadas no *Rex Time* 4, em que defende que “o plano da pin-

tura nova era fenomenológico e comprometido com fatos e contradições práticas” (apud Peccinini, 1999, p. 64).

O grupo Rex manteve-se ativo durante um ano apenas. A falta de público e os gastos com a galeria levaram seus componentes a convidar o público para uma exposição de seu “fechamento”. Tratava-se da “Exposição não exposição”, de Nelson Leirner. No convite, asseguravam que os espectadores poderiam levar todos os objetos que estivessem na galeria e que, propositadamente, eram de difícil remoção. O tumulto que se formou atraiu a ação da polícia e, com a irreverência e o inconformismo com que teve início, o grupo Rex encerrou suas atividades.

Nova objetividade brasileira

O movimento surgiu em abril de 1967, na mostra que se realizou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e que reuniu os principais nomes de nossa vanguarda. No ano anterior, na mostra “Propostas 66” que se realizara na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) em São Paulo, Hélio Oiticica já sinalizara algumas posições sobre o que defendia ser a “nova objetividade”. Para o artista, o termo correspondia ao que buscavam os vanguardistas brasileiros como ele, inclusive: uma nova objetividade. Um dos caminhos era a superação dos suportes tradicionais da pintura e da escultura, pois, segundo Oiticica, tal solução possibilitava o advento de novas poéticas em que estruturas ambientais e objetos diversos poderiam assumir o primado do cavalete que, mesmo na modernidade, ainda ocupava o lugar de honra. A “nova objetividade” enfatizaria, ainda, a participação do corpo e a experiência tátil e visual do fruidor por intermédio da obra.

Foi exatamente com o objetivo de dar continuidade aos debates que a exposição que daria registro ao movimento – “A nova objetividade brasileira” – foi inaugurada no MAM-RJ em 6 de abril de 1967. Ela se fez acompanhar de um texto assinado por vários artistas que participavam das mesmas ideias: a “Declaração de princípios básicos da nova vanguarda”. O texto era bem enxuto, pois constava de oito tópicos e vinha assinado por um grupo de artistas do Rio de Janeiro, havendo apenas um signatário paulista: Maurício Nogueira Lima. Entre os cariocas, figuravam: Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues (1929-2004), Antônio Dias (1944-), Carlos Vergara (1941-), Rubens Gerchman, Sami Mattar (1930-), Solange Escosteguy (1945-), Pedro Geraldo Escosteguy (1916-1989), Mário Pedrosa (1900-1981), Mário Barata (1921-2007), Frederico Moraes (1936-), Anna Maria Maiolino (1942-), Carlos Zílio (1944-) (Figura 51) e Raymundo Colares (1944-1986). Defendiam a liberdade de criação, o primado da objetividade sobre a subjetividade, a figuração como processo de significação em que se pudesse aderir e reconhecer a existência de uma linguagem nova, que não se voltasse para a cópia, mas que privilegiasse o objeto, recusando as visões neossurrealistas e fantásticas em favor de uma “máxima objetividade”. Buscavam a vontade construtiva, a superação do quadro de cavalete e a primazia do objeto, o sensorio, o visual e o tátil, o posicionamento sobre as questões políticas, sociais e éticas, a abolição dos “ismos” e o caráter revolucionário da vanguarda, desvinculado deste ou daquele país.

Para Hélio Oiticica, “cada pessoa tem ou não o que dizer ou fazer e não há possibilidade de que sejam coisas iguais, idênticas, pois cada um possui uma estrutura particular que se quer

manifestar” (apud Figueiredo, 1998, p. 51). São essas diferenças que promovem a pluralidade, que rompem com a estagnação da unicidade e permitem uma nova objetividade.

No dizer de Frederico Moraes, a exposição foi “um balanço das diferentes correntes de vanguarda” (Moraes, 1995, p. 294). Hélio Oiticica apresentou *Tropicália*, um “penetrável” que deveria ser percorrido descalço pelo fruidor, para que pudesse sentir o contato da terra; e no interior do penetrável, raízes de cheiro, televisão e objetos de plástico estimulavam, sensorialmente, seu visitante.

Caixa de baratas, de Lygia Pape, além de *Objetos relacionais* e *Máscaras sensoriais*, de Lygia Clark, corroboram o desejo de um novo humanismo, de despertar a sensibilidade para uma nova comunicação, ampliando as capacidades imagéticas e permitindo uma troca de experiências mais sensível com o público e, consequentemente, mais verdadeira.

Espaços de resistência e vanguarda

No dia 5 de novembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, inaugurou-se o Salão da Bússola, que apresentou a obra de artistas vanguardistas, de acento conceitual. O júri – formado pelos críticos Walmir Ayala, Frederico Moraes e Mário Schemberg – deu a Cildo Meireles o primeiro prêmio do salão.⁸ Além dele, Antonio Manuel, Ascânio MMM e Artur Barrio, e ainda outros jovens artistas, receberiam prêmios mui-

⁸ O prêmio principal do 1º Salão da Bússola, em 1969, foi uma viagem Rio-Londres-Nova York-Rio.

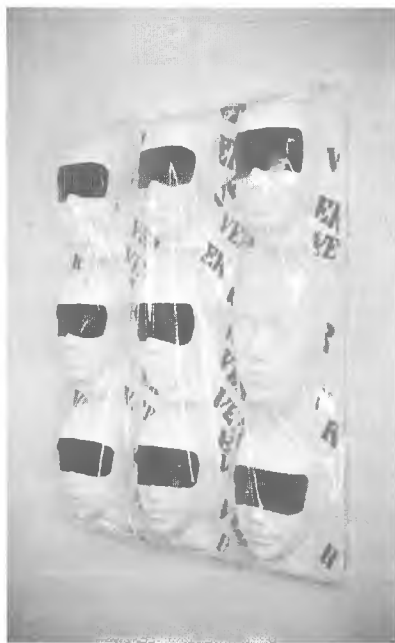


Figura 51. Carlos Zílio, 1967. *Visão total*. Duratex, *papier maché*, plástico e tinta vinílica, 86 x 72 cm (Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro)

to significativos. Alguns trabalhos expostos no Salão da Bússola tinham sido censurados pelo governo militar em outras exposições. O Salão da Bússola ajudou a projetar a posteriormente chamada geração AI-5.

Em abril do ano seguinte, no Parque Municipal de Belo Horizonte, seria realizado o evento “Do corpo à terra”. A Geração AI-5 esteve presente, e os representantes do Rio de Janeiro – Cildo Meireles (1948-), Artur Barrio (1945-), Odila Ferraz (1941-), Thereza Simões (1941-), Luiz Alphonso (1948-), Guilherme Vaz (1948-), Umberto Costa Barros (1948-), Dileny Campos

(1942-) e Alfredo José Fontes (19--) – foram destacados num texto de Francisco Bittencourt publicado no *Jornal do Brasil*, em que o crítico divulga a expressão do grupo por meio do manifesto escrito por Frederico Morais: “Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. [...] O que fazemos são celebrações, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Nosso artesanato é mental” (Morais, 1995, p. 294). Eram artistas que permaneceram no Brasil e que, com audácia e determinação, optaram por uma arte que estivesse em permanente transformação, proclamando “o precário como norma, a luta como processo de vida” (Morais, 1995, p. 307).

Essa atuação radical, em que a crítica era construída por intermédio da arte reafirmando a preocupação ética de cada um que lutava contra o nanismo estético, seria chamada por Frederico Morais de “arte-guerrilha” – nome que se inspira em Marcuse, quando este propõe “a subversão da superprodução da sociedade industrial” apontando as guerrilhas que surgiram no apogeu do século tecnológico como “um caminho para a libertação dos instintos vitais do homem” (Ribeiro, 1997, p. 84).

É ainda de acordo com essas convicções que Antonio Manuel inscreve no XIX Salão Nacional de Arte Moderna, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o trabalho *O corpo é a obra*, que não foi aceito pelo júri. Tratava-se de um questionamento feito entre corpo e obra. Na abertura do salão, Antonio Manuel intervém surpreendentemente e desce – nu – as escadas do MAM num ato performático em que questiona os juízos de avaliação de uma obra de arte pelos júris dos salões. A ação tem uma repercussão política, porém Frederico Morais acentua

seu caráter de “exercício experimental de liberdade” como a meta que o artista procurara.

Antonio Manuel trabalhava com jornais, buscando notícias e imagens nas quais pudesse interferir com seu pensamento crítico e sua imaginação criadora (Figura 52). Subtraía notícias e imagens, acrescentando outras, utilizando nanquim. Em alguns momentos, imprimia seus jornais utilizando cartão plastificado como matriz, buscando a liberdade para “criar” notícias, num “puro artesanato mental”, conforme definira Frederico Morais. Seus “flans” são matrizes de suas mensagens e notícias.

Sua *performance*, na abertura do XIX Salão Nacional de Arte Moderna, confrontava conceitos e discutia atitudes. O corpo é a obra, é o enfrentamento da liberdade contra a opressão,



Figura 52. Antonio Manuel, 1975. *Visualização brasileira*. Flan (Coleção particular, Rio de Janeiro)

o escárnio do artista contra as instituições tradicionais que se submetiam aos mecanismos de censura. Mais tarde, utilizará o registro fotográfico do acontecimento como matéria-prima de outra obra, que fixa sua ação num tempo permanente e que promove seu não conformismo com as regras praticadas nos salões de artes plásticas.

Com Cildo Meirelles, observa-se uma discussão em que a preocupação política e social não está separada das questões estéticas. A inventiva promove o texto de discussão, mas é a solução que se dá no objeto artístico que revela suas propostas conceituais. Em muitos momentos, a aproximação com Marcel Duchamp é inevitável. Para desenvolver o *Projeto Coca-Cola*, por exemplo, Cildo Meirelles toma o símbolo da vida americana, canonizado pela *pop art*, e o faz continente de uma mensagem contra o imperialismo americano. O artista escreve, sobre a superfície da garrafa, os seguintes dizeres: “Yankees go home” – e, como esta era “retornável”, a informação circulará por meio dela. A obra não está no mercado de arte, nem nos museus ou galerias: está no próprio meio, tornando-se mensagem de seu protesto.

A mesma intenção pode ser observada em *Cruzeiro zero*. Sua intervenção se dá na substituição das figuras históricas, que apareciam nas notas de cruzeiro, pela foto de um índio ou de um doente mental. A réplica se torna o lugar da verdade contra a realidade inflacionária e a desvalorização da moeda brasileira, cujo lugar é, ainda, o meio, mediante a circulação da moeda. É a mesma intenção que se verifica na pergunta “Quem matou Herzog?” carimbada em notas de um cruzeiro – de modo que a pergunta se faça ao povo, no cotidiano, de mão em mão, de consciência em consciência.

De maneira geral, esses artistas ocuparam os espaços de resistência e vanguarda, saindo dos salões, das galerias e dos museus para um outro lugar. Para eles, que ficaram no Brasil, a rua, as praças públicas e os parques são comuns a todos que acolhem o desejo de liberdade, portanto de fácil acesso ao povo brasileiro.

Escola de Artes Visuais do Parque Lage

Nos anos 1970, uma nova geração artística estaria surgindo e, novamente, num local aberto, junto à natureza, eles viriam somar-se aos que marcaram os anos 1960 com o mesmo desejo de liberdade.

A Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage foi criada em 1975, sendo seu primeiro diretor Rubens Gerchman – o que equivale a dizer que nasceu moderna, inserida na contemporaneidade graças à visão sensível de um dos nossos mais significativos neofigurativistas. Localizou-se no Parque Lage, no Rio de Janeiro, mas se originou no Instituto de Belas Artes, cuja primeira sede fora instalada num prédio que pertencia ao Exército, na Praia Vermelha. A partir de 1966, o instituto se transferiu para o parque, o que foi regulamentado pelo então governador Negrão de Lima. Apesar de o parque ter passado para a União, o IBDF (Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal) – atual Ibama (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e Recursos Naturais Renováveis) – se tornaria o responsável por ele, assumindo seu controle a partir de 1977, o que gerou uma longa discussão sobre a permanência da EAV no local. Finalmente, após muita luta, a escola conseguiu manter-se no Parque Lage e ainda ampliar sua área de ocupação. Foi ali que nasceu um dos movimentos mais expressivos da contemporaneidade brasileira: a geração 80, que floresceria na década seguinte.

A geração 80

A década de 1980 confirma esse desejo de liberdade. Depois de anos de repressão, o que se percebe é que a nova geração queria gritar ao mundo suas conquistas, proclamar a superação do modernismo, buscar um contato mais direto com o povo, com as ruas, com o homem autêntico e capaz de vencer a proclamação de que “o sonho acabou”, conforme anos antes John Lennon havia declarado ao mundo. Mais do que o passado, o presente surgia com a vontade de se saber, simplesmente, como estávamos àque-la altura dos acontecimentos. A anistia havia devolvido o direito aos cassados – como Abelardo Zaluar que, junto com Mario Barata e Quirino Campofiorito, fora aposentado pelo AI-5, tendo sido obrigado a afastar-se da Escola de Belas Artes juntamente com seus colegas. Os anistiados estavam voltando a ocupar seus espaços, o movimento pelas “Diretas já”, entre fins de 1983 e início de 1984, trazia de volta as passeatas e o calor do povo. No dia 14 de julho de 1984, numa nova “Bastilha” das artes, realiza-se na Escola de Artes Visuais do Parque Lage a exposição “Como vai você, geração 80?”, que se tornaria uma referência para a arte contemporânea brasileira.

Participaram 123 artistas, dos quais “40% eram cariocas, 30% paulistas, 14% mineiros, 5% sulistas e apenas um nordestino” (Morais, 1995, p. 397). A maioria deles vivia no Rio, sendo 47 desses artistas frequentadores da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e 21 da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ). Muitos passaram pelas oficinas do MAM-RJ e do Palácio do Ingá (em Niterói) e alguns eram oriundos da PUC-Rio. Dentre os componentes do grupo paulista, destacava-se a formação da Fundação Armando Álvares

Penteados (Faap), seguida pela Escola Brasil. Segundo Frederico Morais, “a rigor, portanto, foi uma mostra carioca, com um apêndice paulista” (ibid.).

Essa mostra marcou o panorama artístico brasileiro. Enéas Valle (1951-), Cristina Salgado (1957-), Daniel Senise (1955-), Esther Grinspun (1955-), Fernando Barata (1951-), Jorge Guinle (1947-1987), Leonilson (1957-1993), Gonçalo Ivo (1958-), Luiz Pizarro (1958-), Maurício Bentes (1958-2003), Ricardo Basbaum (1961-), Hilton Berredo (1954-), Jorge Duarte (1958-), Leda Catunda (1961-) e João Magalhães (1945-) são alguns nomes emblemáticos que, jovens daquela geração, marcaram com suas cores e figuras o novo tempo que se anunciava, em que o corpo era exaltado, explorado em suas sensações, dignificado em representações como matéria, carne e entranhas. Eram, em sua maioria, neofiguratistas, e a mostra caracterizou-se pelo peso dado à pintura. A curadoria foi realizada por Marcus Lontra, Paulo Leal e Sandra Magger, que incluíram na revista *Módulo* de julho de 1984 – cuja edição também serviu como catálogo da mostra – dois textos de Jorge Guinle: “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. Geração 80 ou como matei uma aula de arte num *shopping center*” (Morais, 1995, p. 398).

A exposição “Como vai você, geração 80?” foi uma grande manifestação de liberdade artística, de desejo de afirmação de uma arte verdadeira, sem preconceitos, capaz de estabelecer contato com o povo, despertando-o do sono letárgico do qual ainda não havia acordado para uma nova primavera de cores e vida.

Poéticas particulares

Entre movimentos e tendências da segunda metade do século XX, encontramos artistas que mantiveram certa indepen-

dência e cujas obras são referenciais significativos para a compreensão da nossa contemporaneidade.

Mira Schendel (1919-1988) – artista suíça que vem para o Brasil em 1949, fixando-se primeiro em Porto Alegre e, depois, em São Paulo – contribuirá de forma expressiva para a arte brasileira. Na década de 1960, Mira Schendel desenha em papel de arroz, já manifestando a leveza e o silêncio que caracterizariam sua obra. É nessa década que realiza algumas exposições internacionais, vindo a conhecer Max Bense, filósofo e semiólogo que se interessará por sua obra. Ele não só a auxiliará na realização de uma exposição em Nuremberg (Alemanha) como ainda escreverá a apresentação do catálogo. A partir daí, Mira vai perseguir, cada vez mais, a ideia do vazio em trabalhos em que se verifica certo ofício de artesão. Produz, ainda nos anos 1960, uma série de monotipias, depois trabalhos em acrílico, além de telas onde a inserção do outro se dá com requinte e domínio técnico. Em 1994, na 22ª Bienal Internacional de São Paulo, uma sala especial documentaria o significado de Mira para a contemporaneidade brasileira, e em 1996 essa importância seria ratificada com a retrospectiva da artista na Galeria de Arte do Sesi-SP, documentada pelo catálogo *No vazio do mundo*, tornando permanente a discussão em torno de sua obra (Figura 53).

Arcângelo Ianelli (1922-2009) estrutura sua obra com sensibilidade e lirismo, trabalhando elementos geométricos em planos de transparência. Seu abstracionismo possui um componente clássico, mas a obra desperta os sentidos do espectador, exigindo uma fruição sem pressa pela quase imaterialidade dos elementos que, entretanto, se apresentam definidos. As cores suaves que Ianelli emprega em sua obra contribuem para a leveza e a espiritualidade de sua produção. Situa-se no limiar de um



Figura 53. Mira Schendel, 1973. Sem título. Letraset e letra acrílica, 63,8 x 42,2 cm (Coleção particular, São Paulo)

abstracionismo que se desprende da informalidade, buscou a geometria e se fez expressivo e lírico.

Siron Franco (Gessiron Alves Franco, 1947-) é um artista goiano que desenvolveu sua obra entre as décadas de 1970 e 1990, permanecendo como referência da arte moderna brasileira até nossos dias. Como figurativista, suas formas adquirem significados “compreensíveis”, mas sua realidade é construída pelo pesadelo, por um expressionismo fantástico, em que o animal e o homem se completam com uma ampla gama de figuras, utensílios, objetos de todas as serventias e origens, chapéus, facas, óculos – enfim, elementos que povoam nossa vida, mas que aparecem num outro registro por meio da carga sarcástica e alquími-

ca presente em sua obra. Seu trabalho desperta no fruidor sentimentos semelhantes aos que experimentamos diante das figuras dos capitéis bestiários graças à profunda penetração psicológica que o artista confere aos seus “entes”.

Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), artista pernambucano, autodidata, viveu seus últimos cinquenta anos internado na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Lá, produziu *assemblages*, fichários, mantos bordados e um variado arsenal de artefatos retirados de seu imaginário, enriquecido de formas e modelos criados nos surtos, na esquizofrenia e na debilidade mental – motivos de sua exclusão social, mas também alavancas de sua prodigiosa produção artística. Afirmava que sua inspiração era divina. Assim como Noé, Bispo do Rosário acreditava ter recebido a incumbência de repovoar o mundo. Era necessário trabalhar para recriá-lo, razão pela qual produzia obstinadamente, pois teria de apresentar a nova Criação do Mundo diante do Altíssimo, no dia do Juízo Final. Frederico Moraes foi quem organizou a obra do artista, classificando-a em quatro grupos: Texto – nos estandartes bordados; Roupas – nos mantôs e fardões; Objetos de duas ordens – os recolhidos e trabalhados com interferências, que surgiam como crisálidas, uma vez que Bispo do Rosário desfiava seu uniforme, quando não conseguia linha, para poder envolver seus objetos, casulos ou mumificações e, ainda, os construídos, miniaturas que surgiam definidas pelo seu imaginário. Finalmente, o quarto grupo, segundo Frederico Moraes, é o das *assemblages*, que sinalizam a modernidade de Bispo do Rosário.

Leonilson (José Leonilson Bezerra Dias, 1957-1993) é o artista que, segundo Lisette Lagnado, se liberta das “obrigações

históricas”⁹ e, em certos aspectos, se aproxima de Bispo do Rosário, sobretudo por certas elaborações ingênuas, como as que buscam o bordado sobre tecido, em frases que instigam o fruïdor. Inscreve-se na contemporaneidade por essa subversão, por essa liberdade, e se irmana a “uma tradição de artistas que atuaram na relação do corpo com linguagem, na união entre Eros e *logos*”.¹⁰

Caminhos da escultura contemporânea

A escultura brasileira da segunda metade do século XX pode ser estudada a partir das tendências líricas, construtivas, expressivas e simbólicas. Alguns nomes significativos comprovam, com suas obras, as poéticas predominantes.

Sergio Camargo (1930-1990), com suas obras estruturais de superfícies descontínuas, que projetam sombras, evidenciando o relevo; Amílcar de Castro (1920-2002), fundamentando sua obra nas figuras geométricas perfeitas do círculo e do quadrado, que surgem nas dobraduras vigorosas do ferro e nos vazados de recortes precisos; e Rubem Valentim (1922-1992), com sua obra calcada no referencial simbólico dos signos das religiões afro-brasileiras são exemplos que ilustram as principais tendências apon-tadas. Não foram, entretanto, só esses artistas que contribuíram para a construção da modernidade. A presença de Celeida Tostes (1929-1995) e de Maurício Salgueiro (1930-), ambos formados pela Escola Nacional de Belas Artes, na qual exerceram o ensino

⁹ Disponível em <http://www2.uol.com.br/leonilson/lisette_02htm>. Acesso em 24 de junho de 2006.

¹⁰ Ibid.

da arte, será significativa não só pela obra em si de cada um, mas também pelas discussões suscitadas e pelos conceitos formulados.

Maurício Salgueiro (Figura 54) utiliza a tecnologia para obter os efeitos que explora em suas esculturas, tais como líquidos que jorram, luzes que se acendem, sons que são emitidos – tudo para tirar o espectador de sua passividade e envolvê-lo através dos sentidos. Suas esculturas têm familiaridade com máquinas, e muitas vezes choram, gritam e expelem de suas entranhas líquidos viscosos, tal como corpos vivos. Consegue romper com a imobilidade, o silêncio e a apatia na emoção vigorosa e expressiva de suas esculturas.

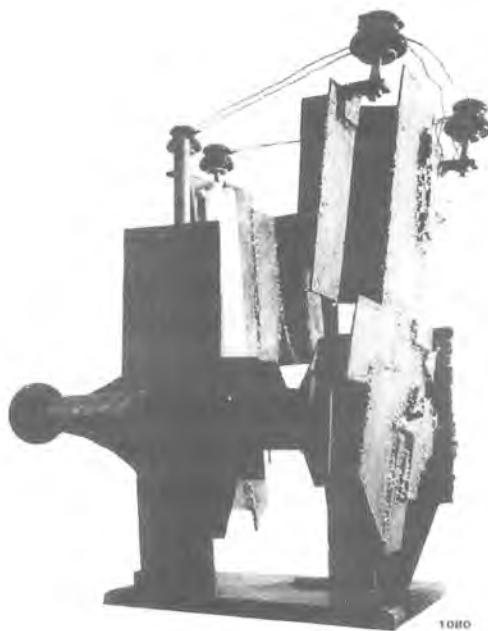


Figura 54. Maurício Salgueiro, 1965. *Urbis II*. Ferro, solda, som e luz; 118 x 80 x 75 cm (Coleção particular)

Celeida Tostes retorna ao barro – matéria-prima da origem da vida que, pelo sopro divino, se fez carne – e inverte o processo, no desejo íntimo de voltar ao princípio. Em uma obra performática, cobre-se de argila e entra num vaso de barro de grandes proporções, como túmulo ou ventre, para morrer ou viver, para experimentar e criar. Nessa *Passagem*, título da obra, Celeida declara não saber por onde havia andado nem onde estivera, nem sabia dizer o que fora, se mineral, vegetal ou animal... É dessa forma que nos entrega essa obra sensória, expressiva, que permanece no registro fotográfico, trazendo ao fruidor as experiências vividas, o corpo encarcerado no barro numa transmutação metamórfica, como crisálida, invólucro que determina a vida mas que, para tal, tem de ser rompido e abandonado. A obra de Celeida é sempre um ritual em que o barro é mais do que a matéria. É a fonte de sua inspiração, o lugar da criação.

Farnese de Andrade (1926-1996), outro nome emblemático da moderna escultura brasileira, utilizou objetos descartados, recolhidos em praias e terrenos, tais como, por exemplo, bonecas sobre as quais interfere, algumas vezes recobrando-as com resina de poliéster de modo a enclausurá-las, conferindo-lhes uma outra vida, não mais como brinquedo, mas como obra. Tornam-se objetos carregados de expressionismos, que provocam a adesão dos nossos sentimentos de forma, muitas vezes, violenta. Mais tarde, começou a recolher gamelas, oratórios, fotos antigas, ex-votos – enfim, objetos carregados de referenciais simbólicos, aos quais Farnese de Andrade confere novos significados.

A última década do século XX teria em Krajcberg (1921-), Brennand (1927-), José Resende (1945-), Waltercio Caldas (1946-), Tunga (1952-) e Maurício Bentes (1958-2003) os nomes

expressivos que se juntariam aos anteriores e ao veterano Weissmann, ainda ativo, para construírem a escultura representativa dos anos 1990 no Brasil.

É importante salientar que a escultura vai se afastando de seu conceito inicial, originário da ideia do escalpo, instrumento que, na mão do artista, ia retirando a matéria para permitir ao escultor buscar a forma desejada. A escultura se torna cada vez mais problemática. Segundo Lessing, na modernidade ela “é uma arte relacionada com a disposição de objetos no espaço” (apud Krauss, 1998, p. 3). É nesse sentido que devemos entender a variedade de soluções que encontramos entre as obras escultóricas do final do século XX. Desaparece a compartimentação rígida das categorias. Uma superfície escultórica pode ser, também, pintura. Nesse caso, não haverá um acabamento mimético de uma dada realidade, mas cor, autônoma, regida pelo escultor. Um objeto pode ser reaproveitado e inserido numa outra realidade, ou mesmo incorporado a outros elementos e se relacionar no espaço com outros objetos. Ele também será escultura. O escultor pode se apropriar de uma raiz de árvore, ou vidro, ou gelo ou, ainda, de um boneco devolvido pela maré numa praia qualquer para, com esses materiais, criar as novas poéticas da moderna escultura. O resultado pode surgir colorido, ou trabalhado na ausência da cor, na exploração da matéria em sua materialidade. O artista é livre para escolher ou recolher, cortar ou acoplar, sempre buscando estabelecer questões e desenvolver conceitos, mesmo que estes não tenham aflorado no universo teórico de suas propostas.

Em Krajcberg a natureza é matéria e obra. O mundo vegetal – com suas árvores, folhas e raízes – constitui o material de

suas esculturas. Algumas vezes, parecem totens gigantescos. São árvores recriadas que, apesar de queimadas, exprimem o repúdio do artista aos agressores da natureza. Outras vezes são cipós trançados, ou cascas de árvores, que recebem os pigmentos naturais, enfatizando o relevo de suas superfícies. Mas são as raízes onde se inicia o ciclo vital, a ligação com o solo e a agressividade das formas que adentram a terra – que Krajcberg exalta. Algumas de suas esculturas formam “ikebanas” – conforme observou o crítico Pierre Restany – pela forma dos elementos escultóricos, similares aos do arranjo típico oriental que conhecemos com esse nome. É esse mesmo crítico Pierre Restany, juntamente com Sepp Baendereck e Franz Krajcberg, que assinará o *Manifesto do Rio Negro*, proclamando a “Teoria do naturalismo integral”. Krajcberg ainda se destaca por suas gravuras e fotografias.

Francisco Brennand (1927-) é ceramista, trabalhando ativamente em seu ateliê nos arredores de Recife, numa antiga fábrica de seu pai em meio a um “parque-santuário”, onde suas peças se acomodam com lascívia e pureza. São figuras que nos remetem ao mundo mítico, mas também à Antiguidade clássica; figuras que incitam o desejo, com cabeças fálicas, algumas exóticas, outras quase primitivas, que nos surpreendem pela liberdade simples e pura com que Brennand trabalha a sexualidade. Obtém as diferentes tonalidades de sua cerâmica graças à variação da temperatura na queima da argila, controlando o barro não só na forma como na cor. O fogo é fundamental na materialidade de sua obra. A riqueza de texturas e o domínio da cor nos revelam um escultor ímpar, que se aproxima da pintura e a possui. Aliás, o próprio Brennand gosta de se afirmar “pintor”. Comprova-se sua liberdade na pintura sobre cerâmica, nas cores e tonalidades

que utiliza, nos brilhos e nas opacidades. Sua escultura eliminou as fronteiras da pintura, objeto e ídolo: homem e mulher, pecador e santo, singular e universal.

José Resende, Waltercio Caldas, Tunga e Maurício Bentes são escultores que procuram o conceito, a ideia como primado da própria obra, cada um de acordo com uma proposta de inquietude individual.

José Resende tem no desenho sua inspiração. Suas formas são construções mentais que seguem o traço firme da mão do artista. Os materiais são diversos. O ferro e o latão são recorrentes em sua obra, porém, outras vezes, o artista usa materiais que resistem a uma combinação, como não compatíveis, mas que se submetem ao artista e revelam atritos, continuidades, textura e unidade. O feltro, o breu, a parafina, o couro, o tecido, o metal, além de outros ainda, derivados da natureza, são procurados pelo escultor como possibilidades de encontros, de soluções estéticas. As formas surgem com elegância, buscando o equilíbrio entre o estático e a mobilidade, entre o peso e a leveza. É por essa apropriação e pelo uso de certos materiais – que aparecem também na arte povera – que alguns críticos aproximam o trabalho do escultor paulista às tendências da arte pobre, da mesma forma que a monumentalidade de suas esculturas e o emprego de estruturas elementares tornam as ligações com o minimalismo inevitáveis.

Waltercio Caldas utiliza os mais variados tipos de materiais para construir sua obra pela alteridade. O aço, o vidro, o granito, o acrílico e a lã são alguns exemplos. Em Waltercio Caldas, a percepção deve ser explorada e, para isso, a arte deve suscitar condições ao olhar do fruidor para a apreensão do objeto. É na alteridade que ele estimula os sentidos e busca os significados.

É assim em sua obra *Velásquez*, quando reproduz algumas obras de Velásquez num “livro-obra”, eliminando as pessoas representadas pelo pintor espanhol para trabalhar e dimensionar apenas o espaço. A ideia acompanha seu trabalho durante todo o tempo. Em *Dado no gelo*, outra de suas obras, o ponto nodal da questão é o tempo. O dado só está no gelo enquanto este não derrete. Mais uma vez, é o outro que está definindo a intenção do artista. O lugar do dado depende da imobilidade do tempo que, por sua vez, só pode acontecer mediante o congelamento do instante e isso se dá pela fotografia. Assim, discutindo a reprodução da obra, cria o objeto que não está, que só existe na reprodutibilidade, no documento que testemunha o momento de sua existência. O silêncio, o vazio, a dimensão exata e a assepsia da obra são questões sempre em discussão na arte de Waltercio Caldas.

O pernambucano Tunga (Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão), radicado no Rio de Janeiro, mesmo sem imprimir um caráter narrativo à sua obra, trabalha como um fabulador. Sua obra acumula materiais que se agrupam, indiferentes à sua origem, em instalações fantásticas, onde a realidade foi apartada para que o imaginário tivesse todo o espaço para se fazer “real”. O artista afirma que sua escultura se dá através da expansão dela própria, como um agrupamento de objetos cujas formas se relacionam entre si e têm continuidade umas nas outras. Ele se apossa dos elementos e os torna parte de si mesmo, conferindo-lhes novos significados no ato de criação. Sua obra é indiciada, revelando-se pelos vestígios que permitem a interação de seu trabalho. Desde o final dos anos 1990, Tunga vem expandindo seu trabalho da tridimensionalidade para a *performance*. Segundo o artista, sua preocupação recai na reprodução dos

“mecanismos de tensão e explosão”, de modo análogo à operação do desejo. Não está interessado nas soluções estéticas advindas do material que recolhe para criar, mas, sim, na relação entre as diferentes materialidades de sua obra, em suas energias e nas suas próprias fantasmagorias.

É a partir de 1982 que o escultor Maurício Bentes marca sua presença no circuito artístico cultural do Rio de Janeiro, com uma exposição individual nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio. Expõe tijolos expandidos, de várias alturas (entre 50 e 200 cm), plantando-os na área externa como se fossem fragmentos de algum templo que não permaneceu, criando uma atmosfera fantástica. Bentes não nega as heranças absorvidas de sua mestra Celeida Tostes, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A partir daí, ele se transfere para as Oficinas do Ingá e passa a estudar escultura com Haroldo Barroso. É com ele que se sentirá seguro para usar o ferro que, finalmente, também falava de uma “idade” na qual o homem começara a descobrir sua potência. A conjugação do universo mítico e expressivo de Celeida com as propostas construtivas de Haroldo Barroso estimulará suas novas poéticas. A seguir, a luz passa a ser incorporada à obra. Se, na Idade Média, a luz era a presença divina que entrava através dos vitrais para ocupar o templo, em Bentes a luz ganha concretude como matéria incorporada à escultura (Prancha 23). Ele subverte as categorias da arte e retorna à parede para usá-la como suporte de esculturas, na direção da pintura, mas sem perder o compromisso escultórico. O barro, o ferro anodizado, o cobre, a resina, as folhas de ouro, a luz, a água, a cera de carnaúba e o pó de grafite são materiais que, entre tantos outros, nobres ou singelos, se submetem à mão do artista e se deixam plasmar em novas formas, no limite da matéria, em direção à imaterialidade.

Entre os destaques da última década do século XX, encontram-se as instalações de Rosângela Rennó (1962-) e seu visível compromisso com a ressignificação das imagens fotográficas e seus desdobramentos. A escultura de Ângelo Venosa (1954-) exterioriza a natureza orgânica interna dos seres vivos encerrada no mistério de cada corpo, nos ossos, nas mucosas, nas cartilagens, na pele – enfim, na interioridade não visível do corpo, mas que testifica sua vida e sua presença. Outro nome que deve ser registrado é o do artista Nuno Ramos (1960-), com suas instalações entre a pintura e a escultura, sensível e expressivo em sua obra. Há, ainda, Iole de Freitas (1945-), com seus *site-specific*, ocupando todos os espaços, dentro e fora do ambiente, numa continuidade lírica de elementos que se instalam especificamente nos lugares onde serão apresentados; e Ivens Machado (1942-), com suas esculturas “construções”, montagens que se revelam na visualidade, mas rejeitam o caráter tátil.

A arquitetura do final do século XX

Paulo Mendes da Rocha (1928-) e Oscar Niemeyer (1907-2012) permanecem conferindo expressão e significado à moderna arquitetura do Brasil até o momento atual. Foram os dois únicos artistas brasileiros agraciados com o Prêmio Pritzker – uma espécie de Nobel da Arquitetura, criado por Jay A. Pritzker em 1979, para destacar os arquitetos cuja produção merecesse reconhecimento significativo e que tivessem contribuído para a humanidade com seus projetos que se integraram ao ambiente construído, mas que nele guardaram sua identidade. Em 1988, Oscar Niemeyer recebe o prêmio, junto com Gordon Bunshaft, dos Estados Unidos. Em 2006 é a vez de Paulo Mendes da

Rocha, cujo prêmio vai integralmente para ele. Coroam-se duas poéticas distintas na arquitetura brasileira: a paulista, com sua modernidade sóbria de linhas rigorosas; e a carioca, mais escultórica e desenhada. Em Paulo Mendes da Rocha, a compreensão de espaço e escala nos projetos realizados foi observada pelo júri, que destacou suas qualidades. A materialidade, a ênfase à forma estrutural, muitas vezes carregada de significados arquetípicos, caracteriza a poética do arquiteto. Já em Niemeyer, apesar de um certo descompromisso com o espaço interno útil de suas obras, a forma, em si, manifesta o primado da sua criação. Nele, a força do traço surge com facilidade, simplicidade e plenitude. As curvas conferem sensualidade particular à sua arquitetura, identificada por sua expressividade e força.

Das últimas décadas do século XX, entre as muitas obras assinadas pelos dois arquitetos que foram projetadas e efetivamente executadas, destacamos duas: a reforma da Pinacoteca, em São Paulo, realização de Paulo Mendes da Rocha; e o Museu de Arte Contemporânea, de Oscar Niemeyer, em Niterói, Rio de Janeiro.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo, no bairro paulistano da Luz, era um edifício dissimulado entre outros prédios malconservados, que não permitia nem mesmo que se percebessem suas linhas inspiradas no neorrenascimento italiano¹¹ projetado por Francisco de Paula Ramos de Azevedo na virada do século XIX para o XX. Destinava-se ao Liceu de Artes e Ofícios e cumpriria o papel de abrigar o seu ensino. Seus professores, em sua maioria,

¹¹ Segundo alguns especialistas, a estética do edifício, na sua origem, estava ligada ao neoclassicismo, razão pela qual estes autores apresentam o prédio como neoclássico.

eram artesãos italianos. O Liceu formava a mão de obra especializada, capaz de servir à indústria, produzindo desde móveis até gravuras. Todo o ensino era gratuito, o que possibilitava uma clientela ávida por se inserir profissionalmente nas demandas de uma cidade que crescia vertiginosamente. A Pinacoteca surgiu no mesmo local em 1905. Somente a partir de 1911, com a 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes, o acervo começa a se constituir por intermédio de doações de Pedro Alexandrino e Benedito Calixto. A partir daí, a pinacoteca veria crescer suas coleções.

No final dos anos 1980, deu-se início à reforma da pinacoteca, cujo projeto foi desenvolvido entre 1987 e 1990. Não se tratou de uma restauração, mas de uma intervenção com propostas modernas, cujo resultado transformaria a pinacoteca num dos exemplos mais significativos da contemporaneidade brasileira. Isto foi possível graças à visão de Emanuel Araújo, diretor da pinacoteca entre 1992 e 2002. Como escultor, pintor, gravador, cenógrafo, museólogo e curador, reunia em si qualidades sensíveis para acompanhar a revolução que Paulo Mendes da Rocha faria no prédio, preservando a essência das linhas clássicas, mas transformando-o, radicalmente, num dos mais avançados museus do país. Para isso, dispõe claraboias planas no local onde seria a cúpula nunca construída do projeto original. Ele multiplica o espaço interno, permitindo, ainda, que a luz revelasse os novos elementos de seu projeto, como as passarelas que ligam os blocos, as paredes com tijolo aparente, o vidro e o metal. O mais instigante é a nova proposta de circulação, que permite ao visitante atravessar a pinacoteca num espaço dilatado, fazendo circuitos flexíveis, vendo-a por ângulos novos, desconhecidos, que revelam aspectos abstratizantes da arquitetura, compostos com

elementos formais, sujeitos à regra e à norma, no contexto clássico do primeiro resultado. Mas é em um segundo momento que se rompe a irracionalidade formal – segundo palavras do próprio arquiteto – para se conferir à arquitetura a concepção mental própria da contemporaneidade.

Além da reforma da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Paulo Mendes da Rocha também seria o responsável pela reforma do Centro Cultural da Fiesp e pelo projeto para a cobertura da Galeria Prestes Maia, na Praça do Patriarca, ambos em São Paulo, entre outros trabalhos que se somam à sua vasta produção, que é referência da arquitetura contemporânea brasileira.

Oscar Niemeyer projeta o Museu de Arte Contemporânea (MAC) numa base cilíndrica, cuja forma se delimita pela curva aberta que se prolonga até a parte superior do edifício, abrindo-se como uma flor plantada no estreito terreno à beira da baía de Guanabara (Prancha 24). O local – um platô que, anteriormente, era o Mirante da Praia de Boa Viagem – é privilegiado. Oscar Niemeyer preserva essa função original, incorporando-a às soluções espaciais do entorno. Cria uma praça para permitir que o visitante continue a estabelecer contato com a natureza, experiência visual de grande impacto. Logo a seguir está a grande rampa, sinuosa, desenvolvida como um tapete que se desenrola para ir buscar aquele que se aproxima para convidá-lo a subir por ela. O espaço percorrido, pela forma sinuosa da rampa, permite que o visitante experimente visões plurais, de vários ângulos e diferentes alturas, que são aprisionadas pelo olhar como recortes da paisagem, indo se integrar na estrutura mental do fruidor.

Ao entrar no MAC o visitante se defronta com o salão circular central, com as galerias e o mezanino, que se ajustam

à circularidade da planta e induzem o circuito de visitação. As aberturas possibilitam a visão externa em diversos pontos do MAC, e o uso do vidro, como janela contínua em toda a extensão das galerias, promove a sensação de descolamento da terra, de viagem, rompendo a imobilidade do edifício em provocações mentais daqueles que o visitam, num giro de 360°. Mas a obrigação é o salão circular, o centro, onde o museu nos leva a um outro encontro apenas com a obra, pois não há desvio da atenção do fruidor.

A forma externa que se recorta contra o céu e o mar parece uma flor que desabrocha ou, segundo alguns, um disco voador que nos visita. O espelho d'água, também circular, que está na base cilíndrica do prédio, promove sensações pictóricas pela agitação da água quando batida pelo vento, pelos reflexos atmosféricos e pelas luzes que completam os efeitos cenográficos. Oscar Niemeyer se apresenta como um artista total: a arquitetura é escultórica, cenográfica, pictórica e fotográfica.

O MAC se integra a um projeto audacioso, constituído por seis prédios que estão sendo construídos numa área de 72.000 m². Trata-se do Caminho Niemeyer, formado pelos edifícios: Catedral Metropolitana Católica, Igreja Batista, Teatro, Memorial Roberto Silveira, sede da Fundação Oscar Niemeyer, e, ainda, uma Capela no mar. Como sempre, a matéria-prima de Niemeyer é o concreto armado, com o qual obtém resultados formais que nos transmitem leveza graças ao domínio das curvas e do desenho. A concepção das obras surge como esboço à mão livre e, se algumas críticas são ouvidas em relação aos chamados espaços perdidos de Niemeyer, que fragilizam a funcionalidade desejada pela arquitetura moderna, por outro lado as mesmas

vozes se rendem ao resultado formal e plástico, à plenitude da arte como tal, e apontam o arquiteto como um dos maiores nomes da arquitetura brasileira do século XX.

Oscar Niemeyer é o autor de vários projetos nacionais e internacionais de grande significado, tais como o Memorial da América Latina, em São Paulo, e, recentemente, o projeto de um balneário na cidade de Potsdam, na Alemanha. Nesse projeto, mantendo a concepção poética do arquiteto, a forma era determinada pelas curvas, registrando a identidade de Niemeyer. Seria construído numa área verde de 40.000 m², com várias piscinas às quais se teria acesso atravessando galerias envidraçadas. O alto custo do projeto, entre outros entraves, não permitiu sua realização.

Sergio Bernardes (1919-2002) – discípulo de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer – é, também, um nome de referência. Dentre seus projetos, destacam-se o Pavilhão de São Cristóvão no Rio de Janeiro e o Centro de Convenções de Brasília. Bernardes alia a plasticidade da forma desenhada à funcionalidade do projeto.

No limiar de um novo tempo

A modernidade brasileira, apesar de contar com uma pluralidade de artistas que a referenciam, ainda se encontra em fase de construção, uma vez que o próprio conceito de “nação brasileira” está em discussão. Ao mesmo tempo, cada vez mais nos aproximamos da arte internacional, e, nessa direção, começam a desaparecer as fronteiras que nos mantinham no território de um país exótico. As novas tecnologias, a contradição da autonomia do estético, a força da terceira cultura e a globalização do planeta são assuntos discutidos e vividos em todas as partes do

mundo. No Brasil, ainda assim, resíduos de uma identidade em construção podem ser observados entre nós e revelam artistas brasileiros no limiar de um novo tempo.

Cada vez mais, as categorias se interpenetram: a pintura se dá na escultura e vice-versa, mas pode estar, também, na fotografia, numa cena de vídeo, na *performance* e na música. Depois da comunicação de massa, as novas mídias trouxeram uma gama sem fim de possibilidades que se ampliam graças ao advento da era digital.

Alguns de nossos artistas, que transitam entre o desejo de identidade e o de universalidade, já se inscrevem no presente, sinalizando, com suas obras, referências da atualidade na arte brasileira.

Edmilson Nunes (1964-) trabalha na interface “pintura *versus* escultura” com obras que se caracterizam pela irreverência, pela coragem e pela transgressão. Transita entre o puro e o impuro. Desde a última década do século XX vem trabalhando no carnaval carioca, participando do Grupo Ala da Cor e criando esculturas para o carnaval carioca.

Felipe Barbosa (1978-) trabalha com alterações de significados nos objetos, buscando criar, mediante interferências, não um outro objeto diferente, mas a discussão de conceitos por intermédio de sua obra.

Jarbas Lopes (1964-) considera que seu trabalho tem um caráter alegórico de grande força visual graças ao colorido, à materialidade e à combinação de diversos materiais que são usados na construção de sua obra. Em seu imaginário, a cultura popular lhe propicia os elementos de suas criações no contexto da contemporaneidade. Próximo a ele, outro artista que possui

afinidades com as questões conceituais de Jarbas Lopes é Cabelo (Rodrigo Saad, 1967-), artista plástico, cantor do grupo de rock Boato e *performer* que transita em vários espaços da arte, demolindo fronteiras entre o popular e o cerebral.

Há ainda grupos tais como O imaginário periférico – de Jorge Duarte, Deneir Martins, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodrigues, Ronald Duarte e Roberto Tavares, seus fundadores. A proposta é a realização de eventos, exposição de objetos descontextualizados que ganham novos significados, *performances* que traduzem o debate contemporâneo, mostras e eventos que acontecem na periferia e nos subúrbios cariocas, mas que já marcaram presença no Champs-Élysées, em 2005, nas comemorações do “Ano do Brasil na França”. Trata-se de um grupo aberto, que cresce com a inserção de novos artistas e que se manifesta pela liberdade e identidade de cada componente dentro do grupo.

Jorge Duarte (1958-) e Marcos Benjamim (1952-) já são referências estabelecidas na atualidade da arte brasileira. Marcos Benjamim, como um artesão elaborando sua peça, procura conferir vida ao inanimado e descartado. A força anímica presente em sua obra foi assim descrita por Roberto Pontual: “As matérias e os objetos são seres, têm alma, gesticulam: latas latem, madeiras mordem, pregos picam, arames ardem, raladores ruminam, canos conversam, a sucata sua e a ferramenta fere” (apud Fabris, 1999, p. 210). Como gravador e escultor, Marcos também elimina os liames que separam as categorias, compreendendo a arte como totalidade, onde os elementos mais desprezíveis podem ser incorporados à matéria de sua produção. Lygia Pape dizia que ele era o “artista do acaso”, pois saía pelas ruas buscando os restos desprezados nas calçadas e becos, indícios da cidade que vive e

morre a cada dia. As guimbas de cigarro, por exemplo, registros das bocas anônimas, dos vícios, da compulsão e do estresse da cidade, são recolhidas e se reintegram em mosaicos expressivos, metáforas da vida que se esvai nos grandes centros. Jorge Duarte (Figura 55) é citado pelos principais críticos de arte, sempre de forma positiva. A pluralidade desse artista inspira textos que vão embasando conceitos e teorias. Paulo Herkenhoff assim o analisa: “Jorge, da arte, faz o que quer. Sem estilo conceitual ou material ou ‘estilístico’”;¹² e acrescenta: “Volpi pinta ‘volpis’ e Jorge Duarte pinta a arte. Parábola dos talentos. Pinta a arte sem unidade. Abolição do método pelo seu prisioneiro. E expõe o método sobre o método”.¹³

Mas há também, na atualidade, uma importante vertente que trabalha desde a fotografia convencional até a arte digital, no contexto da cultura pós-biológica em que o homem, através da tecnologia, alcança outras realidades. Milton Machado (1947-), Guto Nóbrega (1965-), Bia Medeiros (Maria Beatriz de Medeiros, 1955-) e Diana Domingues (1947-) pertencem a essa área.

Milton Machado é um artista proteico, que multiplica suas obras em vários meios expressivos, da fotografia ao vídeo, das instalações às *performances*; Guto Nóbrega transita entre a ilustração digital e a interatividade através dos meios eletrônicos; Bia Medeiros trabalha com imagens digitais, vídeos e instalações, explorando o corpo humano como objeto e sujeito, ponto de partida e meta de sua arte. Finalmente, Diana Domingues

¹² Disponível em <<http://www.niteroiartes.com.br-JorgeDuarte>>. Acesso em 24 de junho de 2006.

¹³ Ibid.



Figura 55. Jorge Duarte, 2003. *O casamento do século XX – d'après Picasso e Duchamp*. Objeto (Coleção Anna Maria Niemeyer).

desenvolve suas pesquisas no campo da arte e tecnologia, das experiências sensoriais, utilizando a virtualidade para invocar suas imagens. Nos últimos anos, vem desenvolvendo pesquisas em telerrobótica. Na obra *INSN(H)AK(R)ES* (2000), Diana cria uma “serpente-robô”, coloca uma microcâmera no interior de seu corpo e instala a cobra no serpentário do Museu de Ciências Naturais da Universidade de Caxias do Sul, junto com as serpentes vivas. A partir daí, fruidores que participam da experiência através da web podem conviver com as cobras e compartilhar da visão dos ofídios.

A arte brasileira se multiplica, na atualidade, em diferentes poéticas, cada vez com maior significação. Conforme sabemos,

a dificuldade da preservação das coleções de arte contemporânea é um desafio que se impõe às instituições e aos colecionadores particulares, pois a fragilidade dos materiais, a necessidade de grandes espaços para as instalações e os problemas no campo da restauração potencializam os problemas da efemeridade e, consequentemente, se tornam obstáculos para a manutenção da obra. Recentemente, na cidade mineira de Brumadinho, a cerca de sessenta quilômetros de Belo Horizonte, no bairro de Inhotim, inaugurou-se o Caci – Centro de Arte Contemporânea de Inhotim. Junto à mata nativa, num sítio de 300.000 m² projetado por Burle Marx (1909-1994) com centenas de espécies harmonicamente plantadas em áreas abertas ou formando alamedas que nos convidam a percorrer o sítio, artistas contemporâneos estão representados com suas obras.

O Museu ao Ar Livre se constitui num grande complexo formado por sete pavilhões de grandes proporções, havendo previsão para novas construções. Apenas um é coletivo, os restantes são individuais. Bernardo Paz, proprietário da fazenda e colecionador de arte, entrega o ambicioso projeto ao arquiteto mineiro Paulo Orsini, que, em si, já pode ser apontado como um marco da arquitetura contemporânea. No Caci, a dialética do aberto e fechado se estabelece, instigando, permanentemente, o visitante. Algumas obras ficam ao ar livre e outras, nos pavilhões. Estes são envidraçados, permitindo que se observem os recortes da paisagem, as interferências de outras obras expostas externamente e, ainda, que se criem colagens cerebrais mediante a imersão do visitante no conjunto das obras.

Com a preservação de obras tais como as de Cildo Meireles, Tunga, José Damasceno e Adriana Varejão (1964-), além de

muitos outros ali representados, o público tem a oportunidade de viver, no conjunto e individualmente, a experiência da contemporaneidade. No Caci não estão, apenas, artistas brasileiros, há também nomes internacionais, mas o diálogo que se estabelece entre artistas e obras e a ressonância de propostas e conceitos que guardam entre si relações e afinidades vêm reafirmar a significação da arte contemporânea brasileira.

A integração do paisagismo, da escultura, da pintura, das instalações, do silêncio e dos sons – tudo se ajusta numa grande obra, síntese de um tempo, de um país e de sua produção. A arte contemporânea brasileira encontra-se ainda em construção, como é próprio do mundo globalizado, mas possui o diálogo aberto com todas as poéticas do seu tempo, afirmando sua identidade na pluralidade de suas poéticas.

Referências

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1984.

ARAÚJO, Emanuel et al. *Escultura brasileira: perfil de uma identidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1997.

BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso: a Semana de 22 e o Armory Show*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.

BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda, 1980.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você, geração 80?* Rio de Janeiro: CCBB, 2004.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FABRIS, Annateresa et al. *Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark-Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FREITAS, Artur. Arte e movimento estudantil: análise de uma obra de Antonio Manuel. *Revista Brasileira de História*, jan. 2005, v. 25, n. 49, p. 77-97. ISSN 0102-0188.

GRINBERG, Piedade (org.). *Bruno Giorgi: 1905-1993*. São Paulo: Metalivros, 2001.

KLINTOWITZ, Jacob. *Victor Brecheret – modernista brasileiro*. São Paulo: MD Comunicações e Editora, 1994.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEINER, Sheila et al. *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1985.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Art Livre, 1988.

LINHARES, Maria Yedda (org.). *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

LUZ, Angela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: Da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Caligrama, 2005.

MELLO, César Luis Pires (org.). *Brecheret*. São Paulo: Marca d'Água, 1989.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

PECCININI, Daisy. *Figurações – Brasil, anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural; Edusp, 1999.

_____. *Brecheret – a linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.

PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.

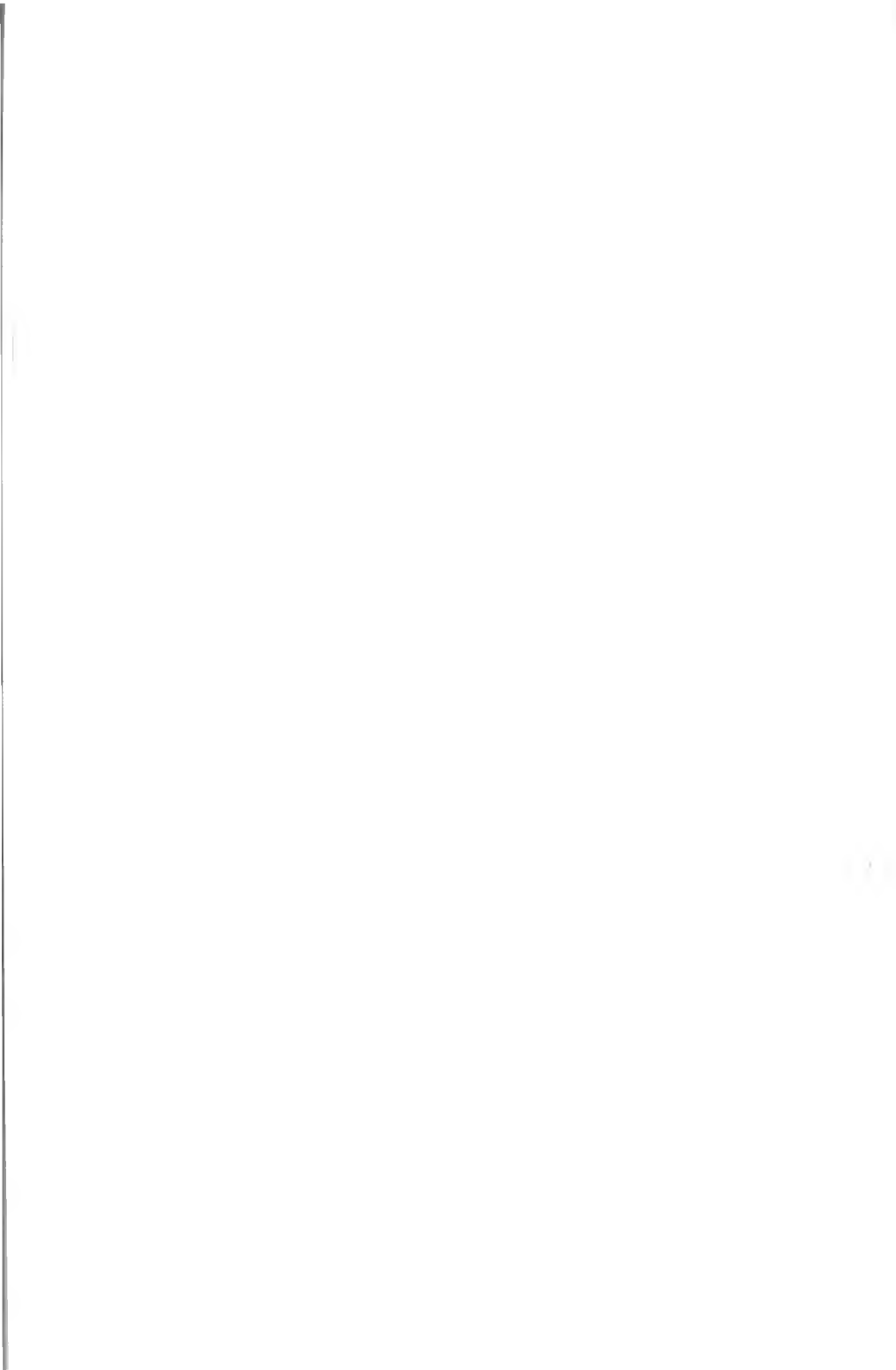
RINEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Record, 1987.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1 e 2.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

_____. *Klaxon*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.



Pranchas

Designada “cidade patrimônio mundial” pela Unesco, Ouro Preto resulta da fusão de três arraiais mineradores, reunidos em 1711 para constituir a antiga Vila Rica de Nossa Senhora do Pilar. O ponto de referência para a localização das minas era o pico do Itacolomi, que domina a acidentada paisagem urbana da cidade, com seu característico perfil escarpado.

O arruamento de caráter espontâneo, com suas voltas pitorescas e constantes subidas e descidas, acompanha as curvas de nível das encostas dos morros, ocupados pelos monumentos religiosos e civis de maior destaque. Esta foto, tomada a partir do adro da Igreja de São Francisco de Paula, focaliza a parte central de Ouro Preto, no alto do Morro de Santa Quitéria, que ainda hoje serve de demarcação para os distritos de Ouro Preto e Antônio Dias, sob o comando das respectivas igrejas matrizes.

A antiga Casa de Câmara e Cadeia, atual Museu da Inconfidência, com sua torre única, e a Igreja da Ordem Terceira do Carmo, à direita, com as torres coroadas por graciosos bulbos rococós, são os focos predominantes de atenção. Na encosta derrama-se o casario do distrito de Ouro Preto, cortado pela diagonal da rua Direita, com seus sobrados imponentes, que serviam de habitação às famílias de maior projeção social.



Prancha 1. Vista de Ouro Preto, em Minas Gerais, com o pico do Itacolomi

Nos conventos franciscanos do litoral brasileiro, os claustros são sempre uma atração à parte. Delimitados por uma galeria circundante de arcadas com colunas de ordem toscana, tem no segundo pavimento outra galeria de colunas de tamanho reduzido, servindo de apoio ao telhado. O interesse principal são os revestimentos de azulejos que recobrem as paredes de ambos os pisos, nota característica do barroco luso-brasileiro, numa sucessão de painéis com representações historiadas inseridas em molduras de complexa ornamentação.

Segundo a tradição, o esplêndido conjunto de painéis azulejares do claustro de São Francisco de Salvador teria sido uma oferta do próprio monarca português D. João V à ordem franciscana do Brasil. Executados em Lisboa e aplicados em 1749-1752, esses painéis pertencem à última fase do barroco “joanino” com suas ricas bordaduras de volutas e conchas. O programa iconográfico ilustra um tema da tradição clássica, o que não deixa de ser surpreendente, tendo em vista sua destinação para um edifício religioso. Trata-se dos “Emblemas de Horácio”, inspirados em gravuras de Otto Van Veen publicadas em Antuérpia em princípios do século XVII.



Prancha 2. Claustro do Convento de São Francisco, em Salvador, Bahia

A tradição portuguesa das igrejas inteiramente revestidas de talha dourada, as chamadas “igrejas forradas de ouro”, tem no Brasil um exemplo precursor na capela do noviciado da Ordem Terceira de São Francisco em Recife, conhecida como “Capela Dourada”. Iniciada nos últimos anos do século XVII e terminada por volta de 1724, sua decoração segue o tradicional princípio da compartimentação, configurando ao longo das paredes dois registros horizontais claramente demarcados: o inferior com tempo forte nos nichos ocupados pelos retábulos e o superior destacando o espaço das janelas com tribunas.

As seções vagas são preenchidas com painéis pictóricos, ocupando todos os espaços disponíveis, de acordo com o princípio do *horror vacui* tipicamente barroco. A luz indireta contrapõe zonas iluminadas a outras deixadas na sombra, propiciando um ambiente geral de penumbra, valorizado pelos reflexos luminosos da talha dourada e as cores quentes das pinturas. Observe-se que a ambientação decorativa de uma igreja barroca prevê originalmente iluminação de velas e tochas, favorecendo os contrastes de claro-escuro próprios do estilo.



Prancha 3. Capela da Ordem Terceira de São Francisco, em Recife, Pernambuco

A impressão estética produzida pelas decorações do período rococó difere totalmente das do período barroco. Os ambientes são profusamente iluminados pela luz natural que jorra de amplas janelas rasgadas no registro superior das paredes e a norma barroca do preenchimento integral das superfícies cede lugar ao princípio da alternância de cheios e vazios, introduzindo amplos espaços desornamentados que servem de contraponto aos ocupados pela ornamentação escultórica ou pictórica. O efeito resultante é o de uma decoração simultaneamente leve e requintada, na qual os ornatos dourados da talha se destacam contra fundos brancos ou em tonalidades suaves, produzindo uma sensação básica de calma e bem-estar, diferente da inquietação dramática suscitada pelas ambientações barrocas.

A decoração da capela-mor da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto ilustra admiravelmente todos esses aspectos. Obra-prima do rococó de Minas Gerais, foi planejada e executada em sua quase totalidade por Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, entre 1790 e 1794. Os púlpitos em pedra-sabão inseridos no arco-cruzeiro servem de enquadramento ao retábulo, que ocupa toda a parede do fundo da capela. As colunas torsas, típicas do barroco, foram substituídas por esguias colunas retas, finamente caneladas, com dois anjos adultos ajoelhados nos fragmentos de frontão em volutas.

O centro do arco é ocupado pela figura da Virgem Maria em meio corpo, acima da lua invertida, ladeada pelas representações de Deus-Pai e Deus-Filho, identificados pelos atributos habituais da cruz e do globo terrestre.



Prancha 4. Capela-mor da Igreja de São Francisco
de Assis, em Ouro Preto, Minas Gerais

A iconografia desta imagem excepcional deriva do protótipo medieval venerado na igreja do mosteiro beneditino de Montesserrate na Catalunha, uma variante das *Sedes Sapientiae*, com o Menino nos joelhos e o globo em uma das mãos, fazendo o gesto de abençoar. Na imagem espanhola, a Virgem traz também o globo na mão direita, substituído por um cetro nas versões luso-brasileiras que, nesta peça, parece ter sido retirado, conforme indica a posição dos dedos.

A base da escultura reproduz a paisagem da montanha de Montesserrate, cujo nome deriva de seu perfil característico, lembrando os dentes de uma serra. A ideia é reforçada pela representação dos anjinhos com uma serra, usada ainda hoje como símbolo do mosteiro catalão.

No verso da escultura, uma longa inscrição revela o nome do autor, Frei Agostinho da Piedade, religioso de São Bento, o ano de execução (1636) e o nome do encomendante, um certo Diogo de Sandoval, que foi capitão do forte de Montesserrate em Salvador.

Introspectiva e austera, essa bela escultura reflete um traço básico da espiritualidade beneditina: sua natureza essencialmente contemplativa.



Prancha 5. Frei Agostinho da Piedade. *Nossa Senhora de Montserrat*. Barro cozido policromado. Museu de Arte Sacra de Salvador, Bahia

A intencionalidade teatral, inerente ao barroco, encontrou expressiva manifestação no excepcional conjunto dos *Passos de Congonhas*, esculpido pelo Aleijadinho e seus oficiais entre 1796 e 1799. Sete episódios distintos do drama da Paixão são encenados por imagens de madeira policromada em tamanho natural, a partir de relatos dos textos evangélicos.

Neste *Passo*, a cena representada é a do encontro do Cristo com as filhas de Jerusalém que o seguiam em prantos no caminho do Calvário, segundo o Evangelho de São Lucas, cap. 23, versículos 27-28. A organização do grupo de esculturas baseia-se na ideia de um cortejo, conforme sugerem a figura do arauto tocando trombeta, à direita, e a do soldado com o estandarte ao fundo.

As figuras centrais do Cristo e da mulher que enxuga as lágrimas são as únicas inteiramente executadas pelo Aleijadinho. As demais foram feitas em colaboração com os oficiais – o que, entretanto, não prejudica a unidade estética do conjunto. A dramática imagem do Cristo carregando a cruz foi considerada, a justo título, por Germain Bazin, como uma das mais sugestivas de toda a história da arte cristã. Observe-se que o Cristo carrega, ele mesmo, a cruz, sem a ajuda de Simão Cirineu, como de praxe, mantendo-se firme, apesar de já no limite de suas forças, como indicam a tensão do movimento das pernas e a crispação dos dedos da mão direita sobre a cruz.



Prancha 6. Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.
Passo da Cruz-às-costas ou Caminho do Calvário.
Madeira policromada. Congonhas, Minas Gerais

Essa tela de Pedro Américo ilustra de maneira exemplar os preceitos formais do neoclassicismo: a primazia do desenho – como forma primeira de estruturação da composição – ao qual se adequa a cor, mesmo que a obra revele uma grande riqueza cromática na paisagem que lhe serve de cenário. A figura humana centralizada obedece a uma rigorosa distinção entre figura e fundo. A sua frontalidade estabelece uma ligação direta entre a obra e o espectador, evitando qualquer dispersão para além do espaço da representação.

Em sua temática, a tela de Pedro Américo nos oferece um exemplo importante da incorporação das referências nacionais no repertório tradicionalmente europeu. Trata-se de uma alegoria ao Rio Carioca – principal fonte de abastecimento de água para a cidade do Rio de Janeiro até o início do século XX –, que é representado pela figura humana feminina, junto a uma fonte de água corrente. Mas essa figura alegórica mantém-se em total destaque em relação à paisagem ao fundo, dando à pintura uma atmosfera de distanciamento e idealização.



Prancha 7. Pedro Américo, 1882. *A carioca*. Óleo sobre tela,
205 x 134 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

A tentativa de apreender a cidade e todo o seu entorno paisagístico é a atitude predominante nos paisagistas do início do século XIX, como Nicolas Taunay: é uma visão distanciada, em que a sensibilidade na apreensão da paisagem em suas diferentes texturas – céu, mar, vegetação, casario – está entrelaçada com um verdadeiro interesse documental. É a paisagem, como objeto da representação, que interessa primordialmente ao pintor.

A diferença daquelas paisagens para a *Praia da Boa Viagem* reside sobretudo na tomada aproximada, como se o espectador estivesse sendo incorporado à paisagem, numa clara postura romântica. O desenho ainda está muito presente, estruturando a composição de forma sólida, mas as massas coloridas vão-se tornando cada vez mais densas, tornando alguns limites indefiníveis. Aqui, tão importante quanto a prática da pintura ao ar livre é a atitude do artista, de comunhão com a natureza, recortando um recanto especial – ao qual o pintor se devota – e pondo a sua sensibilidade na captação dessa natureza idealizada. Estamos certamente no campo da representação e o objeto se impõe ao artista pelo seu caráter especial, mas não há dúvida de que essa operação necessita da pura sensibilidade do artista, da maneira como ele olha e revela essa natureza.



Prancha 8. Hipólito Caron, 1884. *Praia da Boa Viagem*.
Óleo sobre tela, 50 x 75 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Em comparação com a obra anterior, *Trecho da Praia de São Roque em Paquetá* inverte a relação entre sujeito e objeto. É o sujeito – o pintor e também o espectador – que dá vida à paisagem, vista essencialmente não como ela é na realidade, mas da forma como ela é vista pelo artista. O desenho é praticamente banido, e são as cores – ou melhor, as manchas coloridas – que tecem toda a composição. Estamos, agora, nos distanciando do campo restrito da representação e entrando naquilo que vai ser uma das maiores reivindicações da arte moderna: a arte como expressão da visão particular do artista.



Prancha 9. Giovanni Battista Castagneto, c.1898. *Trecho da Praia de São Roque em Paquetá*. Óleo sobre madeira, 32 x 40 cm (Coleção MNBA/Ibram/Minc)

O interesse pela descrição minuciosa dos interiores da obra aparece frequentemente em relação à vida doméstica – como nessa cena de briga de um casal. Nada aqui ecoa da idealização e da retórica das pinturas do período anterior. O realismo abriu caminho para a vida comum e derrama sobre ela um olhar aproximado. A tradicional distância entre a obra e o espectador é rompida por essa tomada íntima, que permite o compartilhamento e a identificação entre artista e público.

Do ponto de vista formal, podemos observar que a composição é estruturada primordialmente pelo desenho, e os motivos principais da temática são centralizados – como na pintura neoclássica –, mas os elementos secundários – colchas, almofadas, papel de parede, objetos de decoração – recebem um tratamento cromático destacado, quase se igualando ao tratamento das figuras humanas. É como se o olhar do artista pousasse sobre cada um desses objetos com um enorme cuidado, fazendo desses elementos parte primordial da composição.



Prancha 10. Belmiro de Almeida, 1887. *Arrufos*. Óleo sobre tela, 89 x 116 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

O interesse pelo trabalho do artista é evidente na forma descritiva como são apresentados os interiores de ateliês nessa época. *Ateliê do artista em Paris* nos revela um ambiente incorporado ao gosto burguês – pelo mobiliário e demais acessórios organizados como espaço de convívio social –, mas denota também, por certo desalinho e pela presença imperiosa de instrumentos musicais e obras de arte, que se trata de um lugar em que a liberdade do artista e o gosto pela arte são primordiais. *Ateliê do artista*, até mesmo porque não apresenta nenhuma figura humana, exacerba essa exposição apaixonada de objetos, em que a narração é suspensão, ficando o conteúdo expresso na própria aparência da pintura.

Amoedo foi um exímio conhecedor de variadas técnicas de pintura. Aqui, é a aquarela que o artista utiliza para explorar as possibilidades do emprego da cor. Se a obra possui uma estrutura mínima feita pelo desenho, é a cor – em suas nuances sutis nas manchas e nas transparências – que constrói a ambientação sensível e acolhedora do ateliê do artista.



Prancha 11. Rodolfo Amoedo, 1883. *Ateliê do artista em Paris*.
Aquarela sobre cartão, 57 x 77 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Foi no Rio de Janeiro moderno, depois de reformado pelo prefeito Pereira Passos, que o carnaval carioca se estruturou, passando das antigas brincadeiras do entrudo para as formas mais burguesas do baile à fantasia e do desfile de grupos carnavalescos.

É exatamente esse aspecto peculiar à vida carioca o tema de Rodolfo Chambelland nessa obra. Mas o artista não tem nenhuma intenção documental, pois nela importam muito mais a sua percepção e o seu envolvimento com o tema. A obra não é mais uma mera transcrição pictórica de um fato da vida cotidiana, pois está impregnada da relação afetiva e da percepção que o artista mantém com o tema.

O espaço pictórico é representado com certa profundidade, mas a indiferenciação do fundo concentra a atenção do espectador nos volumes formados pelos foliões dançando. São figuras construídas por manchas coloridas e pulsantes, que fazem a pintura vibrar como o próprio baile de carnaval. Assim, como já observou um crítico a respeito dessa obra, o movimento está presente na obra não apenas pelo tema carnavalesco, mas também pela nervosidade latente da própria pintura.

A cor, portanto, é que serve de instrumento ao artista para o registro de suas sensações, explorando de forma livre e espontânea as suas possibilidades de expressão.



Prancha 12. Rodolfo Chambelland, 1913. *Baile à fantasia*.
Óleo sobre tela, 149 x 209 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

A pintura de Anita Malfatti, da década de 1910, se inscreve no mais puro expressionismo moderno, pela sua força emotiva e pela verdade que busca por meio de sua visão de mundo.

O farol se recorta num fundo conflituoso de cores e massas, de nuances e empastamentos com os quais Anita representa o céu. Ela possui a visão do farol, da imortalidade que anuncia segurança. O mar não está acessível, apenas o céu, e a artista o representa tempestuoso, agitado, encoberto, enfim, com os valores do mar. As casas que ladeiam o farol participam do diálogo da natureza, que a artista repassa a nós com a força de sua verdade. Tudo está quieto, como se o farol pudesse ordenar silêncio aos elementos. Tudo se revela subjetivamente, como a presença do homem que não está na tela. O farol expõe o drama de sua solidão. Anita expõe suas vivências e sua interioridade, ela não nos oferece a aparência do farol, mas sim sua força, sua ajuda e direção.

A pincelada é ondulante, a forma, torturada, as cores fogem às do local e às harmonias naturais. O farol não está no monte e não é visível das embarcações. Está nela, e somos nós que o vemos. Nesse circuito o homem surge, mais uma vez, tão a gosto dos expressionistas: encerrado em si mesmo, mas liberto.

A composição é equilibrada, mas não impede o conflito. A forma encerra significados, mas é o fruidor que os recoloca no objeto, por meio de suas próprias emoções.



Prancha 13. Anita Malfatti, 1915. *O farol*. Óleo sobre tela, 46 x 61 cm (Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro)

O café, de Portinari, pertence à sua fase marrom. Foi pintado após seu retorno ao Brasil, depois de passar dois anos na Europa, entre 1928 e 1930, usufruindo seu prêmio de viagem.

Observa-se que a composição se apresenta com a linha do horizonte alta, fora do espaço do quadro. Há uma tendência para a diagonalidade, que é equilibrada pelo primeiro plano, onde os lavradores com suas sacas e seus baldes ocupam horizontalmente a tela. Portinari lança mão da concepção renascentista, assim como fazia Paolo Ucello, quando elevava a linha do horizonte para conceber um novo espaço, que ainda não estava resolvido. Portinari, que já encontrou o espaço cúbico resolvido, faz o inverso, e se aproxima do artista da Renascença. Nesse caso, ele quer a pluralidade, mas não consegue fugir do quadro perspectico. Se o espaço é clássico, a forma é moderna. Pela desmesura de pés e mãos, pelo vigor dos braços, seus tipos exalam a força da terra. Ela está na cor predominante da tela, no magnetismo que atrai pés ciclópicos e os une às suas entranhas, como raiz no próprio solo, está, ainda, na riqueza que se revela por meio de um nacionalismo particular, que exalta a pátria pela riqueza da terra.



Prancha 14. Cândido Portinari, 1935. *O café*. Óleo sobre tela, 131 x 197 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Em 1940, o Salão Nacional de Belas Artes passou a ter uma “Divisão moderna”, atendendo ao clamor dos modernistas que não encontravam espaços oficiais para apresentar suas obras. Alberto Guignard recebeu o primeiro prêmio de viagem conferido aos “modernos” com esta tela.

A pintura *Lea e Maura* nos mostra um primeiro plano definido pelas figuras femininas, sentadas, enquanto no segundo plano se estende um casario recortado contra o céu azul. Observa-se que o espaço do assento onde as moças posam para o artista foi aproximado, resultando numa leve inclinação que provoca, neste ponto, o atectonismo da composição. É como se elas estivessem “sentadas” e “em pé” num mesmo ato. Na verdade, Guignard interfere no espaço cúbico e, diferente de Portinari, se faz moderno não pelas formas, mas pela planaridade das obras, pela concepção de uma superfície espelhada onde tudo acontece.

O fundo da tela é rico, não só pelos detalhes, mas também pelas soluções de confronto entre as nuvens, que fazem ondular o céu, e os prédios, que se imobilizam contra elas e provocam o surgimento de um limite não pintado, entre céu e casario. Esse espaço imaginário não se dá na natureza, mas na tela, sinalizando a modernidade do artista.



Prancha 15. Alberto Guignard, 1940. *Lea e Maura*. Óleo sobre tela, 104 x 85 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Sesta é o momento de repouso possível entre os turnos do trabalho diário, após a refeição do meio-dia. É o cotidiano explorado numa visão regionalista.

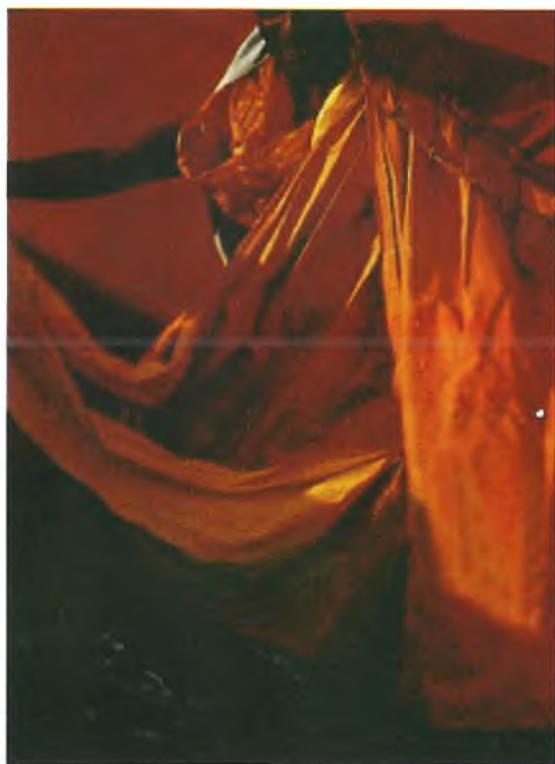
Na década de 1950, Scliar se aproximou das vertentes sociais exploradas em temáticas fortes, que discutiam as desigualdades e o trabalho. Para ele, a obra de arte possuía uma função política, pois era o lugar da reflexão do artista, daquilo que lhe importava, no espaço que ele ocupava na sociedade.

A técnica de *linoleogravura* e *pochoir* é semelhante à xilogravura, diferindo apenas na matriz. Enquanto na xilo o artista grava na madeira, na linoleogravura ele utiliza uma chapa de linóleo. Como este material – basicamente, a borracha – tem uma outra resistência, os sulcos são bem “limpos” e as linhas repetem os grafismos do desenho. *Pochoir* é uma placa de metal, vazada em máscaras, de acordo com o desenho original. A partir daí o artista as encaixa sobre a gravura impressa no papel e, usando uma boneca de pano entintada, bate sobre a extensão do espaço vazado, obtendo, assim, as gradações e o colorido semelhantes a uma têmpera, por exemplo. Não há horizonte, não há paisagem, enfim, as figuras são recortadas no seu sono e se destacam sobre o forro de couro onde tiram a “sesta”.



Prancha 16. Carlos Scliar, 1955. *Sesta*. Linoleogravura e *pochoir*, 42 x 62 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Os *Parangolés* de Hélio Oiticica estão na fronteira entre a escultura e a dança. Observa-se, no artista, o desejo de romper com o imobilismo da primeira, colocando o corpo no lugar onde, anteriormente, estava o mármore, o bronze ou a madeira para, conseqüentemente, chegar ao movimento. Oiticica, que frequentava a escola de samba da Mangueira, criou capas e estandartes coloridos para que os passistas as vestissem e fizessem evoluções. Com o movimento dos tecidos obtinha um panejamento vivo, sensório e corporal que dificilmente se repetia. Por outro lado, o ato de vestir representa uma incorporação do objeto. Ele varia os materiais, trabalhando com tecidos diversos, de cores diferentes, que passam a se constituir como “parangolés” no momento em que são vestidos. Aí, ao som da bateria da Mangueira, o passista e o parangolé se tornam um objeto, incorporados na mesma revolta e rebeldia. O terceiro da escola de samba se constitui cenário, o passista e sua capa evoluem juntos. Surgem os “parangolés”, que só podem ser considerados nesse contexto. Fora dele, voltam à sua condição de capa ou estandarte, retornando à matéria inanimada.



Prancha 17. Hélio Oiticica, 1964. *Parangolé*, Capa 1 – Nildo da Mangueira.
Reprodução de Andréas Valentin (www.urbanismo.niteroi.rj.gov.br)

A grande cidade iluminada é uma obra do abstracionismo informal, em que os registros mentais da criação parecem aflorar à superfície da tela por meio de manchas pictóricas. As cores frias ao fundo, as quentes à frente e, na superfície, a luz, o branco, a claridade que ilumina a cidade e abre a pintura para todos os lados, fazem dela uma composição paradigmática da arte moderna no Brasil.

Antonio Bandeira entendia a pintura como uma ação contínua. Quando se debruçava para iniciar mais uma obra, trazia com ele para aquele momento os resíduos da última pintura realizada. Dessa forma, esses vestígios eram incorporados ao trabalho que iniciava, mesmo quando este só existisse em estado mental. Para Antonio Bandeira, a pintura era uma passagem sucessiva.

O artista explica sua pintura, de grande afinidade com o vocabulário informalista, como projeções da memória, evocações dos efeitos que visualizara em criança, na fundição do pai, quando os operários fundiam metais brilhantes. Também o ferro incandescente, martelado na bigorna, lançando fagulhas brilhantes como caudas de cometa atravessando o espaço, permaneceria no registro de sua memória. As luzes da cidade são reminiscências superpostas de todas as fagulhas e luzes experimentadas.



Prancha 18. Antonio Bandeira, 1953. *A grande cidade iluminada*.
Óleo sobre tela, 72,4 x 91,4 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

Anna Letycia trabalha a dualidade das antíteses. Nos anos 1960, a série de caracóis, que lhe confeririam uma identidade marcante, revela o jogo dicotômico. Dentro e fora; duro e mole; vivo e morto. Antes de criar seus caracóis, Anna havia se inspirado nos “tatus”. Nestes, também, os polos se revelam. Fora e dentro da terra; passível de ser aprisionado pelo predador, quando fora do abrigo, impossível de ser alcançado, quando se refugia nos túneis labirínticos.

Anna possui a exigência técnica, que lhe foi transmitida por Iberê Camargo, alcançando o domínio da gravura pelo conhecimento de seus segredos e pela persistência de seu trabalho. Seus caracóis possuem o enigma do animal meio morto e meio vivo. Ao mesmo tempo se apresentam como cofres ornamentados, que encerram mistérios e tesouros, ou como figuras arquiteturais de força orgânica.

Como em seus caracóis, ela se recolhe em sua própria interioridade, e exterioriza o requinte de sua gravura, em geometrismos e sínteses formais de elementos decorativos. Nos anos 1960, eles podem ser ainda interpretados como metáforas da censura imposta pelos governos militares, pois, ao mesmo tempo em que os moluscos aparentemente “morrem” dentro de suas conchas, no inverno dos tempos, eles vão renascer numa próxima estação. Lirismo e expressividade completam as antíteses poéticas da gravura de Anna Letycia.



Prancha 19. Anna Letycia Quadros, 1965. *Caracol*.
Gravura ponta-seca, relevo, 44 x 38 cm (Acervo da artista)

Antonio Dias subverte a ordem natural da pintura, aproxima-se das poéticas mais populares dos meios de comunicação e destila sua crítica ácida e sua rebeldia permanente.

Ele esquadreja corpos, retém falos, recorta armas e remonta seus quadros, em sintonia com alguns vocabulários das histórias em quadrinhos, mas numa direção contrária à dos artistas da *pop art* americana. Em Antonio Dias, as peças se encaixam como num quebra-cabeças. Não têm continuidade, mas, juntas, formam um todo e são vistas na totalidade. Só aí é que se apreendem as partes e se percebe a relação entre elas.

Não há preocupação narrativa, já que os recortes e as montagens que elabora, associados aos desenhos inseridos, não estabelecem, entre si, um fio condutor do pensamento que leve o fruidor a qualquer contemplação passiva. A irreverência do artista, a serviço de uma arte cerebral, bem construída, com pensamento crítico, desperta o espectador e o obriga a participar conceitualmente daquilo que estabelece plasticamente.



Prancha 20. Antonio Dias, 1966. *A história errada.*

Guache e nanquim sobre papel, 26 x 36 cm
(Coleção Gilberto Chateaubriand)

Rubens Gerchman, como Antonio Dias, apresenta uma obra que se caracteriza pelas soluções gráficas de grande apelo popular. Procura soluções fotográficas, tais como *closes* da vida urbana, dos hábitos e vícios, dos gostos e desgostos, do trabalho e do lazer do povo. Os rostos anônimos perderam suas marcas individuais para receberem as da massa. O complexo é filtrado no simples. Gerchman se aproxima da “micro-história” e, através dela, conta e revela a humanidade.

Os desfiles de *misses*, a moça do subúrbio, o jogo de futebol e o fascínio da televisão, que reproduz imagens e mantém o homem sob seu domínio, são os temas que mobilizam a busca de Gerchman. A ironia com que ele trabalha o assunto permite a recolocação de propostas que estavam sendo discutidas pela *pop art*. Os grandes temas que inspiraram os artistas da tradição foram descartados na sociedade de massa, e Gerchman é sensível ao novo tempo. No lugar da Gioconda, a “Lindoneia”; as *misses* em vez das *Vênus*, e *La télévision*, objeto de desejo de todas as classes, em vez das naturezas mortas. A solução é gráfica, remetendo aos processos fotográficos, sinalizando o caminho da imagem no contexto das tecnologias que ainda não haviam surgido.



Prancha 21. Rubens Gerchman, 1967. *La télévision*.
Técnica mista sobre aglomerado, 122 x 160 cm
(Coleção MNBA/Ibram/MinC)

No contexto da contemporaneidade, Nelson Leirner vem produzindo de modo irreverente, com aguda sensibilidade e inteligência. *Futebol*, tema que aparece mais de uma vez inspirando o artista, é uma obra que se instala no local em que vai ser apresentada, a partir da disposição dos elementos que a irão compor. *Missa*, *Missamóvel*, *A grande parada*, e uma série de trabalhos que podem ser estudados nesse mesmo contexto, obedecem a preocupações semelhantes.

Nelson Leirner junta bonecos de plástico, pequenas imagens de santo, virgens, anjos e animais, de cerâmica, gesso, plástico, metal, madeira, papel, borracha, enfim, materiais diversos, e, como fazem as crianças quando brincam, cria rodas e círculos, estabelece o campo de futebol com jogadores e espectadores, com santos e bandeiras, monta desfiles e estabelece uma visualidade fascinante com uma pluralidade de significados. Cada peça que ele instala confirma o ato poético de sua criação efetiva, em que a irreverência do artista virá assinada e datada no final da obra. Isto não significa que, numa próxima instalação, Leirner não possa retomar suas peças e criar, em outra montagem, uma nova obra.



Prancha 22. Nelson Leirner, 2001. *Futebol*. Plástico, gesso, cerâmica, madeira e papel, 110 x 300 x 200 cm (http://mocoloco.com/art/archives/nelson_leirner_apr_05.jpg)

Maurício Bentes trabalha o sagrado e o profano. A luz, como matéria-prima de suas esculturas, nos eleva e atemoriza. Como o fogo, que revelava o poder de quem o possuía, a luz que Bentes emprega em suas esculturas manifesta sua força e seu domínio. *Cavalo de luz* é uma obra de impacto. A grandiosidade do animal pode ser vista pela anatomia de seu corpo. A cabeça oculta, encapuzada, teima em não se identificar. *Cavalo de luz* cavalga no anonimato. Os elementos que enfatizam o vigor da cabeça são anunciados pelo corpo. A luz atravessa o animal como uma espada, e a carga mística, que poderia ser determinada, dá lugar ao erotismo.

Bentes utiliza seus materiais com muita liberdade. Madeira, cerâmica e ferro se juntam a cera, papel e resina. A luz revelará, então, as partes de um todo e criará o todo pela parte. *Cavalo de luz*, como o próprio título afirma, surge não pela forma, mas pela identidade daquilo que ele é, enquanto se revela pela luz, confirmando sua vocação erótica de animal, levado pelos instintos para outros prados.



Prancha 23. Maurício Bentes, s/d. *Cavalo de luz*. Madeira, papel, cera, resina, ferro e luz fluorescente, 240 x 500 x 70 cm (Coleção MNBA/Ibram/MinC)

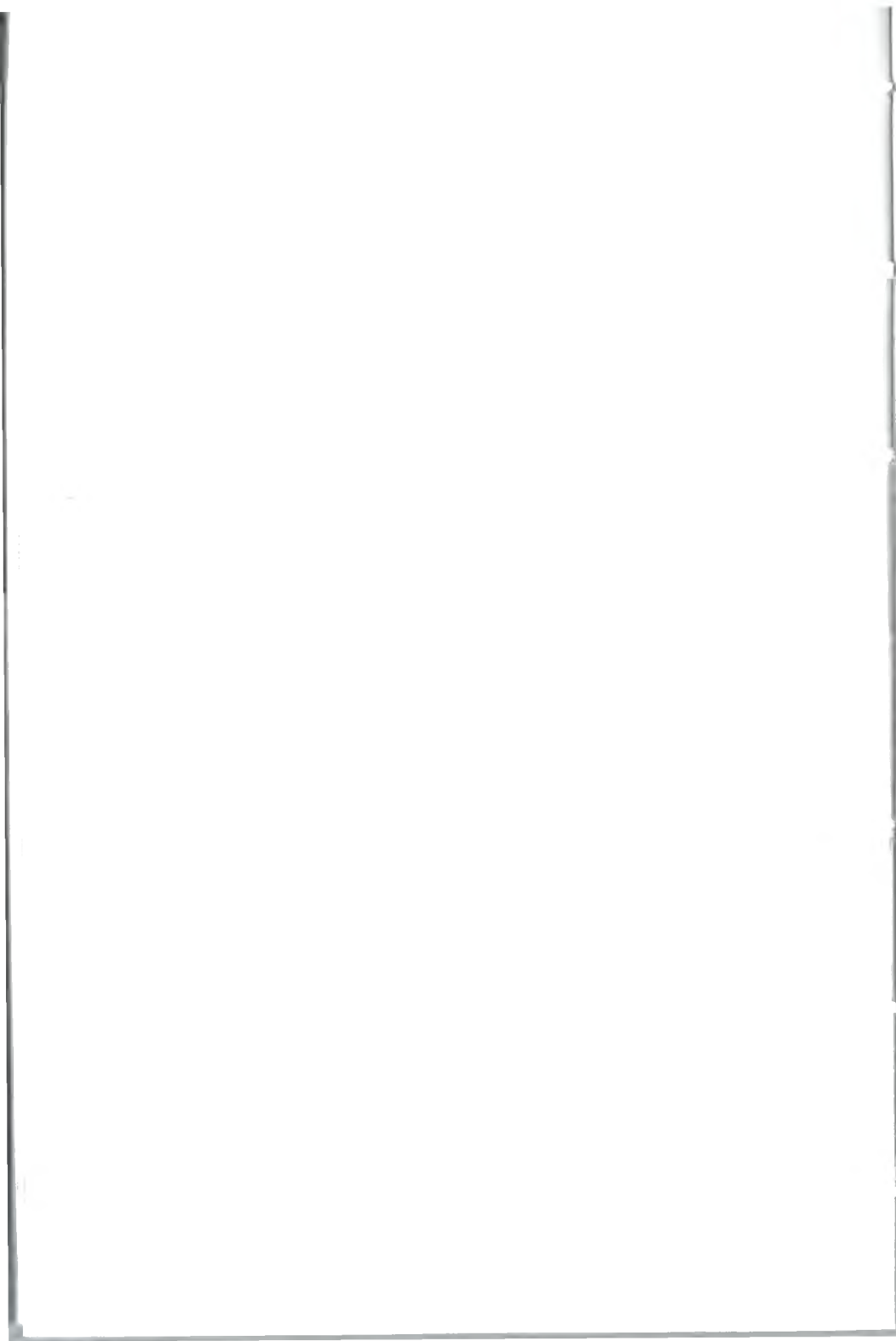
O Museu de Arte Contemporânea (MAC), na Praia da Boa Viagem (em Niterói, Rio de Janeiro), é considerado o coroamento da profícua produção do arquiteto Oscar Niemeyer.

Niemeyer o projetou como uma flor nascendo da rocha. A grande rampa que dá acesso ao museu se desenrola como um tapete vermelho para os visitantes. Sua forma serpentinada possibilita vários ângulos de visão para quem sobe a rampa. Além disso, as diferentes alturas multiplicam as possibilidades do cenário que, em si, já é bem rico.

No local onde o museu se encontra havia um mirante, o que, até certo ponto, foi resguardado pelo arquiteto. Há uma impregnação escultórica no MAC – Niemeyer privilegia a forma pura, os volumes, as curvas, desenhando no espaço e no concreto com leveza e liberdade. Os vidros, o espelho d'água, a esplanada onde ele se localiza promovem a dualidade do aberto e do fechado, de dentro, onde a arte se apresenta, e de fora, onde a paisagem luta o eterno combate de sua originalidade, e invade o museu através das vidraças.



Prancha 24. Oscar Niemeyer, 1991-1996. Museu de Arte Contemporânea, Niterói, RJ (www.urbanismo.niteroi.rj.gov.br)



Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira

Historiadora da arte, com pós-doutorado na Universidade de Londres (1994) e doutorado na Universidade Católica de Louvain, Bélgica (1990). É professora titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Escola de Belas Artes) e membro do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), onde trabalhou cerca de 25 anos.

Curadora de exposições importantes como o módulo “Arte Barroca” na Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 (São Paulo) em 2000.

Escreveu, entre outros, os livros *Aleijadinho: passos e profetas* (Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984), *O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das esculturas devocionais* (São Paulo: Capivara, 2002), e *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus* (São Paulo: Cosac Naify, 2003).

Sonia Gomes Pereira

Museóloga e historiadora da arte, fez o mestrado em História da Arte na Universidade da Pennsylvania, o doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação da UFRJ e o pós-doutorado no Laboratoire du Patrimoine Français/

CNRS em Paris. Atualmente é professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ.

É pesquisadora do CNPq e autora de numerosos artigos e de alguns livros, todos no campo da História da Arte Brasileira, entre os quais *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*, *180 anos da Escola de Belas Artes* e *185 anos da Escola de Belas Artes*.

Coordenou o Projeto de Revitalização do Museu d. João VI da EBA/UFRJ, patrocinado pela Petrobrás, de 2005 a 2011.

Angela Ancora da Luz

Professora de História e Teoria da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Mestre em Filosofia e doutora em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Diretora da Escola de Belas Artes da UFRJ de 2002 a 2010. É autora dos livros *A fabulação trágica de Portinari na fase dos Retirantes* (Rio de Janeiro: Programa Editorial SR-2/UFRJ, 1986), *Anna Letycia, Série Artistas Brasileiros* (São Paulo: Edusp, 1998), *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil* (Rio de Janeiro: Caligrama, 2005), pelo qual recebeu o Prêmio Sergio Milliet da Associação Brasileira de Críticos de Arte, *Roberto Moriconi: vida e obra* (Rio de Janeiro: Caligrama; Correios, 2012) e de numerosos artigos em sua área. Recebeu, em abril de 2013, o Prêmio Gonzaga Duque da Associação Brasileira de Críticos de Arte para críticos atuantes em 2012. Ocupa a cadeira 12 patronímica de Benevenuto Berna, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, seção Rio de Janeiro, e a cadeira 19 patronímica de Victor Brecheret, na Academia

Brasileira de Arte. Pertence ao Comitê Brasileiro de História da Arte, à Associação Brasileira de Críticos de Arte e à Associação Internacional de Críticos de Arte.