



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

História da Arte e Turismo

Volume Único

Marcele Linhares Viana

Nancy Regina Mathias Rabelo



**SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Apoio:



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua da Ajuda, 5 – Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20040-000

Tel.: (21) 2333-1112 Fax: (21) 2333-1116

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Masako Oya Masuda

Coordenação do Curso de Tecnólogo em Turismo

Gláucia Fragelli

Material Didático

Elaboração de Conteúdo

Marcele Linhares Viana

Nancy Regina Mathias Rabelo

Direção de Design Instrucional

Cristine Costa Barreto

Coordenação de Design Instrucional

Bruno José Peixoto

Flávia Busnardo da Cunha

Paulo Vasques de Miranda

Design Instrucional

Henrique Oliveira

José Meyohas

Paulo Alves

Renata Vittoretti Leite

Solange Nascimento da Silva

Coordenação de Produção

Fábio Rapello Alencar

Assistente de Produção

Bianca Giacomelli

Revisão Linguística e Tipográfica

Carolina Godoi

Ilustração

Clara Gomes

Fernando Romeiro

Renan Alves

Vinicius Mitchell

Capa

Clara Gomes

Programação Visual

Maria Fernanda de Novaes

Mario Lima

Produção Gráfica

Patrícia Esteves

Ulisses Schnaider

Copyright © 2016, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

V614h

Viana, Marcelle Linhares.

História da Arte e Turismo: volume único / Marcelle Linhares Viana, Nancy Regina Mathias Rabelo. – Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2016. 454 p.; il. 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0011-8

1. Arte-turismo. 2. Brasil colonial. 3. Brasil imperial. 4. Rococó. 5. Barroco. I. Rabelo, Nancy Regina Mathias. 1. Título.

CDD: 700.981

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação

Gustavo Tutuca

Universidades Consorciadas

CEFET/RJ - Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

IFF - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense

Reitor: Luiz Augusto Caldas Pereira

UENF - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro

Reitor: Luis César Passoni

UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Reitor: Ruy Garcia Marques

UFF - Universidade Federal Fluminense

Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto Leher

UFRRJ - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Reitora: Ana Maria Dantas Soares

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

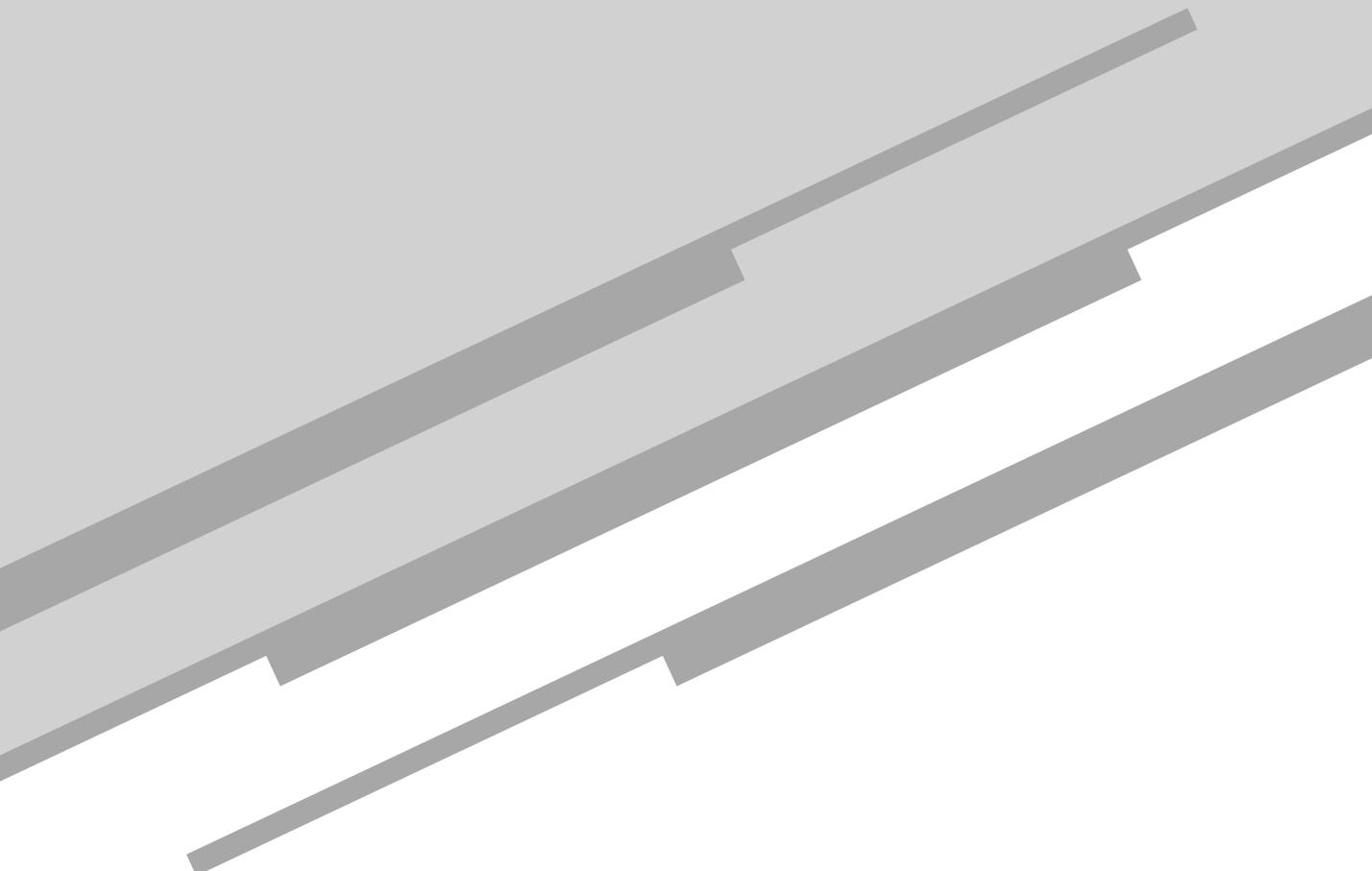
Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

Sumário

Aula 1 • O mundo através do olhar da arte	7
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 2 • A arte nos primórdios do Brasil colônia	39
<i>Nancy Regina Mathias Rabelo</i>	
Aula 3 • O triunfo Barroco	59
<i>Nancy Regina Mathias Rabelo</i>	
Aula 4 • Segunda metade do século XVIII: o luxo do Rococó e o racionalismo Pombalino	91
<i>Nancy Regina Mathias Rabelo</i>	
Aula 5 • A arte acadêmica no Brasil Imperial	111
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 6 • A arte e a imagem da nação imperial	151
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 7 • A arte realista do Brasil republicano	191
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 8 • Arte e arquitetura de vanguarda na virada do século XIX-XX	231
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 9 • Uma nova arte para a modernidade	273
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 10 • Uma modernidade tradicional e nacionalista	317
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 11 • A arquitetura brasileira se faz moderna	361
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Aula 12 • A arte moderna no caminho da abstração	399
<i>Marcele Linhares Viana</i>	
Referências	435

Aula 1

O mundo através do olhar da arte



Metas

Apresentar uma introdução do tema da disciplina e a sua relação com o turismo através do segmento cultural. Analisar conceitos ligados à arte, cultura e patrimônio, bem como as diferentes maneiras de estudo da história da arte. Apresentar o papel da história da arte na formação na área de turismo e demonstrar sua aplicabilidade como ferramenta para trabalho, estudo e gestão do turismo.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. identificar os principais elementos de reconhecimento de um objeto ou de uma manifestação artística e seus conceitos;
2. diferenciar os tipos de abordagens teóricas que cercam o estudo da História da Arte;
3. identificar a relação entre a História da Arte e o Turismo Cultural, e suas subdivisões.

Introdução

Que a arte nos aponte uma resposta

O que é arte? E por que existe uma história para ela? A história da arte está desvinculada da história geral? O que arte e turismo têm em comum? Preciso entender de arte para estudar turismo? Estas perguntas são frequentes quando pensamos em “história da arte” no campo do turismo. Na verdade, ela está muito mais integrada à atividade turística do que se pode imaginar. Vamos entender um pouco dos termos da história da arte para respondermos juntos a estas perguntas.

Nossa disciplina propõe-se a analisar a história da arte no Brasil através da sua relação com o turismo, a cultura e o patrimônio nacional. Antes, porém, iniciaremos nossos estudos levantando algumas questões que cercam o conceito de história da arte, identificando seus segmentos e sua aplicabilidade no campo do turismo.

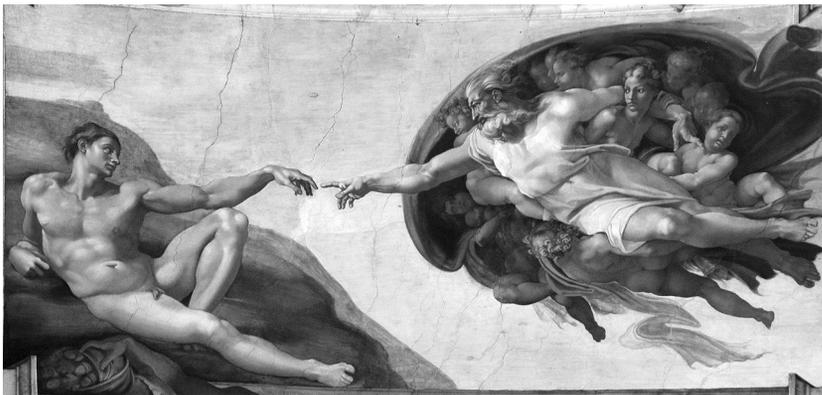


Figura 1.1: A criação de Adão (detalhe do afresco do teto da Capela Sistina, executado pelo artista Michelangelo Buonarroti).

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/God2-Sistine_Chapel.png

Arte: o que é, quem faz e onde fica?

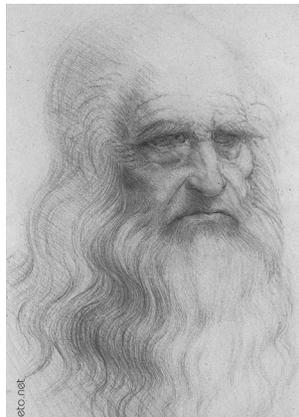
Falar sobre história da arte nos leva a pensar inicialmente no conceito de arte. Mas, o que é arte? Filósofos, artistas, historiadores, teóricos e vários pensadores já apresentaram diversas definições para a palavra *arte* e lhe atribuíram diferentes valores e conceitos. Em termos gerais, a arte é reconhecida como *uma expressão em que está presente a preocupação estética*. No entanto, ela frequentemente contém elementos e sentimentos que não são facilmente “reconhecidos” e que nem sempre refletem claramente uma “intenção estética” do seu executor. Por outro lado, essa característica por

vezes abstrata e subjetiva da arte é o que enriquece sua produção. Certa vez, o artista Leonardo da Vinci (1452-1519) afirmou que “a arte diz o indizível, exprime o inexprimível, traduz o intraduzível”, demonstrando a extensão do conceito da palavra e da atuação daquele que a produz.



Leonardo di Ser Piero da Vinci (Itália, 1452 – França, 1519)

Além de pintor, o artista da Renascença possuía conhecimento de anatomia, engenharia, matemática, música, história natural, arquitetura e escultura. Foi aluno do pintor Andrea Del Verrochio em Florença, onde desenvolveu vários estudos anatômicos e projetou invenções científicas. Suas obras mais conhecidas são: retrato de *Lisa Del Giocondo*, a *Mona Lisa* e o painel da *Última Ceia*.



Leonardo da Vinci.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>

Ficheiro:Leonardo_self.jpg

Se pensarmos a arte, então, como produto de uma expressão executada por alguém, reconhecemos dois importantes elementos que compõem o conceito de arte: o objeto artístico e o artista. Da Vinci foi um artista da Itália renascentista, autor de uma das obras mais conhecidas do mundo, a *Mona Lisa* e, também uma das mais enigmáticas e importantes da história da arte ocidental. Se falarmos em *Leonardo* e *Mona Lisa*, reconhecemos os dois elementos básicos que inicialmente são associados ao conceito de arte.



Mona Lisa ou La Gioconda

Pintura do artista italiano Leonardo da Vinci entre 1503-1506 e está exposta no Museu do Louvre, em Paris. Obra prima do artista, a pintura a óleo sobre madeira (77 x 53 cm) apresenta o retrato da esposa de um comerciante florentino e foi levada pelo artista da Itália para França. Sua grande fama deve-se a técnica utilizada por Da Vinci na pintura conhecida no Renascimento como *sfumato* percebido com mais facilidade nos olhos da figura, gerando um efeito enigmático da personagem retratada.



Mona Lisa.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg



Veja a Mona Lisa como ninguém vê no museu

Através de recursos de alta tecnologia para captação de imagens, é possível ver a obra em alta definição e com mais detalhes que o próprio autor. Aproveite para utilizar o zoom e perceber as pinceladas, a textura da tinta e da mistura das cores. Através da página da internet do *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France* é possível ver a obra como ninguém consegue ver ao vivo. Acesse: <http://www.technologies.c2rmf.fr/iipimage/showcase/zoom/cop29>.

Que Leonardo da Vinci seja um artista, não existem questionamentos a respeito, muito menos que o quadro da Mona Lisa, não seja um exemplar artístico da pintura de sua época. Mais que isso: Leonardo foi reconhecido como um dos principais artistas de seu tempo ainda em vida, o que nem sempre é comum no universo da história da arte. O frequente desprezo artístico, por falta de compreensão de sua atividade ou pela complexidade (ou transgressão) de sua obra, é bastante comum na trajetória de muitos artistas. E a Mona Lisa é reconhecida não apenas como uma obra de arte, mas como uma **obra prima** de arte.

Obra prima

1. Denominação ligada à obra que o aspirante a artista apresentava à guilda de sua profissão, como prova de sua capacidade profissional, por isso se configurava como sua primeira obra como mestre, e não mais aprendiz, seria sua obra primeira (*opera prima*)
2. Obra capital, a melhor obra de um artista.
3. Trabalho artístico considerado excelente em qualquer período ou gênero (CUNHA, p. 263).

No processo de reconhecimento do conceito de arte existe ainda um terceiro elemento que está relacionado com o espaço no qual a obra está sendo exibida. A Gioconda está exposta no museu do Louvre, em Paris, e é uma das principais atrações da instituição. O Louvre é o museu mais visitado do mundo, segundo pesquisas recentes, e Paris é um dos principais destinos turísticos na Europa. Além do artista e da obra, o local em que o objeto artístico se encontra apresenta-se também como item legitimador da arte. Normalmente, concordamos que os objetos expostos em um museu é um exemplar de arte. Reconhecemos na estrutura desta instituição a competência e a autoridade para classificar um objeto como arte. Isto ocorre não apenas em relação aos museus ou aos centros culturais, mas também às galerias, leilões, livros e revistas de arte.



Museu do Louvre

Localizado no palácio do Louvre que, no passado, foi residência real, o museu é conhecido como um dos mais visitados do mundo. Localizado no eixo histórico de Paris, o museu possui acervo de mais de 380 mil objetos artísticos, com exemplares de diversas épocas, como da antiguidade egípcia e greco-romana, e de diferentes artistas ocidentais e orientais. Desde sua construção, em 1190, o palácio sofreu uma série de modificações. Uma das mais recentes foi a instalação em 1989 de um novo acesso ao edifício, através de uma gigantesca pirâmide de vidro projetada pelo arquiteto chinês I.M. Pei, localizada no pátio central do prédio principal.



Fachada principal do Museu do Louvre.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Louvre_2007_02_24_c.jpg



Vá ao Louvre sem sair de casa

O Museu do Louvre possui visitas virtuais, então, aproveite para ir à Paris em alguns minutos e ver algumas obras memoráveis desse acervo em: <http://musee.louvre.fr/visite-louvre/index.html?defaultView=rdc.s46.p01&lang=ENG>.

Percebemos que o artista, o objeto artístico e o local onde ele está são três elementos que contribuem para o reconhecimento da arte. Mas se pensarmos nos dias atuais, todas as manifestações que reconhecemos como *arte* são feitas por artistas renomados ou reconhecidos em sua época como Leonardo foi? São objetos facilmente identificados como obra de arte? Estão expostos em um museu ou uma galeria de prestígio e grande visitação?

Para responder a estas questões precisamos voltar à afirmativa de Da Vinci e reconhecer a extensão da arte para além do “dizível, exprimível e traduzível”: a arte comporta um conjunto extenso de conceitos e valores que podemos encontrar não apenas no grupo das artes visuais (pintura, escultura, gravura, desenho etc.), mas na música, na literatura, na poesia, na arquitetura, na arte decorativa, na arte popular, na fotografia, na dança, nas artes gráficas (publicitárias, histórias em quadrinhos, charges), no grafite, na indumentária, entre outras. E que podem ser encontradas não apenas nos museus ou nas galerias, mas no cinema, no teatro, em um sarau, em uma sala de concerto, no espaço virtual ou simplesmente na rua.

===== **Atividade 1** =====

Atende ao objetivo 1

1. Utilizamos o exemplo de Leonardo da Vinci, da Mona Lisa e do Louvre para apresentarmos *três elementos* que frequentemente estão associados ao conceito de arte. Seguindo este modelo, identifique um *artista*, uma *obra* e um *museu* que também possam servir de exemplo para esta reflexão.

2. Os três elementos que encontramos ligados à arte, sobretudo, não contemplam todas as questões que envolvem o conceito. Reconhecemos que existem outras formas de arte e que nem sempre elas estão guardadas entre as paredes de um museu ou centro cultural. Identifique algum tipo de atividade que pode ser considerada artística, porém não está apresentada da forma tradicional que destacamos na questão anterior. Busque alguma manifestação que dialogue com uma instituição ou que se apresente como extensão da mesma.

Resposta comentada

1. Nesta questão uma boa dica é começar o processo de trás para frente: pense primeiramente em um museu ou centro cultural, em seguida identifique qual obra do seu acervo é destacada pela própria instituição e, por fim, apresente o artista que a executou. Um exemplo: no Museu Imperial, localizado na cidade de Petrópolis-RJ, a principal obra do acervo é a coroa de Dom Pedro II, uma obra de indumentária ricamente ornamentada e que foi executada pelo ourives Carlos Marin.

2. Se pensarmos ainda no Museu Imperial, poderíamos destacar, neste caso, como exemplo, a atividade apresentada pela instituição como “Espetáculo de Som e Luz”. O espetáculo, que acontece no pátio do museu, consiste em uma projeção de imagens em uma cortina de água com efeitos visuais e sonoros diversos. Ele conta a história do edifício, da família real e do Brasil Imperial.

Vamos olhar mais uma vez

Nos estudos em história da arte faz-se necessário o apuro do olhar artístico que nada mais é do que o *saber ver*, observar, contemplar, para que haja uma fruição do objeto artístico e das diversas sensações e sentimentos que ele pode despertar. A Mona Lisa, a partir de sua fama e da notoriedade concedida ao seu autor é talvez um dos quadros mais revisitos e retrabalhados em arte em todo o mundo. A arte apresenta, neste caso, outra particularidade: uma extensa possibilidade de ser estudada e entendida através de diferentes pontos de vista.



O universo artístico criado a partir da Mona Lisa

A fama e o caráter enigmático de uma obra de arte pode gerar uma série de outros trabalhos e reflexões, dentre eles, objetos artísticos inspirados na obra em tons diversos como crítica, homenagem etc. Veja os exemplos a seguir:



Mona Lisa L.H.O.O.Q., de Marcel Duchamp, 1919. A Mona Lisa de bigodes destaca-se pela ousadia e ironia Dadaísta.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp_Mona_Lisa_LHOOQ.jpg



Mona Lisa em grafite em uma rua na cidade do Porto (Portugal).

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro: MonaLisa Graffiti.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MonaLisaGraffiti.jpg)

As diferentes formas de ver um objeto artístico não apenas proporcionam uma nova oportunidade de fruição, mas também de inspiração artística. Este é o caso das diversas obras criadas a partir da Gioconda de Leonardo.

As maneiras diferentes de ver, conceber e entender uma manifestação artística também criam possibilidades diferentes de se pensar a *história* dessa *arte*. Mas, afinal, a arte precisa de história? O que seria a história da arte?

A arte não precisa da história para existir, mas ela não está desvinculada de seu tempo e espaço, portanto a arte é parte da história. Desde os povos primitivos até as produções em mídias digitais de hoje em dia a arte é produzida por diferentes grupos em todo canto do mundo.

Sendo assim, restam mais algumas perguntas: como estudar, ver e reconhecer todas essas manifestações? Como organizá-las no acervo de um museu ou centro cultural? Como catalogar peças diferentes em reservas técnicas? Como identificar artistas que compartilharam dos mesmos pensamentos artísticos em determinada região ou época? Essas questões que levantamos agora também foram discutidas por muitos teóricos e algumas diferentes soluções foram encontradas como resposta.

A história da arte é o estudo das manifestações artísticas e sua principal função é identificá-las, considerando diferentes elementos que as cercam como: os artistas, as técnicas, os movimentos, as tendências, a sociedade etc. que estiveram ao seu redor. E se a arte se apresenta de diferentes formas e em diferentes épocas e lugares, é natural que existam maneiras também diferentes de vê-la e estudá-la.

A arte vista a partir da vida dos artistas

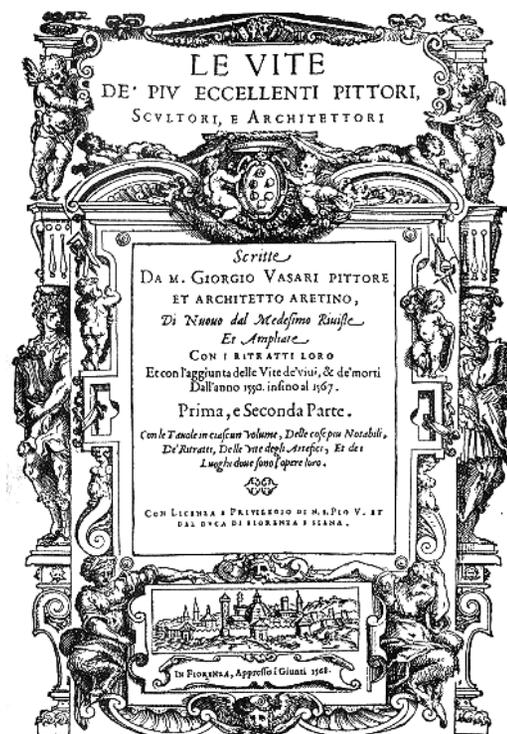
Segundo o historiador da arte Germain Bazin, no livro *História da História da Arte*, este estudo começa com a iniciativa de um pintor e arquiteto chamado Giorgio Vasari (Itália, 1511-1574). Vasari é conhecido como o primeiro historiador da arte. O seu livro *Vite*, publicado pela primeira vez em 1550, apresentava a biografia dos principais artistas de seu tempo, o Renascimento, e de seu país, a Itália, principalmente da cidade de Florença.



O livro *Vite* ou *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*

Escrito por Vasari, foi a primeira publicação sobre o tema em sua época e configura-se como marco do início da História da Arte ocidental. Além do destaque para vida e obra de artistas italianos renascentistas, o livro trouxe algumas inovações, como a utilização do termo “gótico”. Além disso, *Vite* apresenta os materiais utilizados pelos artistas da época e as técnicas empregadas por eles.

No livro, Vasari reconhece como manifestações artísticas apenas a pintura, a escultura e a arquitetura, que passaram a ser consideradas posteriormente como as “belas artes”, ou seja, obras de maior valor artístico em detrimento das demais. Tal “classificação” é mantida na maioria dos livros de história da arte até fins do século XIX e início do XX.



Capa de uma das edições do livro *Vite*.

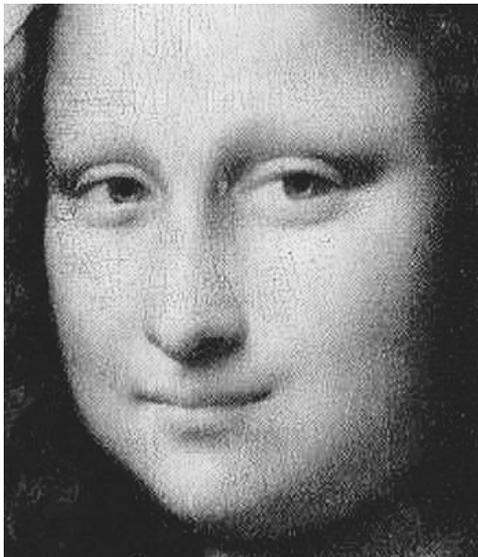
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vite.jpg>

Vasari constrói a história da arte a partir de um olhar que foca os artistas e suas vidas, em uma determinada região da Europa. Esses artistas, de certa forma, possuem ideias, materiais e técnicas comuns. Na visão de Vasari, a Mona Lisa seria considerada como uma das diversas obras executadas pelo artista nascido na cidade de Vinci e que atingiu notoriedade e reconhecimento na Itália renascentista. A pintura, para Vasari, seria um suporte para identificar materiais e técnicas utilizados na época.

A Mona Lisa, portanto, representaria uma pintura feita com tintas de base oleosa aplicadas sobre madeira de álamo, na qual a principal técnica utilizada por Leonardo é o *sfumato*, que em italiano significa “misturado”. Este efeito foi executado por Da Vinci de forma inovadora a partir de uma técnica com verniz de madeira sobre a tinta fresca. O *sfumato* já era uma prática adotada na época, porém, muito utilizada em desenhos à carvão.



Detalhe do rosto da Mona Lisa e do efeito da técnica de *sfumato*. Ela suaviza as linhas da pintura, dando aspecto esfumado, de degradê que passa a impressão de volume e realça os efeitos de luz e sombra.



Detalhe da obra *Mona Lisa*.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MonaLisa_sfumato.jpeg

Ao longo dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX outros historiadores da arte olharam o objeto artístico de formas diferentes de Vasari. Nesses 400 anos, muito se refletiu sobre a arte e seu lugar na história. Seu estudo passou a se pautar não apenas nos objetos artísticos, mas também nas teorias artísticas desenvolvidas. Essas teorias, ou pensamentos teóricos sobre a arte, partiram de análises que consideravam diferentes elementos no processo da história da arte.

Enquanto Vasari analisava a arte a partir da biografia dos artistas renascentistas, outros estudiosos sobre o assunto passaram a olhar a arte através de diferentes prismas, como: estilo, sociedade, forma, iconologia etc. Esses estudos ganharam espaço a partir do século XVIII com iniciativas de historiadores e pesquisadores ligados à área de arte e museologia.

A arte e suas tipologias de estilos

Um desses estudiosos foi o historiador e arqueólogo J. J. Winckelmann (Alemanha, 1717 – Áustria, 1768). Ele foi o primeiro a utilizar de forma sistemática as categorias de *estilo* em história da arte. Este método é facilmente encontrado em diversas publicações na área mesmo nos dias atuais, pois apresenta a arte de forma didática a partir de uma linha cronológica, utilizada na história, seguida de uma sucessão de estilos artísticos. Mas, o que são estilos em (história da) arte? O Dicionário de Artes Plásticas dá-nos essa resposta:

Estilo é o que configura um conjunto de elementos e formas estéticas que caracterizam uma época, uma região ou um artista. Nas artes plásticas esse conjunto é constituído pelos motivos decorativos, que compõem o chamado vocabulário formal, e sua organização. Por extensão, as características pessoais de um artista e suas obras (CUNHA, 2005, p. 131).

Então, se considerarmos a Mona Lisa sob o olhar de Winckelmann, veremos uma obra de estilo Renascentista. E, por conseguinte, Leonardo também é um artista renascentista, o que já havíamos até apontado. E, segundo a definição, outros artistas, também italianos como Da Vinci, residentes em Florença, compartilham de características em suas obras que são comuns às empregadas na pintura da Gioconda. Essas características, porém, possuem uma complexidade que pode variar entre artistas, obras e lugares. São elas que determinam os subestilos ou estilos específicos como:

“Renascimento Italiano” ou “Renascimento Florentino”, considerando que o mesmo estilo se processa de formas diferentes tanto em países quanto em regiões de um mesmo país.



Elementos comuns ao estilo de um artista

Observando as obras fica mais fácil identificar que nelas existem elementos comuns ao estilo do artista. Podemos perceber que em outras representações femininas, um retrato e um nu, Leonardo apresenta aspectos compositivos comuns também à pintura da Mona Lisa.



Retrato de Cecília Gallerani, Dama com arminho.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leonardo_da_Vinci_046.jpg



Leda e o Cisne.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Leda_and_the_Swan_1505-1510.jpg

Descobrimo a arte a partir de suas formas

Outra teoria acerca da história da arte é a abordagem *formal*. O método formalista em história da arte foi usado principalmente pelo historiador, filósofo e crítico de arte Heinrich Wölfflin (Suíça, 1864 – Alemanha, 1945). O processo de análise parte de pares opostos, como: linear e pictórico, unidade e pluralidade, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, e clareza e obscuridade. Wölfflin considera, neste método, apenas aspectos presentes na obra, independente do artista que a produz ou da localidade onde ele se encontra.

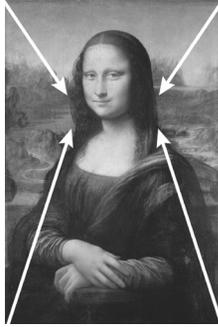
Se voltarmos para a Mona Lisa, como seria se analisássemos o quadro através do olhar de Wölfflin? Observar o quadro de Leonardo, sob esse ângulo, seria inicialmente considerar o traço dado pelo artista (mais anguloso ou mais arredondado?), as proporções seguidas por ele, como utiliza a cor (quente ou fria?), como são realçados os pontos de luz, como são as linhas e volumes, como é o tratamento do tecido, de que forma é inserida a paisagem ao fundo etc.

Neste caso, a perspectiva que converge para um ponto de fuga atrás da cabeça da modelo, a composição piramidal e a técnica de *chiaroscuro* utilizada pelo artista na solução de luz e sombra são alguns dos elementos que podemos destacar. Eles, porém, apresentam tamanha diversidade que se faz necessário estarmos diante da obra para uma análise profunda. No livro *Conceitos fundamentais da arte* os pares opostos são descritos e exemplificados. Eles são conceitos complexos e relativos, e por isso se distinguem de uma simples descrição da obra.



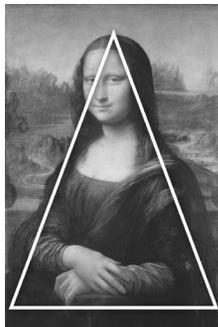
Perspectiva

Artifício do desenho para representar o espaço tridimensional sobre uma superfície plana. Ele utiliza o conhecimento das deformações da visão humana na observação dos objetos na natureza. Por exemplo, duas linhas paralelas que são constantemente equidistantes, parecem, visualmente, encontrar-se em um ponto, denominado ponto de fuga (CUNHA, 2005, p. 144).



Composição piramidal

Termo utilizado para denominar uma composição cujos elementos principais estão situados dentro dos lados de um triângulo de base horizontal (CUNHA, 2005, p. 125).



Chiaroscuro ou claro-escuro

Representação das áreas escuras (sombrias) e claras (luzes) de um objeto para sugerir o seu volume, em um desenho ou em uma pintura (CUNHA, 2005, p. 160).

A arte através de seus signos e símbolos

Outro olhar que contempla o estudo da história da arte é o do método *iconológico*. O crítico e historiador da arte alemão Erwin Panofsky (Alemanha, 1892 – EUA, 1968) em seus livros *Estudos da iconologia* e *Significado nas artes visuais*, apresenta esta teoria de análise da arte

a partir de princípios simbólicos em três etapas. Vamos observá-las a partir da Mona Lisa:

A primeira etapa é um olhar mais genérico, de percepção da obra como um todo. No caso da Gioconda, poderíamos dizer que é um retrato de uma mulher jovem com uma paisagem ao fundo. O segundo nível busca um reconhecimento iconográfico, ou seja, voltado para o tema ou assunto do quadro. Percebemos a representação de uma mulher de família abastada, o que se nota pela indumentária e gesto nobres. Além disso, o nome do quadro confirma que a modelo, embora não fosse famosa, vinha de uma família que na época encomendava retratos a artistas, o que condiz com a teoria de que é um retrato da esposa de um mercador de Florença. O terceiro item busca o significado intrínseco da obra. O que o quadro realmente significa? A Mona Lisa é um exemplar de arte frequentemente envolvido em especulações sobre seus signos. Eles estão presentes em questões sobre a verdadeira identidade da modelo, o seu sorriso enigmático e o seu olhar penetrante. Além disso, o fundo de paisagem com picos agudos, caminhos sinuosas e um lago compõem um cenário misterioso.

O trabalho de análise iconológica, porém, é mais profundo do que nossa demonstração, e possui uma série de ferramentas que possibilitam uma abordagem do objeto artístico mais detalhadamente. Informações de base histórica, técnica, religiosa etc., contribuem para um estudo eficaz da iconologia em história da arte.



O código Da Vinci

Algumas obras cinematográficas adotam narrativas de roteiros baseados em estudos dos signos. No filme *O código da Vinci*, inspirado no livro de mesmo nome, podemos observar, a título de curiosidade, como a ficção acerca de enigmas que envolvem a arte mobilizam grandes públicos. Atualmente, em Paris, existem roteiros turísticos inspirados no enredo que o livro e o filme apresentam.



Cartaz do filme *O código Da Vinci*

Direção: Ron Howard

Ano: 2006

País: EUA

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/6/6d/Codigo-da-vinci-poster091.jpg>

A arte vista pelo o olhar social

Outra forma de ver e estudar a arte é através da abordagem *sociológica*. Teóricos como o historiador da arte Arnold Hauser (Romênia, 1892 – Hungria, 1978), o historiador e crítico de arte Pierre Francastel (França, 1900-1970) e o sociólogo Pierre Bourdieu (França, 1930-2002) seguiram este princípio de estudo. Em seus livros, cada autor apresenta sua ótica sobre a relação entre arte e sociedade. Em linhas gerais, é comum na visão da arte sob o prisma social a conexão do objeto artístico com o seu meio através: do reconhecimento da cultura em que ele está inserido, da maneira como a sociedade contribui para execução e recepção do objeto artístico, e da forma como fatores ideológicos, políticos e econômicos se relacionam com a produção artística. A abordagem sociológica da história da arte considera a existência de uma “história cultural da arte”, ou seja, vislumbra uma arte que é parte integrante da sociedade.

Como analisaríamos a nossa “obra-modelo” Mona Lisa a partir de uma abordagem sociológica? Primeiramente devemos considerar o meio social em que Leonardo está inserido: ele nasceu na cidade de Vinci, próximo à Florença renascentista, berço artístico italiano da época, onde estudou. Em seguida, atuou em Milão, Veneza e em outras cidades italianas antes de ir para a França. Em Milão, seu principal mecenas foi Ludovico Sforza. Neste método é fundamental identificar com quem o artista aprendeu o ofício (mestre ou escola) e para quem ele fazia sua arte (encomendas e vendas).

Sobre o quadro especificamente, a trajetória e a origem não são totalmente esclarecidas. Sabe-se que Leonardo o levou para França e que

a obra fora comprada pelo então rei Francisco I. A Gioconda esteve nos palácios de Fontainebleau e de Versailles, em seguida foi para o Louvre. A obra também decorou os aposentos de Napoleão Bonaparte, e era um de seus quadros preferidos.

Além disso, não podemos esquecer que na época em que Leonardo viveu, era comum a execução de retratos de pessoas ilustres para registro e acervo familiar. Algumas obras, por motivos diversos também não eram entregues aos seus encomendadores, como: por falta de pagamento, insatisfação no resultado etc. Além disso, a obra representa uma pintura de cavalete típica da época, executada em dimensões relativamente pequenas se comparadas aos painéis e afrescos pintados nos interiores arquitetônicos. A pintura de retratos, em geral, não se configurava como obra prima dos artistas, salvo retratos de mecenas e monarcas. Geralmente os artistas o faziam para garantir a sobrevivência, mas costumavam dedicar-se mais a obras de grande vulto. Isto desperta mais interesse sobre a Mona Lisa, pois Leonardo imprime nela técnicas inovadoras, o que provoca um efeito final da obra diferenciado.

Estas são algumas das análises que podemos fazer de uma obra a partir da abordagem sociológica da arte. Além dessas cinco maneiras de ver a arte que apresentamos brevemente aqui, existem outras teorias no campo da história da arte que consideram outras formas de vê-la. No caso do estudo da história da arte e do turismo, reconhecer essas abordagens já nos informa suficientemente para continuarmos a exercitar o olhar sobre o tema.

Atividade 2

Atende aos objetivos 1 e 2

1. Diferencie os conceitos de *arte* de *história da arte*.

2. Com base na introdução dos temas teóricos de história da arte, preencha o quadro abaixo com as informações gerais sobre cada *linha teórica* de história da arte apresentada.

Abordagem	Teórico	Características	Exemplos
Biográfica			
Estilística			
Formal			
Iconológica			
Sociológica			

3. Em sua opinião, qual das abordagens metodológicas você considera que melhor poderia se adequar ao estudo da História da Arte e Turismo? Por quê?

Resposta comentada

1. Nesta questão é importante apresentar conceitos apresentados na primeira parte da aula sobre arte e sua relação com as teorias da história da arte. Atente para a relação desses conceitos com as diferentes *formas de ver* a arte e da história da arte.

2.

Abordagem	Teórico	Características	Exemplos [a partir da Mona Lisa]
Biográfica	Giorgio Vasari	Biografia de artistas, com destaque para os materiais usados e técnicas empregadas.	Obra de Da Vinci, em óleo sobre madeira, técnica de <i>sfumato</i> .
Estilística	J. J. Winkelmann	Elementos que compõem formas estéticas ligadas a uma época, região ou artista.	Renascimento (séculos XV e XVI) Itália, Florença.
Formal	Heinrich Wölfflin	Aspectos presentes na forma da obra de arte. Método que se volta mais para o objeto artístico do que para o artista.	Perspectiva com ponto de fuga no centro do quadro, composição piramidal, uso do efeito de claro-escuro.

Iconológica	Erwin Panofsky	Uso de princípios simbólicos em três níveis: genérico, de reconhecimento iconográfico e significado intrínseco da obra.	1. Retrato de mulher jovem com paisagem ao fundo. 2. Mulher de família rica. 3. O que a Mona Lisa representa além do que foi retratado.
Sociológica	A. Hauser, P. Francastel, P. Bourdieu	Prisma social da arte, contexto cultural de produção e recepção do objeto artístico e do artista.	Artista renascentista formado em Florença, produtor de vários quadros, imprimiu a técnica de <i>sfumato</i> neste retrato que acabou indo parar no acervo de arte francês.

3. Esta é uma questão provocativa, não possui um gabarito. O importante é refletir sobre a adequação de cada abordagem teórica no estudo da história da arte aplicado ao turismo. Caso não consiga chegar a uma resposta final, não se preocupe, trataremos sobre isso na próxima parte da aula.

História da arte e turismo cultural

O estudo da história da arte para aplicação ao segmento do turismo nos leva a buscar qual abordagem teórica melhor nos beneficiará neste processo. Métodos que focam apenas nos artistas e nas obras talvez não nos possibilitem ver a arte através de sua história no contexto cultural. Estes estudos podem ser úteis para profissionais que atuam em atividades como guiamento dentro de museus, por exemplo, onde existe um conjunto artístico específico ou limitado. Acreditamos que, para um estudo inicial da história da arte, que propomos nesta disciplina, a abordagem *sociológica* poderá contribuir mais, pois considera o contexto cultural em que a arte – tal como a atividade turística – estão inseridas.

Além disso, por uma questão didática e prática, adotaremos a cronologia e ordenação *estilística* que normalmente são utilizadas nos livros deste assunto para iniciantes nos estudos de história da arte. Este sistema, que a maioria dos alunos reconhece, pois é adotado no ensino da história em geral, vai nos ajudar a organizar as informações apresentadas. Ele não é o único método para este tipo de aprendizagem, mas acreditamos que

ele contribui para melhor visualização da arte e seu reconhecimento no tempo e no espaço em que ela foi produzida.

Mas, se o estudo sociológico da arte nos permite visualizar melhor a relação entre a história da arte e o turismo, precisamos descobrir quais são esses pontos de convergência entre esses dois temas! Posso adiantar que a história da arte está ligada à atividade turística através da *cultura*, e a relação entre turismo e cultura se estabelece a partir de dois pontos:

O primeiro é a existência de pessoas motivadas em conhecer culturas diversas e o segundo é a possibilidade do turismo servir como instrumento de valorização da identidade cultural, da preservação e conservação do patrimônio e da produção econômica de bens culturais (MTUR, 2008, p. 16).

A origem desta relação começou no século XVII com o *Grand Tour* europeu, quando aristocratas começaram a fazer viagens para conhecer e contemplar monumentos, ruínas e obras de arte Greco-romanas. No entanto, apenas nos anos 1960, com a atuação de grupos de sociólogos e antropólogos que esta relação descrita acima começou a se estabelecer. O turismo passou a contribuir, junto aos órgãos de gestão, para a valorização da cultura, a preservação do patrimônio e a promoção econômica.

Este segmento, que relaciona diretamente a atividade turística ao contexto cultural, é reconhecido como *Turismo Cultural*. Ele converge algumas disciplinas estudadas no curso de Gestão de Turismo como História, Cultura Brasileira, Patrimônio Brasileiro e História da Arte.



“Turismo Cultural: Orientações Básicas”

Nesta publicação do Ministério do Turismo, editada em 2008, a definição de turismo cultural engloba as atividades turísticas relativas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural, e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura (MTUR, 2008, p. 16).

Neste segmento, órgãos governamentais, como o Ministério da Cultura (MinC) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), exercem papel fundamental. Em outra escala, órgãos locais como secretarias de cultura (estaduais e municipais) e departamentos de preservação (como o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC –, no estado do Rio de Janeiro) também são de grande importância.

O segmento do Turismo Cultural inclui subdivisões voltadas para manifestações culturais específicas, como Turismo Cívico, Turismo Religioso, Turismo Místico e Esotérico, e Turismo Étnico. Vamos analisá-los a partir da abordagem artística:

A arte que valoriza a pátria: reconhecimento nacional

O Turismo cívico é aquele no qual o deslocamento do turista é feito com a intenção de conhecer monumentos ou acompanhar fatos e eventos cívicos. Eles geralmente estão ligados à memória e às personagens atuantes no campo sociopolítico, de caráter patriótico. No estado do Rio de Janeiro podemos destacar o Monumento aos Pracinhas, localizado no Aterro do Flamengo, erguido em homenagem aos soldados brasileiros mortos na Segunda Guerra Mundial.

O Monumento é composto por três partes: um terraço, um mausoléu e um museu que expõe objetos dos combatentes. Neles estão localizadas três obras de arte: uma escultura em metal de Julio Catelli Filho que homenageia a Força Aérea Brasileira, uma escultura em granito de Alfredo Ceschiatti que apresenta três pracinhas representando as três armas militares (Exército, Marinha e Aeronáutica) e um painel de azulejos de Anísio Medeiros homenageando mortos civis e militares. O espaço também é usado para eventos e solenidades, como: Troca da Guarda, Dia da Vitória, Vigília da Saudade, entre outros.



Figura 1.2: Monumento aos Mortos na Segunda Guerra Mundial, Parque Eduardo Gomes, Rio de Janeiro, 1957-1960.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pracinhas-CCBY.jpg>

Arte e religiosidade: parceria de séculos

O turismo religioso está ligado às atividades turísticas decorrentes da busca espiritual e da prática religiosa. Ele inclui todas as manifestações de cunho religioso. Sua relação com a arte se estabelece na produção de objetos artísticos como esculturas, arquitetura de templos, indumentária etc. O vínculo religioso e artístico no âmbito turístico também está presente em peregrinações, romarias, festas e comemorações religiosas em que tanto a música quanto a dança complementam o quadro artístico.

Se pensarmos no Rio de Janeiro, o principal símbolo da cidade e do país é um objeto artístico de referência religiosa: o Cristo Redentor. A escultura do Cristo, localizado no Morro do Corcovado é um exemplar de destino turístico ligado ao segmento cultural, embora nem sempre a motivação dos visitantes seja em função da sua característica religiosa. Além da imagem do Cristo, na base da escultura está localizada uma capela em devoção a Nossa Senhora Aparecida.

Em 2007, o Cristo foi escolhido pela Unesco como uma das Novas Sete Maravilhas do Mundo. A escultura, que virou cartão postal do Brasil e da América Latina, foi projetada pelo engenheiro Heitor da Silva Costa, desenhada pelo artista Carlos Oswald e esculpida pelo francês Paul Landowski. Quando falarmos mais adiante sobre o Rio de Janeiro dos anos 1920 e das obras de arte em estilo *Art Déco*, aprofundaremos questões sobre o Cristo e suas características estéticas.



Figura 1.3: Monumento do Cristo Redentor, Morro do Corcovado, Rio de Janeiro, 1926-1931.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cristo_Redentor_-_Rio_de_Janeiro,_Brasil.jpg

Outro destaque de turismo religioso é a Catedral de São Sebastião, principal templo católico da cidade, situado no centro do Rio de Janeiro. Exemplar da arquitetura moderna, o projeto de um templo em formato cônico pensado pelo arquiteto Edgard de Oliveira da Fonseca, abriga também em seu interior o Museu Arquidiocesano de Arte Sacra (MAAS). O acervo guarda mais de cinco mil obras artísticas, algumas de igrejas cariocas que foram demolidas nos séculos XIX e XX. Além dos objetos artísticos de diferentes tipos e da arquitetura da igreja, é deste templo que partem procissões e romarias vinculadas às festas religiosas católicas na cidade.



Figura 1.4: Catedral de São Sebastião, Rio de Janeiro, 1979.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rio-Cathedral1.jpg>

Veremos, em breve, no estudo da história da arte que a relação entre arte e religião no Brasil é muito significativa desde o período colonial. O conteúdo nesta área é diversificado, inclusive no que se refere às religiões de origem nacional ou as variações locais das religiões trazidas por imigrantes.

Turismo Étnico

O Turismo Étnico é reconhecido pelo MTur como aquele que possui atividades turísticas envolvendo a vivência de experiências autênticas e o contato direto com os modos de vida e a identidade de grupos étnicos. No Brasil, temos várias experiências desse tipo voltadas para as culturas das comunidades indígenas, quilombolas, asiáticas, entre outras.

No Rio de Janeiro podemos destacar, no contexto institucional, o Museu do Índio. O primeiro museu desta natureza foi criado por Darcy Ribeiro no Maracanã, em 1953. Em 1978, ele foi transferido para Botafogo e o antigo prédio foi abandonado. Em função das reformas e da reestruturação da cidade para sediar a Copa das Confederações de 2014, o antigo museu, situado ao lado do Estádio Jornalista Mário Filho, será restaurado e reaberto ao público.

O Museu instalado em Botafogo apresenta a história dos índios brasileiros e as diferentes tribos existentes no território nacional. Fazem parte do acervo objetos executados por índios, fotografias e vídeos. O museu, coordenado pela Fundação Nacional do Índio (Funai), também promove a realização de rituais no pátio da instituição. Os eventos são promovidos ao longo do ano e fazem parte do conjunto de ações educativas e turísticas do museu. Neles são apresentados a música, a dança, a indumentária, os instrumentos e os objetos de arte indígena.



Aproveite e faça uma visita virtual ao museu e veja o vídeo sobre a instituição e a cultura indígena. Acesse: <http://www.museudoindio.org.br/videos/institucional/institucional.html>.



História da arte e a sétima arte

- *A vida de Leonardo da Vinci*
Direção: Renato Castellani
Ano: 1972
País: Itália
Gênero: Documentário
- *O sorriso da Mona Lisa*
Direção: Mike Newell
Ano: 2003
País: EUA
Gênero: Drama
- *O tesouro da Vinci*
Direção: Peter Mervis
Ano: 2006
País: EUA
Gênero: Suspense

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

1. Identifique outros exemplos regionais ou nacionais que possam ilustrar as divisões do segmento do Turismo Cultural:

- turismo cívico;
- turismo religioso ou turismo místico e esotérico;
- turismo étnico.

2. Na sua opinião, como o estudo da disciplina História da Arte e Turismo pode contribuir para a formação do aluno de Turismo?

Resposta comentada

1. Nesta questão, aproveite para pensar em atrativos culturais que tenham potencial turístico mesmo que eles não sejam amplamente conhecidos. O Turismo Cultural muitas vezes contribui para a preservação e divulgação de lugares, eventos e conjuntos artísticos esquecidos ou desconhecidos do grande público.

2. Não há um gabarito para esta resposta. Tente articular o que você aprendeu sobre arte, história da arte e turismo cultural com os conteúdos em que você teve contato em outras matérias como História, Cultura Brasileira e Patrimônio Brasileiro para melhor embasar sua resposta.



Conclusão

Observando a arte com olhos penetrantes de Mona Lisa

Esta primeira aula mostrou alguns conceitos iniciais de arte, história da arte, teorias da arte, e a relação entre elas e o turismo cultural. Esta relação está vinculada à estudos de áreas como história, cultura e patrimônio. Sobre sua definição geral,

o importante é termos em mente que o *estatuto da arte* não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa *cultura*, dignificando objetos sobre os quais ela recai. (COLI, 2006, p. 11)

Ou seja, é o contexto cultural que legitima a arte que ele mesmo produz. Sendo assim, olharemos a arte brasileira considerando as características do nosso país, das nossas cidades, da produção local e da nossa cultura.

A arte é um dos meios que une os homens

Léon Tolstoi

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

1. Pesquise um ou mais roteiros turísticos que contemplem atrativos ligados ao Turismo Cultural no estado do Rio de Janeiro. Analise os atrativos, buscando referências ligadas à história da arte e ao Turismo Cultural, como:

- Qual tipo de relação com arte/história da arte está presente no roteiro?
- Qual(is) tipo(s) de manifestação artística é/são apresentada(s) no roteiro?
- O(s) atrativo(s) corresponde(m) a qual segmento do Turismo Cultural?

2. Em seguida, elabore um roteiro com *três* atrativos ligados à arte, história da arte e, pelo menos, um dos segmentos do Turismo Cultural. Destaque qual abordagem metodológica de estudo da história da arte você adotou para análise e seleção artística dos destinos turísticos.

Resposta comentada

1. Não há um gabarito para esta resposta. Busque roteiros turísticos voltados para o Turismo Cultural na internet ou em panfletos no serviço de informações turísticas da sua cidade ou região. Existem, atualmente, roteiros específicos de Turismo Cultural. Privilegie trabalhar com esses exemplares.

2. Não há um gabarito para esta resposta. Uma dica é exercitar o conteúdo estudado aplicando-o em um roteiro com atrativos que você já conhece ou que estejam próximos à sua cidade. Elabore um roteiro pensando em turistas interessados no Turismo Cultural e no conteúdo artístico que esses atrativos possuem. Não esqueça que, ao apresentar um destino cultural no roteiro, a utilização de uma metodologia teórica de história da arte poderá enriquecer seu texto e despertar a curiosidade do turista!

Resumo

Nesta aula, começamos refletindo sobre o conceito de arte e identificamos que três elementos contribuem para uma análise inicial do tema: o artista, a obra e o lugar de exposição da obra. No entanto, reconhecemos que nem toda manifestação artística pode ser analisada somente por esses elementos em função da diversidade do campo artístico.

O estudo da arte através da sua história é uma das maneiras de entendermos essa diversidade. A partir do contexto da história da arte vimos as teorias sobre arte que contribuem para seu estudo, a partir de diferentes abordagens metodológicas. Reconhecemos a aplicabilidade da abordagem sociológica e estilística para o estudo da história da arte aplicada ao turismo.

Por fim, relacionamos a história da arte com o turismo através de um de seus segmentos, o do Turismo Cultural. O reconhecimento da arte e da história da arte no conjunto do Turismo Cultural demonstra a importância da disciplina para o estudo na área.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, começaremos a estudar a história da arte no contexto brasileiro, seguindo um roteiro cronológico que será iniciado com o período colonial. O enfoque será principalmente no campo das artes visuais, da arquitetura e do urbanismo. A cada aula serão apresentadas as principais obras produzidas em sua época a partir de um recorte nacional, com ênfase no estado do Rio de Janeiro.

Leituras recomendadas

TURISMO cultural: orientações básicas. Ministério do Turismo/Secretaria Nacional de Políticas de Turismo/Departamento de Estruturação, Articulação e Ordenamento Turístico/Coordenação Geral de Segmentação. 2. ed. Brasília: Ministério do Turismo, 2008. 60 p, il. Disponível em: <www.turismo.gov.br>. Acesso em : 8 jun. 2015.

Aula 2

A arte nos primórdios do Brasil colônia

Nancy Regina Mathias Rabelo

Meta

Introduzir conhecimentos sobre as principais manifestações artísticas realizadas nos séculos XVI e XVII no Brasil, em especial no Rio de Janeiro.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. relacionar argumentos que justifiquem a ocorrência das primeiras obras e os interesses portugueses;
2. definir como se deu o Maneirismo no Brasil;
3. identificar os principais tipos de obras artísticas maneiristas realizadas no início do período colonial.

Introdução

No período colonial residem as bases da cultura brasileira, forjada pelos contributos culturais dos povos indígenas, portugueses e negros, a que somaram-se influências de imigrantes dos mais diferentes locais do mundo. A arte é um testemunho deste processo, remanescente na arquitetura, pintura, talha, escultura, objetos cotidianos ou no modo de conceber vilas e cidades.

Os primeiros contatos dos portugueses deram-se a partir do século XVI. Os colonizadores estabeleceram-se inicialmente na costa, em locais que favoreciam as condições portuárias. Tinham interesses práticos, imediatos: caracterizar a posse e defesa de território “descoberto” e explorar produtos para o comércio.

Submetidos pelos colonizadores, os conhecimentos indígenas foram utilizados para a exploração de produtos locais, o processo de interiorização do território, adoção de alimentos tropicais e das plantas medicinais.

Na tomada de território, as escolhas eram fundamentadas pelas condições portuárias dos pontos de ocupação. Atendendo às especificidades do lugar, nas primeiras décadas foram estabelecidas **feitorias**, como foi o caso de Cabo Frio.

Naquele momento os interesses comerciais mais vultosos dos portugueses atrelavam-se às Índias, por isso não houve empenho em projetar cidades ou investir em monumentos civis grandiosos. Como conquistadores interessados na expansão de seu império e exploração das terras, os portugueses não descuidaram da ocupação e defesa. As novas terras despertavam o interesse de corsários estrangeiros, sobretudo holandeses e franceses, que sistematicamente investiam em tentativas de invasão. Assim, as primeiras construções de caráter permanente foram os fortes e os monumentos religiosos, que representavam também a presença do Estado português.

Feitorias

Os antigos manuais didáticos associavam as feitorias aos momentos iniciais da presença portuguesa na “Terra de Santa Cruz”, que logo seria conhecida como “Terra do Brasil” por causa do pau tintorial de nome “brasil”. [...] Mas a feitoria era antes uma instituição que desempenhou importantes e múltiplos papéis não apenas na exploração do “pau de tinta”, mas também na tessitura do império colonial português.[...]
Mas, apesar do papel comercial, as funções diplomáticas e militares dessas feitorias se fizeram presentes em situações de acordo ou conflito com indígenas e corsários.
(VAINFAS, 2001, p. 223-224)



Figura 2.1: Fortaleza de Santa Cruz.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fortaleza_de_Santa_Cruz_da_Barra#mediaviewer/Ficheiro:StCruzFort.jpg

A Fortaleza de Santa Cruz chamou-se inicialmente Fortaleza de Nossa Senhora da Guia. Foi construída no lado leste da entrada da barra entre 1588 e 1598 por Salvador Correia de Sá, a fim de fazer a defesa da Baía de Guanabara junto com a Fortaleza de São João, que se localizava no lado oposto. Passou sucessivamente por várias obras e restaurações.

As primeiras cidades

Vamos pensar sobre como se deram as primeiras povoações. Por que tais localidades foram escolhidas? Quais os motivos para o estabelecimento de determinadas construções e magnitude de cada uma delas?

A tomada do litoral visava a defesa das terras conquistadas, por isso era importante guardar predominantemente as localidades que ofereciam boas condições portuárias. Pela grandeza de sua baía, a primeira cidade foi a da Baía de São Salvador, que em 1549 tornou-se sede do Governo Geral.

O mesmo se deu com a cidade do Rio de Janeiro, cuja ampla baía encontrava-se ocupada pelos franceses em 1565. Vencidos os inimigos, em 1567 foi estabelecida no alto do morro do Castelo. Ali a cidade assentava-se em segurança, cercada de pântanos e alagadiços, bem fortificada, fazendo a guarda da entrada da barra.



Figura 2.2: Mapa da Baía da Guanabara em 1555.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Rio_1555_Fran%C3%A7a_Ant%C3%A1rtica.jpg



A cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro

Nasceu da guerra com os franceses, e foi inicialmente estabelecida entre os Morros Cara de Cão e Pão de Açúcar. Tão logo os invasores foram expulsos, Mem de Sá a transferiu para o Morro de São Januário, depois Morro do Castelo, onde o edifício religioso dos jesuítas dominava a visualidade, à moda de Lisboa, lembrando um castelo. Era cercado de fortificações, conectando-se com o aldeamento jesuítico de São Lourenço dos Índios – hoje Niterói, onde os jesuítas também estabeleceram um povoado de índios treinados militarmente. A nova localização deixava a cidade mais protegida, assim como guardava melhor a entrada da Baía de Guanabara.

São Vicente foi a primeira vila do Brasil, fundada em 1532 pelos jesuítas. Gradativamente, novas cidades eram fundadas, como João Pessoa (1585), Olinda (1537). No Rio de Janeiro, a feitoria de Cabo Frio foi elevada à condição de cidade em 1616, embora não tenha tido o mesmo desenvolvimento que as demais após sua fundação.

Várias vilas sedimentaram-se no território brasileiro, pouco a pouco adentrando o interior, e em cada uma delas se estabelecia um esquema defensivo contra os índios hostis aos colonizadores. Nos séculos XVI e XVII, para além da situação litorânea que privilegiava fortificações e postos militares, outras cidades coloniais nasceram posteriormente de aldeamentos indígenas, ou pousos de viajantes, obedecendo a um crescimento gradativo motivado pelo trabalho catequético e pela interiorização do território.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

A ação do colonizador português no início do período colonial pautava-se em objetivos práticos. Pensando nas motivações portuguesas da época, como você definiria seus interesses?

Resposta comentada

Nos dois primeiros séculos de colonização, os portugueses estavam preocupados em manter bases de posse e ocupação das terras, através do estabelecimento de vilas e cidades, para defesa e ocupação regular do território. As primeiras obras arquitetônicas refletiam a presença do Estado português, representado pelas fortificações e igrejas.

As fortificações

Ao longo da costa brasileira, vários fortes foram construídos para a guarda dos sítios povoados, sempre em locais estratégicos. Assim, para além das cidades litorâneas, era possível encontra-las próximo aos rios e locais elevados.

A questão militar refletia a índole colonizadora de Portugal. Francisco Frias de Mesquita – nomeado em 1603 “Engenheiro Mor do Brasil”, construiu vários fortes na costa brasileira, entre eles o Forte de São Mateus em Cabo Frio.



Figura 2.3: Forte de São Mateus, Cabo frio – Rio de Janeiro, 1616.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Forte_de_S%C3%A3o_Mateus_do_Cabo_Frio

Acampamentos, baluartes, trincheiras, postos de vigia, armamentos e treinamento militar formavam o sistema defensivo. Neste trabalho, foi de fundamental importância a atuação jesuítica, assim como os engenheiros militares, agentes oficiais do governo português.



Jesuítas

Membros da ordem religiosa formada em torno de Inácio de Loyola, posteriormente canonizado, aprovada em 1540 pela bula do papa Paulo III, cuja atuação foi fundamental na América Portuguesa. (VAINFAS, 2001, p. 326)

Na primeira metade do século XVI o Rio de Janeiro era despovoado, e o seu porto era considerado pelos estrangeiros o mais capaz e forte – por isso, foi escolhido desde 1556 pelos franceses para ocupação, construindo um forte na ilha de Villegaignon.

Os portugueses reagiram energicamente e venceram os franceses, instalando ali a cidade. No século XVI o Rio de Janeiro já tinha montada uma forte defesa militar tanto em terra como no mar, destacando-se a fortaleza de São Sebastião, no alto do Morro do Castelo, o Forte de São Thiago e a Fortaleza de Santa Cruz, além de outras fortificações.

As construções bélicas portuguesas representavam simbolicamente a presença do rei, “Senhor do comércio, da navegação e da conquista”. Os engenheiros que projetavam tais fortificações recorriam a tratados renascentistas, fundamentando-se em conhecimentos de geometria e técnicas de medição. Visavam segurança, estabilidade, durabilidade, funcionalidade e domínio de visualidade da região.

Muitos destes fortes permanecem até hoje amparados em paredes sólidas, com plantas poligonais ou curvilíneas, bases amplas, construídas com pedra e cal em locais escolhidos estrategicamente para defesa.

O maneirismo e as determinações religiosas

O período que se estende da metade do século XVI ao final do século XVII é denominado estilisticamente como **Maneirismo**.

Muitos autores o interpretam como um período de crise ideológica, política e social, que na religião teve seu foco de conflito desencadeado pelas ideias revolucionárias de Martinho Lutero que desencadeou a **Reforma**.

Maneirismo

Tendência artística do século XVI, de raiz italiana e difundida depois na Europa transalpina, que inicialmente se desenvolveu a par do Gótico Tardio e das convenções renascentistas diluindo-se gradualmente no âmbito da arte barroca. (SILVA, 1986, p. 21)

Reforma

Nome pelo qual é designado o cisma ocorrido na Igreja Católica durante a primeira metade do século XVI, em consequência do qual estabeleceu-se, de um lado, uma Igreja não-reformada (donde o termo) e de outro um conjunto de igrejas ditas protestantes bastante diferentes em relação ao dogma, à liturgia, e à estrutura do catolicismo, prevalecendo, entretanto, como ponto comum, a não aceitação da supremacia do papa. (AZEVEDO, 1997, p. 35)

O confronto desencadeou uma reação da Igreja católica denominada Contrarreforma, confirmando seus dogmas no Concílio de Trento (1545-1563). A partir das decisões tomadas, a Igreja passou a divulgar seus valores e dogmas através da arte como forma de “propaganda”. Iniciou no século XVI com uma arte austera, severa, denominada “maneirista”, alongando-se vitoriosa no século seguinte na arte barroca.

Em função da Contrarreforma, a Igreja exerceu um forte controle sobre toda a produção religiosa.

Aspectos chamados “estilísticos” referem-se ao gosto vigente, ou seja: um repertório de formas em uso na época, que correspondiam ao esquema de pensamento do homem daquele tempo e espaço – no caso, o Maneirismo. No caso da arte luso-brasileira, como vimos, sob a forte influência da Igreja, o maneirismo chega ao Brasil impregnado das ideias contrarreformistas e influências do Renascimento, período que o antecedeu.

A arte maneirista luso-brasileira deve em grande parte suas influências à Itália, sobretudo aos tratados renascentistas de Andrea Palladio (1508-1580), Sebastiano Serlio (1475-1554), e Giacomo Vignola (1507-1573). Mas outros fatores são relevantes para o entendimento das manifestações artísticas nos dois primeiros séculos da colonização: permaneceu no espírito português a religiosidade de raízes medievais, além das influências moura e espanhola – favorecida pela União Ibérica entre 1580 e 1640.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

A colonização portuguesa chega ao Brasil no Maneirismo, estilo vigente nos séculos XVI e XVII. Quais as condições peculiares em que se deu Maneirismo no Brasil?

Resposta comentada

A Igreja era a principal responsável pelas ações culturais do período maneirista. O pensamento religioso veio impregnado pelas ideias da Con-

trarreforma, sob a ação direta de Portugal, trazendo consigo também influências renascentistas italianas, mouras e espanholas.

Arquitetura religiosa: igrejas conventuais, matrizes e capelas

As primeiras construções arquitetônicas foram as obras religiosas conventuais, pertencentes às ordens religiosas, que muito lentas e trabalhosas, atravessavam décadas em construção. Inicialmente começavam tímidas e ganhavam uma configuração mais robusta com o passar dos anos. É comum encontrarmos edificações comportando vários estilos decorativos em função do longo tempo que levavam – às vezes séculos – desde o início da fundação até a finalização das obras. Daí o ditado popular aplicado às obras de edificação lentas: “obra de igreja”...

Para a construção das igrejas recomendavam-se lugares altos, asseados, dominando a visibilidade, o que lhe conferia uma importância visual no contexto urbano. À frente da fachada estendia-se o adro ou terreiro, que era um amplo espaço vazio para o conagraçamento do povo.

Infelizmente o Rio de Janeiro já não conta mais com as primeiras construções que fizeram parte do nascimento da cidade. A primeira ermida foi consagrada a São Sebastião, o patrono da cidade, construída em pau a pique e coberta de palha (técnicas indígenas) ainda na Cidade Velha de Estácio de Sá.

Transferida a cidade para o Morro do Castelo, ali se estabeleceram as construções religiosas mais antigas do Rio: a Igreja de São Sebastião e a igreja de Santo Inácio da Companhia de Jesus.

Em 1577 chegou ao Brasil o irmão arquiteto e jesuíta Francisco Dias, designado para projetar os colégios de Salvador, Pernambuco e Rio de Janeiro. Francisco Dias trabalhara com Felipe Terzi – arquiteto italiano – nas igrejas de São Roque e de São Vicente de Fora de Lisboa, de onde trouxe modelos e referências.

A igreja carioca privilegiava internamente a visão do altar-mor: compunha-se de nave única, com capelas laterais e destaque para o púlpito – lugar da pregação. Externamente, adotou um perfil severo, composto por corpos geométricos. A torre sineira era quadrangular

com cobertura piramidal, o frontão triangular, o corpo da igreja retangular. Juntos compunham um conjunto pesado, que revelava também a disciplina e rigor da ordem jesuítica.

Ainda no período quinhentista estabeleceram-se no Rio de Janeiro as demais ordens religiosas: os franciscanos ergueram sua Igreja de Santo Antônio; os carmelitas, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, e os beneditinos dedicaram sua Igreja à Nossa Senhora de Montserrate. Mantêm-se com características maneiristas arquitetônicas a fachada da igreja dos beneditinos, e a dos franciscanos que está sendo atualmente recuperada.

Os jesuítas construíram igrejas também nos aldeamentos onde se estabeleceram: em geral adotaram plantas simples de nave única, um corpo principal na fachada com frontão triangular e uma torre sineira lateral, tendo ao lado a residência dos padres. São Lourenço dos Índios (Niterói), São Pedro da Aldeia, São Francisco Xavier de Itaguaí, são exemplos de igrejas em localidades próximas ao Rio de Janeiro onde se encontram reminiscências da arquitetura dos jesuítas.



Figura 2.4: Igreja de São Pedro, São Pedro D'Aldeia – séc. XVII.

À medida que a religiosidade se instituía, aumentava o número de fiéis, que fundavam irmandades e construíam igreja própria.

Na região rural periférica à cidade, construíam-se capelas e oratórios nos engenhos e fazendas de particulares e ordens religiosas, assim como igrejas matrizes nas vilas, freguesias e aldeamentos.

As antigas freguesias – que hoje se tornaram bairros ou municípios – eram delimitações territoriais sob a administração da igreja distribuídas em várias localidades do atual território fluminense.

Algumas igrejas matrizes destas antigas freguesias encontram-se hoje bastante descaracterizadas, como a de Inhaúma, Itaguaí e Guaratiba; outras arruinaram, como a de Nossa Senhora da Piedade do Iguaçu. As que permaneceram exercendo trabalhos religiosos para a comunidade receberam intervenções posteriores, ajustando-se às necessidades e gosto de época, mas mantêm traços da arquitetura inicial, como as de Irajá, Itaboraá, Jacarepaguá e Angra dos Reis. Em algumas destas matrizes encontramos os traços mais autênticos do gosto popular da arte religiosa da época, como **retábulos** e imagens, o que muito interessa para o turismo cultural fluminense.

Retábulo

Decoração, atrás do altar, em madeira ou pedra. Em certos casos, pode significar toda a decoração do altar.

(ALVIM, 1996, p. 246)

A antiga Vila Velha de Angra dos Reis foi estabelecida em 1608. Em 1624 foi transferida a vila e a igreja para o local até onde se encontra e as obras da sua igreja matriz se arrastaram lentamente até o século XVIII. Sua construção obedece ao padrão sóbrio maneirista. A torre sineira é quadrangular, encimada por cobertura piramidal. O frontão triangular possui linhas sinuosas no perfil, que demonstram o gosto barroco que se seguiu ao menirismo.



Figura 2.5: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição – Angra dos Reis.

À época desta foto, a igreja encontrava-se em reforma. O permanente cuidado com nosso patrimônio cultural – sob vigilância do IPHAN, deve garantir que este acervo mantenha-se em bom estado para as próximas gerações, para o uso da comunidade e atração turística.

Talha: decoração interna dos espaços religiosos

A talha é o revestimento decorativo em madeira no interior das igrejas, que modifica a arquitetura interna. Para que se avalie seu efeito transformador, basta que imaginemos a igreja despojada deste recurso ornamental: torna-se uma caixa vazia.

A decoração entalhada na madeira era muito apreciada pelos portugueses, e tornou-se uma tradição que foi transplantada para o Brasil com muito sucesso.

A talha tem função cenográfica, criando níveis de valorização interna do espaço e recursos visuais de exaltação do divino.

O retábulo é o lugar do santo. Associa-se à ideia de arco do triunfo, compondo um lugar ornamental de honra para a imagem religiosa.

Os modelos maneiristas de retábulo mais antigos remontam às obras jesuíticas, sendo destacáveis os retábulos que pertenceram à antiga Igreja de Santo Inácio, no Rio de Janeiro, e o da Igreja de São Lourenço dos Índios em Niterói.



Figura 2.6: Retábulo da capela mor da antiga Igreja de Santo Inácio do Morro do Castelo. Madeira dourada – Século XVII – Igreja de Nossa Senhora do Bonsucesso.

Os três antigos retábulos (o principal, da capela-mor e os dois altares laterais) da igreja inaciana carioca foram salvos do desaparecimento durante o arrasamento do Morro do Castelo em 1922 e colocados na nave da Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso, juntamente com o púlpito.

Estes modelos valorizam a estrutura arquitetônica, compondo um conjunto severo, disciplinado e nobre, coerente com os princípios jesuítos. Ainda que de forma mais simplificada, neles se revela o mesmo espírito decorativo presente em alguns retábulos jesuítos portugueses, incorporando algumas referências locais, como frutas tropicais.

Os altares laterais são devotados a Nossa Senhora da Conceição, padroeira do mundo português, e possuem nichos para inserção de **reliquias**, muito valorizadas à época.

No final do século XVII, para além da talha, outra técnica decorativa irá colaborar para o enriquecimento decorativo das igrejas: a azulejaria, que se alongará nas igrejas barrocas.

Relíquias

Partes do corpo do santo, que após sua morte, eram conservadas como preciosos testemunhos daquela pessoa cuja vida exemplar havia sido dedicada a amar ao próximo e a Cristo. Geralmente eram expostas em recipientes confeccionados em materiais nobres (ouro, marfim, prata, cristal, madeira entalhada), ou bustos relicários, que eram pequenas esculturas de bustos humanos representando os santos. Deveriam ficar expostas em lugares dignos dentro da igreja, ao alcance da visão dos fiéis.

Escultura e pintura

Seria injusto afirmar que as primeiras ocorrências escultóricas no Brasil foram as imagens sacras portuguesas, ignorando a arte indígena cujas esculturas e demais objetos artesanais expressam tanta sensibilidade e beleza. A produção cultural das nações indígenas, entretanto, foi submetida ao processo de dominação portuguesa, como já foi afirmado antes, e poucos registros foram feitos à época. Geralmente associavam-se a rituais religiosos ou amuletos para afugentar maus espíritos, e eram confeccionadas com materiais naturais – madeira ou barro.



Figura 2.7: Urna funerária marajoara.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/ Escultura_do_Brasil](http://pt.wikipedia.org/wiki/Escultura_do_Brasil)

De forma geral, os artistas portugueses não costumavam assinar suas obras pictóricas ou escultóricas. Os poucos casos de identificação de autoria registram artistas pertencentes às ordens conventuais. Graças a esta documentação, nos chegaram informações de grandes artistas do período seiscentista, em que se destaca o nome de Frei Domingos da Conceição Silva – grande entalhador e escultor cuja obra já faz a passagem para o barroco. É também mencionado o nome de Frei Agostinho da Piedade – artista escultor, que teve como discípulo Frei Agostinho de Jesus – que era carioca e adotou o barro como matéria-prima de suas obras.



Figura 2.8: Nossa Senhora de Montserrat, de Frei Domingos da Conceição Silva, Século XVII – madeira dourada e policromada. Igreja de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento.

As imagens religiosas tiveram importante papel como instrumento de persuasão religiosa e ideológica nas colônias portuguesas. No Brasil, proliferaram exemplares dos santos, apóstolos, crucifixos e da Virgem Maria.

As imagens mais elaboradas, eruditas, geralmente encontravam-se nas igrejas das ordens religiosas ou nas capelas particulares de grandes proprietários de engenhos. Algumas eram importadas da Europa, sobretudo

Portugal, e outras foram produzidas no Brasil por mestres portugueses que para cá se transferiram.

O Concílio de Trento recomendou sobriedade e discrição nas representações das imagens sacras, o que resultou numa configuração mais rígida, estática, austera, dentro do caráter sóbrio contrarreformista. Descedem de modelos medievais e de esculturas em pedra, que tinham grande penetração no âmbito popular.

Dentre as imagens maneiristas da época, podemos citar a dos altares jesuíticos do Rio de Janeiro – que se encontram na já citada Igreja de Nossa Senhora de Bonsucesso, Niterói – Igreja de São Lourenço dos Índios, e na Igreja de São Pedro d'Aldeia.



Figura 2.9: Nossa Senhora da Conceição, Século XVII. Igreja matriz de São Pedro, São Pedro d'Aldeia.

Quanto à pintura, pouco nos chegou desta técnica artística executada no Brasil no período maneirista. O gosto decorativo português privilegiou a representação concreta, palpável, da talha e da escultura, mas sabe-se que a pintura foi utilizada no século XVI para substituir a talha, como no caso da Capela jesuítica de São Miguel Arcanjo, em São Paulo.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Conforme acabamos de estudar, os dois primeiros séculos no Brasil apontam a grande atuação da Igreja. Como se manifestou o maneirismo nos principais tipos de obras artísticas?

Resposta comentada

Dadas as circunstâncias, o Maneirismo no Brasil revela-se, sobretudo, na arte religiosa, manifestado na arquitetura, talha, escultura e pintura – embora neste segmento pouco tenha nos chegado. Dentro das normas contrarreformistas, a arte naquele momento revelou-se contida, austera, equilibrada, e procurou divulgar os valores e dogmas cristãos determinados pela Igreja tridentina.

Conclusão

O primórdio do período colonial brasileiro foi um período de guerras, perigos, ambição e idealismos. O estudo da arte quinhentista e seiscentista revela este esquema de pensamento religioso e heroico, em que o homem dividia-se entre o céu e a terra, simultaneamente fervoroso e dominador.

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Esta atividade é um convite a um passeio turístico no tempo:

- Em Cabo Frio, exercite sua imaginação e recomponha a paisagem tal como era quando ali passou Américo Vespúcio e estabeleceu a primeira feitoria.
- No Rio de Janeiro, observe a entrada da Baía de Guanabara e imagine a seqüência de fortificações que faziam a defesa da cidade e da Baía de Guanabara.
- Em um passeio pelo centro da cidade, preste atenção às igrejas dos carmelitas (Nossa Senhora do Carmo), dos beneditinos (Igreja de Nossa Senhora de Montserrat do Mosteiro de São Bento), e dos franciscanos (Igreja de Santo Antonio), que ainda hoje destacam-se na paisagem; imagine o Morro do Castelo na sua localização primitiva, com a Igreja de Santo Inácio, a Sé e as antigas casas e fortificações em torno.
- Se você morar ou for passear numa localidade do interior, visite a igreja matriz; procure saber a data de fundação da igreja e observe a imagem escultórica que está no altar. Pode ser que você esteja olhando para uma imagem do século XVII, como a de São Lourenço dos Índios, em Niterói, ou a Nossa Senhora da Assunção, em Cabo Frio... Belíssimas!!!!

Resumo

O século XVI assinalou a chegada dos portugueses ao Brasil, que aqui encontraram os índios, cujos saberes foram aproveitados nas medidas práticas de adaptação ao ambiente, mas culturalmente foram subjugados aos lusitanos, no processo de dominação. O mesmo se deu em relação aos negros, que trouxeram consigo práticas e saberes da cultura africana, mas tiveram que se submeter à imposição do projeto cultural português. Estes conhecimentos de raízes africanas e indígenas mantiveram-se no âmbito popular, e até hoje integram nossa identidade cultural.

No programa civilizatório desenvolvido pelos portugueses foram construídos povoados e fortificações para ocupação e domínio do território.

Coube aos religiosos uma importante atuação no campo cultural – Igreja e Estado na época tinham uma estreita relação. Assim, foi no âmbito religioso que a arte mais se manifestou, funcionando como propaganda católica. Arquitetura, escultura, talha e demais campos artísticos integraram o projeto da cultura portuguesa e cristã no Brasil.

Como estilo artístico, vigorava o Maneirismo, que trazia fortes influências italianas renascentistas e apontava também para novas tendências. Portugal acoplou estas concepções à tradição de um passado religioso medieval. Assim, a arte maneirista trazia a inovação pós-renascentista, mas atinha-se aos padrões severos sugeridos pela Contrarreforma e pela tradição portuguesa medieval.

A arquitetura civil integrava-se à cidade cumprindo sua funcionalidade. Vista em conjunto, possuía um caráter homogêneo e harmonioso. Os conventos e mosteiros destacavam-se no visual da cidade. Ali ocorriam as obras eruditas, traduzindo influências diretas da metrópole. No meio rural, estes contatos eram mais rarefeitos, originando obras menos suntuosas, mas que traduziam a sensibilidade local.

Informações sobre a próxima aula

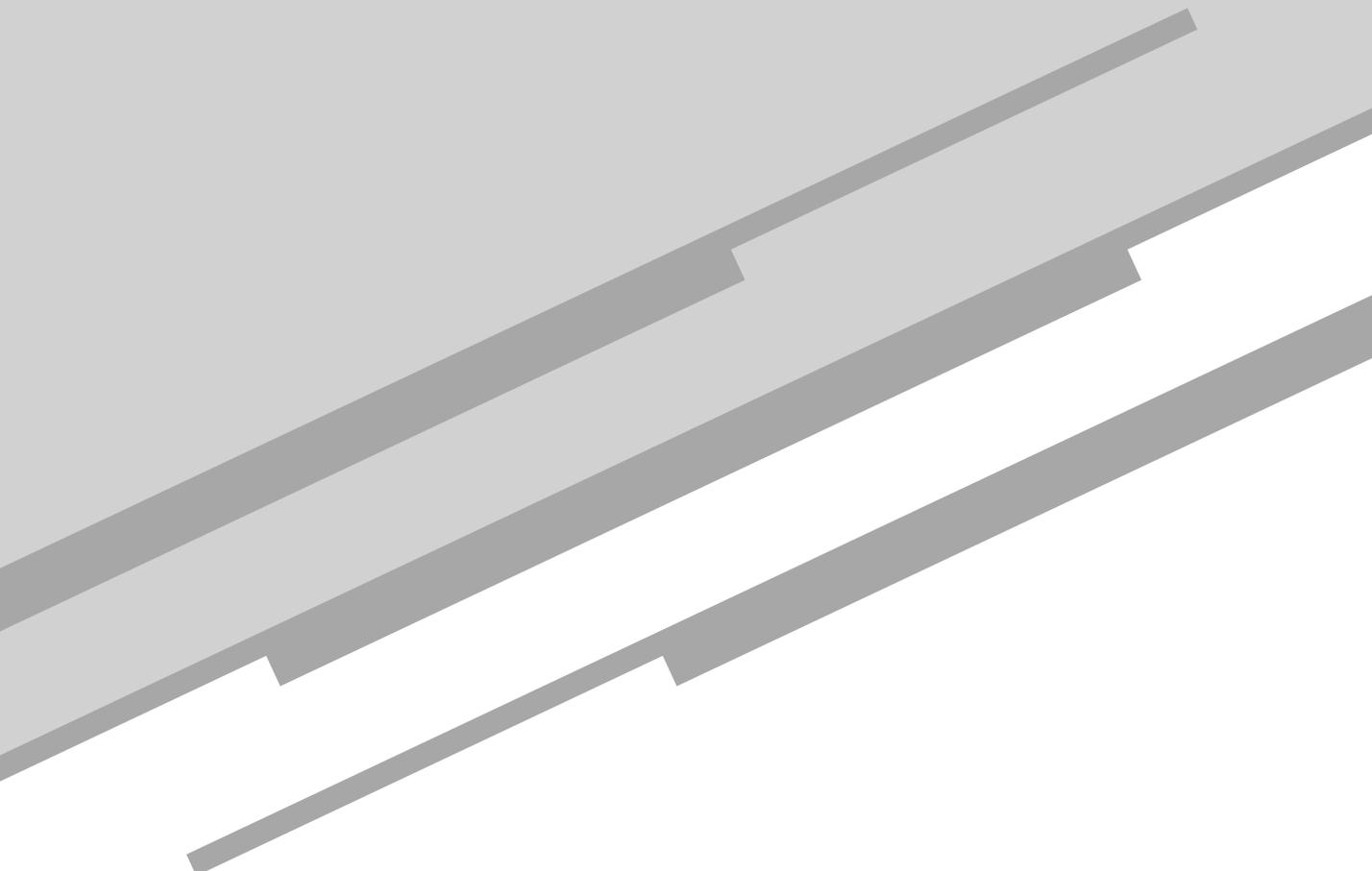
Na próxima aula, iremos ao encontro do século XVIII! A arte ainda será religiosa, mas agora refletirá uma Igreja vitoriosa sobre as concepções da Reforma. O ouro emigrará das minas para as igrejas, revestindo os interiores e as esculturas religiosas!

Sugestões de leituras e filmes

- O regimento em que Tomé de Souza foi instituído governador geral do Brasil é um importante documento lavrado por D. João III que nos ajuda a entender o contexto social da época. Nele podemos perceber as preocupações do governo português em relação à cristianização dos índios, ao estabelecimento de uma cidade, e recomendações de construção de fortalezas.
- Em 2000, a Rede Globo exibiu uma excelente minissérie baseada na obra de Dinah Silveira de Queiroz, que versa sobre o século XVII e a saga de três mulheres daquele tempo: A Muralha. Vale a pena assistir!

Aula 3

0 triunfo Barroco



Nancy Regina Mathias Rabelo

Meta

Introduzir o conceito do barroco; evidenciar diferenças de como o estilo ocorreu em contextos específicos; apresentar algumas das principais obras do barroco brasileiro e, em especial, do Rio de Janeiro.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo desta aula, você seja capaz de:

1. identificar características comuns do estilo;
2. distinguir aspectos sociais e culturais diferentes nas manifestações regionais.

Introdução

O século XVIII assinala um período de obras artísticas de forte impacto emocional. No Brasil, a Igreja continuava a exercer grande importância na vida da colônia, e foi na construção de seus edifícios e na decoração dos interiores religiosos que predominantemente aconteceram as principais obras.

No final do século XVII, a longa busca dos bandeirantes paulistas obteve sucesso: finalmente encontraram o caminho para as minas auríferas, cuja riqueza imensa transformou profundamente a vida da colônia e da metrópole. Este fato, associado a outros aspectos políticos e religiosos, criou um contexto propício para novas obras artísticas, inspiradas em formas vigentes na Europa, trazidas pelos portugueses. As encomendas encamparam a manifestação do luxo e beleza ornamental que caracterizavam o gosto do novo estilo: o Barroco.

Foi o momento das igrejas “ferradas a ouro”, dos anjos pousados sobre as superfícies, da escultura em madeira, dos efeitos de luz e sombra e do apelo aos sentidos...

A palavra “barroco” atrelava-se, na sua origem, à ideia pejorativa do grotesco, mau gosto, ridículo, enfim, a tudo que parecesse estranho e insólito. Em Portugal, a palavra denominava uma pérola de configuração irregular e, por isso, imperfeita.

O termo passou a adquirir um conceito estético a partir da metade do século XVIII na França, quando foi aplicado às obras realizadas entre o final do século XVI e início do XVIII numa avaliação negativa, tal como ocorrera anteriormente com o gótico e o maneirismo. Neste sentido, o barroco era compreendido dentro do Renascimento, mas como um segmento degenerado ou decadente.

Em fins do século XIX, historiadores da arte começaram a dedicar estudos específicos às obras barrocas. Coube a Heinrich Wölfflin o mérito de conferir ao Barroco uma realidade independente do Renascimento, situando-o como estilo autônomo.

Alguns autores interpretaram o estilo pelo viés da Contrarreforma, como Werner Weisbach (1928). Outros, como Nikolaus Pevsner (1957), enfocou características ideológicas, como exteriorização, sensualidade e crescente caráter laico. Carl Friedrich (1952) declarou que a época barroca se caracterizava pela inquieta perseguição ao poder, enquanto o italiano Giulio Carlo Argan (1955) associou o barroco à retórica e persuasão. Outras leituras associaram o estilo ao absolutismo.

Ao interpretarmos uma obra, podemos seguir uma ou mais das correntes teóricas citadas acima. É importante conhecer o âmbito artístico internacional e os vários enfoques possíveis de interpretação do estilo; mas não podemos perder de vista a especificidade do contexto dentro do qual a obra que analisamos se insere.

Os rótulos preestabelecidos forjados em outras culturas e momentos cronológicos nem sempre se adequam ao que foi produzido em uma instância diversa, obedecendo a impulsos e motivações distintas. Uma obra barroca ocorrida na Holanda inseria-se numa realidade diferente da Itália, que, por sua vez, era um contexto diferente do que aconteceu no Brasil... E se formos analisar de perto, houve diferenças no Brasil entre o que aconteceu em Minas, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro. Chegando mais perto ainda, vamos ver que existiu diferença entre o que foi produzido nos centros urbanos e nas periferias rurais.



Interior da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_da_Ordem_Terceira_de_S%C3%A3o_Francisco_da_Penit%C3%Aancia

A Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência é um exemplar magnífico do barroco no Rio de Janeiro.

Ao apreciá-la, devemos analisar os seguintes aspectos:

- De que forma se constitui a obra?
- Que aspectos estilísticos a compõem, para que a denominemos como obra “barroca”?
- Quais os fatores socioculturais que a determinaram?
- Que influências artísticas recebeu?
- Que contributo terá oferecido para o ambiente artístico do Rio de Janeiro?
- Todas as obras do Brasil terão tido uma configuração semelhante?
- Estas e muitas outras questões podem ser levantadas...
- Vamos pensar a respeito e tentar entender a arte do século XVIII?

Características do barroco

Quando falamos em “Barroco”, um acervo de formas e informações nos vem à mente. Percebemos que algumas destas características são recorrentes, e podemos reconhecer sintomas deste repertório em contextos diferentes entre si (por exemplo, Brasil e Itália).

Vamos comentar sobre algumas características do Barroco:

- Exaltação e glória – Trata-se de um estilo exaltativo, que usou recursos como abundante decoração dourada, a adoção dos “**arcos triunfais**”, coroas, guirlandas, anjos adoradores, luz irradiante, materiais nobres como o ouro e a prata, molduras rebuscadas, etc.
- Monumentalidade – No Brasil, nem todos os prédios foram construídos com dimensões grandiosas, mas o efeito é alcançado pela exuberância decorativa, recursos ilusionistas ou pela localização do prédio em sítios altos.
- Ilusionismo – O espaço pictórico barroco “rompe-se” para o infinito através de efeitos ilusionistas, que dão ao espectador a sensação de presenciar uma cena miraculosa... É um estilo que instiga a imaginação.

Arcos triunfais

Na Roma Antiga, os arcos triunfais foram adotados na arquitetura como monumentos de exaltação e glória dos imperadores romanos por suas conquistas. Funcionavam como “portas de passagem” que inauguravam a entrada solene dos chefes militares e suas tropas vencedoras no espaço da urbe. Esta ideia clássica foi apropriada pela Igreja, por exemplo, que conferiu ao interior da igreja espaços simbólicos de exaltação ao divino demarcados com arcos triunfais.



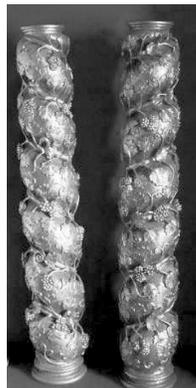
Figura 3.1: Pintura de teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.

- Movimento de ascensão – O movimento giratório da coluna torsa, por exemplo, sugere rotação para cima. A mesma impressão é alcançada através de escadarias ou da localização da igreja em lugares altos.



Coluna torsa

Elemento de sustentação arquitetônica de forma helicoidal, que sugere torção contínua, gerada pelo eixo que desenvolve um movimento de hélice em ascensão. Nos espaços religiosos, recebem decoração nos enrolamentos, como guirlandas de flores, anjos e pássaros.



Colunas torsas – Bahia.

- Apelo aos sentidos:
 - Visibilidade – a barroco valoriza a visualidade; a obra posiciona-se de forma a capturar a atenção do espectador.
 - Olfato – é estimulado através dos aromas espalhados ao longo das cerimônias religiosas.
 - Audição – através da música barroca, de variada modulação, contrastes e efeitos sonoros.
 - Paladar – no ritual religioso da missa, o momento máximo é atingido na transubstanciação, que é o mistério da transformação do corpo e sangue de Jesus condensado na hóstia.
 - Tato – o barroco valorizou a adoção de diferentes materiais, como sedas, cetins, adamascados, veludos, pedras em tons e texturas diversas – mármore, **lioz**, pedra-sabão. Quando não os aplicava diretamente, a pintura imitava os materiais.
- Movimento – Esta característica é perceptível na constante modulação das superfícies, articulada pelas curvas e contracurvas, pelas construções dinâmicas adotando espirais, diagonais e zigue-zagues, ou plantas arquitetônicas curvilíneas. Na escultura, a imagem tem movimentos amplos, o panejamento é agitado, as formas são amplas.



Figura 3.2: N. S. da Assunção. Igreja de Santo Inácio. Catedral de Salvador.

- Volumetria – A superfície recebe tratamento movimentado, projeta e contrai, cria ressaltos.

Lioz

Rocha (calcáreo) contendo fósseis, susceptível de ser talhada e de receber polimento, tendo um vasto uso como pedra de cantaria e como revestimento, e ainda com função decorativa. É, em geral, branca, mas apresenta colorações variadas, de rosa claro a rosa escuro, vermelho-roxo, cinza, dourado, atingindo a coloração amarelo queimado. (SILVA, 2007, p. 23)

- Dramaticidade – O envolvimento emocional é arrebatador: o barroco enfatiza o apelo aos sentimentos de piedade, terror, êxtase, amor intenso, sofrimento.



Figura 3.3: Maria Madalena. Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, Salvador, Bahia.

- Sobrecarga visual ou “horror ao vazio” – O estilo gradativamente buscou o preenchimento total das superfícies, envolvendo todo o espaço, do chão ao teto.



Figura 3.4: Igreja de São Francisco, Salvador, Bahia.

- Contrastes – As obras barrocas articulam e contrastam elementos opostos: vida e morte, bem e mal, vício e virtude, céu e terra, claro e

escuro... A luz contribui para a expressão desta ideia: os espaços ora recebem intensa luz, ora submergem nas sombras...



Figura 3.5: Luz e sombra na Igreja de São Francisco, Salvador, Bahia.

- Retórica – As cenas são narrativas, representam passagens bíblicas, histórias milagrosas, vidas de santos. Os ornatos “falam além de si”, já que possuem significados simbólicos, por exemplo: a palma representa o martírio; o lírio, a pureza; a folha de acanto representa a ressurreição; a uva, o sangue de Cristo.
- Teatralidade – O barroco valoriza os efeitos teatrais e aparições cênicas, como, por exemplo, o repuxar de cortinas.



Figura 3.6: Santa Ida. Igreja de São Bento.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

À frente das obras, devemos sempre considerar o contexto específico dentro do qual a obra se insere. Mas, se falamos em barroco, que aspectos

comuns teriam obras de espaços e tempos diferentes, para que as denominemos como pertencentes a esse estilo?

Resposta comentada

Sabemos que cada espaço e tempo forjam um ambiente cultural próprio. No entanto, algumas características podem ser reconhecidas em diferentes situações, para que possamos categorizar as obras como barrocas: exaltação, monumentalidade, ilusionismo, ascensão, apelo aos sentidos, movimento, volumetria, sobrecarga visual, contrastes, retórica, teatralidade...



As origens italianas

A Contrarreforma conseguiu reagir às reivindicações protestantes e salvaguardar os principais dogmas da Igreja, definidos pelo Concílio de Trento. Apesar da perda de alguns territórios europeus para o protestantismo, a Igreja experimentava um sentimento de vitória, insuflada pela expansão da fé nas partes mais remotas do mundo, onde os missionários desenvolviam o trabalho da catequese.

A cidade de Roma refletia a grandeza da Igreja, seu triunfo e universalidade através de um novo repertório de formas, tornando-se referência para o mundo civilizado. Os edifícios construídos na época eram monumentais, imponentes, traduzindo uma dinâmica arquitetura plástica. Foi em Roma, neste repertório de formas, que se iniciou o chamado estilo “Barroco”.

Na arquitetura, proliferaram as igrejas, teatros, mosteiros, palácios e casas de campo (casinos). A Igreja de Santa Inês, situada na Praça Navona, em Roma, é uma das obras do principal arquiteto do período: Francesco Borromini (1599-1667). Nela se reconhece o emprego de elementos clássicos, mas a imensa cúpula central, a modulação da fachada e ousadas soluções nas torres conferem movimentação e teatralidade ao conjunto, numa típica composição do estilo barroco.



Figura 3.7: Igreja de Santa Inês, Praça Navona, Roma; Projeto de Borromini e Rainaldi.

Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Sant%27Agnese_in_Agone_Rome.jpg

A escultura barroca do período é passional, retórica, arrebatada, traduz as emoções através do corpo. Foi utilizada cenograficamente nas ruas, jardins, arquitetura interna e externa dos palácios e igrejas, retratando e enaltecendo personagens da nobreza, cenas mitológicas e simbólicas. Eram composições movimentadas, e as superfícies das imagens tem efeito táctil, com relevos e reentrâncias. Esta modulação da superfície produz efeitos contrastantes de luz, em que uma parte recebe intensa luminosidade enquanto outras são obscurecidas.



Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)

Foi o expoente máximo da escultura barroca italiana, dominando com maestria vários materiais. Dentre as muitas obras que produziu, uma das mais conhecidas é o “Êxtase de Santa Teresa”.



Éxtase de Santa Teresa, de Gian Lorenzo Bernini (1645-1652).
Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/O_%C3%8Axtase_de_Santa_Teresa

Os grandes pintores barrocos italianos foram Annibale Carracci (1560-1609), e Michelangelo da Caravaggio (1573-1610).



Annibale Carracci e Michelangelo da Caravaggio

Oriundo de Bolonha, Anibale Carracci procedia de uma família de pintores e foi um estudioso e admirador das obras dos gênios renascentistas, de quem tentou imitar a simplicidade e beleza. Porém, a emoção e os contrastes de luz com que construiu seus trabalhos o define como barroquista.



Assunção. Santa Maria del Popolo, Roma.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Annibale_Carracci

Michelangelo da Caravaggio adotou o nome de sua terra natal, próxima de Milão. Foi um pintor de extraordinário gênio, cuja índole temperamental traduziu-se em obras de forte acento emocional. Buscou o realismo mesmo nos temas mais solenes ou sacros, representando a gente do povo, com roupa humilde, em ambientes vulgares, em situações momentâneas.



A captura de Cristo, 1603. Galeria Nacional da Irlanda.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caravaggio_-_Taking_of_Christ_-_Dublin_-_2.jpg

O Barroco em Portugal

Com o término do período de união ibérica em 1640, Portugal retoma, aos poucos, sua individualidade artística, deixando gradativamente a fase maneirista e adentrando no barroco. No primeiro ciclo, compreendido entre fins do século XVII e o início do século XVIII, Portugal inspira-se no seu passado românico, adotando na arquitetura portas e retábulos decorados com arcos concêntricos, numa concepção própria dos portugueses e, por isso, chamado de período “nacional português”.



Arcos Concêntricos – São molduras ornamentais, em forma de arcos justapostos, inspirados nas portadas do românico tardio. São também denominadas como “arquivolta”.

Arquivolta – moldura ou série de molduras ornamentais, envolvendo a parte superior de um arco e seguindo o contorno de seu extradorso. (CUNHA, 2005, p. 36)

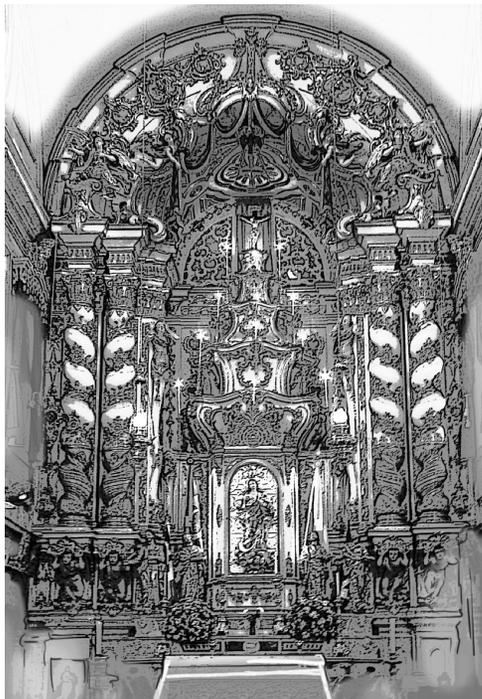
O segundo ciclo, iniciado na segunda metade do século XVIII, compreende o reinado de D. João V, rei mecenas que estreitou o contato e promoveu o intercâmbio artístico com a Itália. Este período é chamado “joanino”.



Modelo de retábulo barroco do período nacional português:



Modelo de retábulo barroco do período joanino:



Favorecido pela grande riqueza do ouro brasileiro, Portugal viveu, neste momento, um apogeu econômico que se traduziu num barroco exuberante, de dourado intenso em obras luxuosas. O grande monumento do período foi o Palácio e Mosteiro de Mafra.



Palácio e Mosteiro de Mafra.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra

Da influência moura a arte portuguesa herdou o domínio do barro nos trabalhos de azulejaria e o “horror ao vazio”, que preenchia por completo as superfícies com motivos ornamentais.

O Barroco no Brasil

Sob a influência direta de Portugal, sobretudo nas cidades do litoral, a ocorrência do estilo “Barroco” no Brasil assinala os seguintes aspectos: eclodiu com o ciclo do ouro, que aumentou consideravelmente a vida econômica e social das cidades, trazendo um elevado número de pessoas do reino e negros da África na condição de escravos. Foi um estilo que ocorreu com maior frequência nos centros urbanos, onde se erguiam os monumentos grandiosos e onde havia uma classe privilegiada de indivíduos que podia arcar com os altos custos das obras. Nas localidades rurais, ocorreram obras barrocas em espaços religiosos das ordens religiosas (jesuítas, beneditinos, carmelitas ou franciscanos) ou em capelas de proprietários rurais abastados.

As cidades conheceram um surto de desenvolvimento significativo; novos centros urbanos surgiram, sobretudo em Minas Gerais, para onde

o ouro atraiu uma enorme leva humana. Obras civis de urbanização foram iniciadas: as ruas receberam calçamento de pedra; pontes, estradas, chafarizes e edifícios de administração civil foram construídos.

Com a intensa produção aurífera, a metrópole passou a exercer maior vigilância sobre a sua rica colônia, enviando representantes reais e funcionários administrativos. Os engenheiros militares eram alguns destes representantes reais, e foram encarregados da construção dos edifícios civis, como os palácios dos governadores, mosteiros, fortificações, casas de Câmara, cadeia, etc.

Aumentou consideravelmente o número de edificações religiosas, surgindo na sociedade um bom número de irmandades, que eram agremiações de pessoas comuns que se uniam em torno da devoção a um santo, a quem erigiam igreja ou capela e festejavam o dia com procissões, festas e quermesses. Próprias deste momento de exaltação ao poder e glorificação divina, as festas barrocas eram eventos de grande importância, mobilizando a população e perdurando ao longo de vários dias.

Embora o ouro tenha modificado a vida econômica, social e política do Brasil, Minas Gerais e Rio de Janeiro foram particularmente afetados. O primeiro era o centro produtor aurífero e o segundo estava em permanente conexão direta com a metrópole, já que de seus portos escoava toda a produção de ouro e pedras preciosas, além dos demais produtos agrícolas produzidos no interior.

O Barroco da Bahia

O importantíssimo papel político e administrativo que a cidade de Salvador desempenhou ao longo de dois séculos e meio conferiram ao acervo artístico baiano um barroco imponente e expressivo. A arquitetura das igrejas apresenta dimensões monumentais. Muitas delas possuem decoração interna de alto nível artístico não apenas na **talha** como também na pintura, incluindo modelos excepcionais de pinturas de teto em perspectiva ilusionista.

Embora a história da igreja jesuítica de Salvador se reporte ao século XVI, a construção definitiva de caráter mais sólido e bem ornamentado remonta ao período que sucede à expulsão dos holandeses em 1654. O magnífico teto da **nave** decorado em caixotões remonta a fins dos seiscentos e início dos setecentos e reflete a complexidade e erudição da ordem jesuítica, cujos membros possuíam alto nível cultural.

Talha

Trabalho ornamental em alto ou baixo-relevo, feito geralmente em madeira. Por extensão, o conjunto de obras de talha de uma época, uma região, uma igreja, um autor etc. (ÁVILA, 1996, p. 177)

Nave

Espaço interior da igreja, intermediário entre a entrada (nártex) e a capela-mor. É reservado para o público de forma geral; na nave, localizam-se os retábulos laterais.



Figura 3.8: Catedral de Salvador.

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Salvador-JesuitChurch4-CCBY.jpg>



Caixotão

Cavidade, geralmente poligonal e contornada por molduras, situada entre o madeiramento de sustentação dos tetos ou, mais raramente, entre as nervuras das abóbadas. (CUNHA, 2005)



Teto em caixotão, Catedral de Salvador.

Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/SeBahia-ChurchCeiling.jpg>

A igreja do convento de São Francisco, em Salvador, é um exemplar exuberante da talha brasileira. O início da obra decorativa remonta ao primeiro quartel do século XVIII. Trata-se de um trabalho altamente complexo e de bom gosto, que confere ao interior do espaço religioso uma unidade estilística e exuberância ornamental ímpar. Junto à talha dourada associam-se trabalhos em azulejaria nas paredes laterais, enquanto o chão recebeu mármore embutidos e o teto foi decorado com pinturas e molduras em caixotão.

Ao lado da igreja de São Francisco encontra-se a surpreendente Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, cuja fachada totalmente ornamentada em relevo constitui um exemplar único no Brasil.



Figura 3.9: Igreja da Ordem Terceira de São Francisco – Salvador, Bahia.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_da_Ordem_Terceira_de_S%C3%A3o_Francisco_\(Salvador\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_da_Ordem_Terceira_de_S%C3%A3o_Francisco_(Salvador))

Além da Bahia e Rio de Janeiro, encontramos obras significativas do barroco em outros estados litorâneos, como São Paulo, Pará, Pernambuco, Paraíba, Espírito Santo. Embora não possamos dar conta, numa só aula, de todas essas maravilhas da arte brasileira, sugerimos que você pesquise esses monumentos e se inteire cada vez mais sobre a produção artística do século XVIII.

No interior brasileiro, o caso excepcional foi o de Minas Gerais, como veremos a seguir.

O Barroco de Minas Gerais

Os bandeirantes que alcançaram as minas costumavam levar, em suas expedições, um capelão e oratórios portáteis onde, frente ao altar do santo de devoção, oravam e pediam proteção em suas jornadas. Uma vez encontrado o minério, ali se estabeleciam. Logo surgiria uma capela e, em seguida, a igreja. Quando o povoado se desenvolvia significativamente, tornava-se vila. Assim ocorreu com as primeiras vilas mineiras: Ribeirão do Carmo, Vila Rica, Vila Real (Sabará), São João del Rei, Vila Nova da Rainha, Vila do Príncipe (Serro do Frio).

Em meio à riqueza que rapidamente se formou, proliferou uma burguesia religiosa e rica, ávida para construir suas próprias igrejas com o luxo que o contexto social e econômico do ouro lhes permitia.

De todos os lados afluíram pessoas para a região das minas, não só do Brasil como também de Portugal, em busca de riquezas. Nesta grande leva de imigrantes portugueses, foram atraídos os mestres entalhadores que, percebendo a perspectiva favorável de expansão do mercado de trabalho, instituíram oficinas para atender às encomendas das abastadas irmandades e ordens terceiras ali estabelecidas. Assim, no primeiro momento, o panorama artístico de Minas foi conduzido pelos mestres portugueses. Dentro de suas oficinas, forjavam-se os artistas e artesãos nacionais – os negros e mulatos que trabalhavam como aprendizes e oficiais, e que mais tarde viriam a dominar o mercado de trabalho artístico.

Dentro do estilo decorativo do “nacional português”, a historiadora Myriam Ribeiro (1984-1985) cita os seguintes exemplares de espaços religiosos: o altar-mor da Catedral de Mariana, os altares do cruzeiro da igreja do Rosário de Caeté, o conjunto de retábulos da Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, e os altares da Matriz de Nossa Senhora da Conceição e da capelinha de Nossa Senhora do Ó, em Sabará.



Um belo exemplo do espírito ornamental Barroco é a Capela de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, Minas Gerais. Assim como o bom cristão – que deveria ser simples por fora e rico na alma interior, glorificando a Deus –, a fachada é externamente singela e despojada, e em nada alude ao esplendor da decoração interna, típica da fase do Barroco Nacional Português. Para conhecer a capela de Nossa

Senhora do Ó, em Sabará, assista ao vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=X6eb0pwnjm4>.

Dentro do formidável acervo mineiro, em cujas capelas mais singelas encontramos exemplares de decoração excepcionais, são ainda dignas de citação, pela exuberância decorativa, as igrejas de Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição de Antonio Dias, ambas em Ouro Preto, assim como a matriz de Santo Antônio, em Tiradentes.

No que tange à arquitetura religiosa mineira, algumas igrejas foram construídas adotando em sua planta elementos curvilíneos, como torres redondas ou fachadas sinuosas, levando estudiosos a defini-las como arquitetura barroca; mas os edifícios que efetivamente adotaram a planta curvilínea, considerada autenticamente barroca, foram os das igrejas do Rosário dos Pretos, em Ouro Preto, e a de São Pedro dos Clérigos, em Mariana.

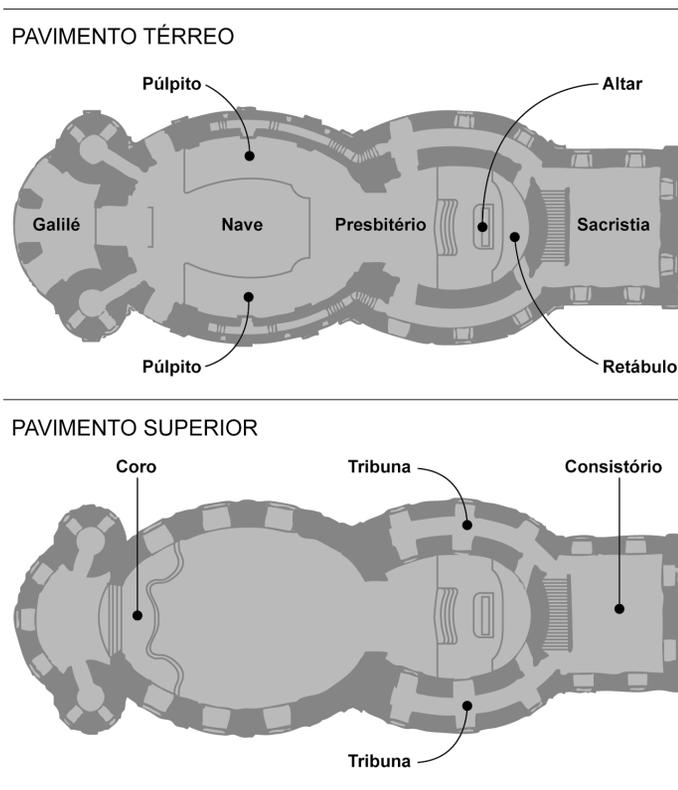


Figura 3.10: Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, Minas Gerais.

Fonte: Adaptado de <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2012/05/09/morfologia-das-igrejas-barrocas-ii/#comments>

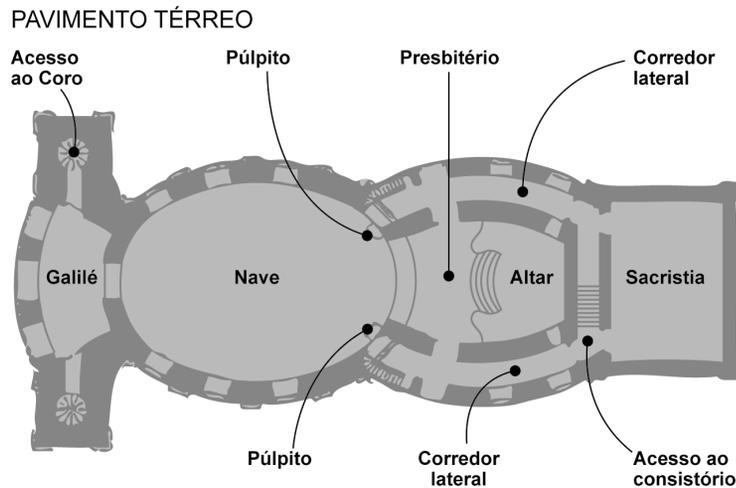


Figura 3.11: Igreja de São Pedro dos Clérigos, Mariana, Minas Gerais.

Fonte: Adaptado de <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2012/05/09/morfologia-das-igrejas-barrocas-ii/#comments>

Finalmente, é imprescindível assinalar a figura do mestre maior do barroco brasileiro, o artista Antonio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho. Mulato, filho de carpinteiro português com uma escrava africana, nasceu e morreu em Ouro Preto. Contraiu uma doença que, aos poucos, tornou-o disforme e sem condições de usar os dedos, tendo que atar os instrumentos de trabalho às mãos paralisadas. Apesar da degeneração implacável de sua saúde, o artista trabalhou e produziu largamente, tendo atuado como arquiteto, escultor e entalhador. Artista incansável, o Aleijadinho sublimou a deficiência com o trabalho artístico.

Executou inúmeras obras; dentre as quais, destacam-se:

- Fachada e interior da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto;
- fachada da Igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei;
- santuário do Senhor Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo, onde estão as capelas com conjuntos cenográficos representando a Via-Crucis e as estátuas dos profetas no adro fronteiro à igreja;
- fachada e interior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto;
- fachada e interior da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará;
- fachada da Igreja de Nossa Senhora do Carmo de São João del Rei.

Essas construções, embora consideradas por muitos como barrocas, sob muitos aspectos apontam para o rococó, o que faz do Aleijadinho um gênio da nossa arte, cujas obras inserem-se na transição do barroco para o rococó.



O Aleijadinho

Uma boa oportunidade de conhecer um pouco mais sobre a vida e obra do grande artista mineiro é assistir ao filme *O Aleijadinho*, no qual você poderá fazer uma “viagem poética”, voltando no tempo da escravidão e da Inconfidência Mineira. Caso não queira baixar o filme, assista por partes no Youtube:

1ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=7wo0vlq-ih4>

2ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=VmQjIDV0bHk>

3ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=eeheE2Cr1sE>

4ª parte: <http://www.youtube.com/watch?v=AYew2mF2cf8>

O Barroco no Rio de Janeiro

Pensar a cidade do Rio de Janeiro ao longo da primeira metade do século XVIII nos leva a refletir sobre a ideia de “centro”: lugar de intenso movimento que magnetizava o contato entre a metrópole, as minas de ouro e toda a produção agrícola da região fluminense. Aos poucos, a cidade iria assumindo a importância e influência até então exercida por Salvador. É de se deduzir, portanto, que os monumentos do lugar refletissem o espírito da cidade, naquele momento uma extensão da metrópole que, para além dos problemas urbanos, contava com uma próspera burguesia nascente, comerciantes ricos, membros eruditos do clero e das ordens monásticas e oficiais da Coroa.

Restam poucos exemplares do período barroco na cidade do Rio de Janeiro que, no entanto, mantêm até hoje o caráter do estilo e do período.

No que tange à arquitetura barroca, a Igreja da Glória constitui o único exemplar que subsiste até hoje na cidade e que se insere na denominação “barroca”. O outro monumento religioso arquitetônico de autêntica forma barroca da cidade foi a Igreja de Santo Antônio dos Clérigos, infelizmente posta abaixo durante as obras para a abertura da Avenida Presidente Vargas.



Figura 3.12: Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro (RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_da_Gl%C3%B3ria_do_Outeiro

Com sua excepcional planta, que conjuga formas geométricas – o quadrado da torre sineira e dois octógonos, que formam, respectivamente, a nave e a capela-mor –, a Igreja da Glória é um edifício encantador que interage perfeitamente com a paisagem do entorno. Possui formas harmoniosas e bem proporcionadas. Internamente, as paredes da nave foram revestidas com belos trabalhos de azulejaria.

No que confere à arquitetura interna, a talha foi o recurso decorativo que consagrou o estilo. A Igreja de Nossa Senhora de Monserrate, do Mosteiro de São Bento, é uma obra de referência da arte brasileira. Estilisticamente, o barroco não é o único estilo que compõe o monumento: a fachada é maneirista; internamente, a nave é barroca, e o altar, rococó. Como aqui comentamos sobre o estilo do século XVIII, é imprescindível citar a talha que reveste a nave, obra do escultor beneditino Frei Domingos da Conceição Silva.



Figura 3.13: Vista da nave da Igreja de Nossa Senhora de Montserrat, do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_de_S%C3%A3o_Bento_\(Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mosteiro_de_S%C3%A3o_Bento_(Rio_de_Janeiro))

Outro exemplo excepcional é a Igreja de Santo Antônio, dos frades franciscanos. A decoração interna foi executada no primeiro quartel do século XVIII, entre 1707-1710 (azulejos) e 1716-1719 (retábulos). Embora tenha passado por reformas pouco criteriosas (os azulejos e arco-cruzeiro já não são os trabalhos originais), os magníficos altares compostos por arcos concêntricos do padrão Nacional Português resistiram.

O teto da capela-mor é decorado com pinturas emolduradas cujo tema narra a vida de Santo Antônio.



Figura 3.14: Igreja e Convento de Santo Antonio (à esquerda) e Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência (à direita).

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Convento_de_Santo_Ant%C3%B4nio_\(Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Convento_de_Santo_Ant%C3%B4nio_(Rio_de_Janeiro))

Ordens terceiras

Eram associadas às Ordens Primeiras, sendo compostas por pessoas laicas, comuns. Existiam duas associações de ordens terceiras na cidade: a de São Francisco, ligada à Ordem Franciscana, e a do Carmo, anexada aos Carmelitas. A Ordem Primeira era formada por membros masculinos que faziam os votos e consagravam sua vida interinamente a Deus; a Ordem Segunda era formada pelas freiras e monjas; as Ordens Terceiras, por pessoas de ambos os sexos que viviam a vida religiosa no século.

A Ordem Terceira de São Francisco foi instituída pelo próprio São Francisco de Assis, em 1221.

Ao lado da igreja de Santo Antônio, dos frades franciscanos, localiza-se a Igreja da **Ordem Terceira** de São Francisco da Penitência.

Inicialmente, os irmãos terceiros ocuparam uma pequena capela dentro da Igreja de Santo Antonio, perpendicular à nave, do lado direito. Trata-se de uma capela belíssima, dedicada à Nossa Senhora da Conceição, ainda hoje existente, e que, pela qualidade da talha barroca ali existente, merece ser visitada.

Mais tarde, os irmãos terceiros compraram o terreno lateral à igreja conventual e, no início do século XVIII, deram início às obras da capela-mor. Tratando-se de uma ordem rica, formada por membros abastados, tiveram meios para decorá-la com todo o luxo, e o fizeram em tempo breve para os padrões da época: em apenas dezessete anos (1726 a 1743), toda a igreja estava pronta, executada pelos melhores profissionais de Lisboa, mandados vir de Portugal especialmente para aquele fim: Francisco Xavier de Brito e Manoel de Brito.

A pintura do teto, feita à maneira ilusionista, foi obra de Caetano da Costa Coelho.

Seguindo os padrões desse tipo de pintura, a obra ganha efeito de perspectiva integrada à arquitetura da igreja, até que o centro se abre para o infinito, revelando a cena apoteótica da ascensão de São Francisco aos céus, onde é recebido em glória.

Vilas e povoados do Rio de Janeiro

Ao longo do século XVII, as edificações de cunho construtivo mais sólido e perene pertenciam às ordens monásticas, sendo as igrejas paroquiais menores, construídas com materiais mais precários e com recursos do povo. Com o aumento da população e toda a mudança social ocorrida na colônia, as igrejas paroquiais tiveram que ser aumentadas e construídas com mais rigor e cuidados de durabilidade.

O comércio de negros se intensificou, trazendo milhões de indivíduos, já que estas pessoas eram a força básica de trabalho. Ao aportarem nas novas terras, tinham que aderir à fé católica, imposta oficialmente, e abandonar as crenças e rituais de matriz africana - o que sabemos que não cumpriam inteiramente, exercendo seus cultos à revelia da vigilância portuguesa ou recorrendo ao sincretismo. Numa sociedade estratificada, em que se segmentavam grupos distintos organizados por cor, *status* social ou atividades profissionais, os negros se reuniam em confraria própria

sob a invocação de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Os negros sempre tiveram uma grande sensibilidade artística. Através de grande sacrifício de seus salários, construíram igrejas de bom gosto e apuro ornamental; suas confrarias eram prósperas e suas festas pontuavam eventos belíssimos culturalmente que até hoje são marcantes manifestações de nossa cultura popular.

O processo de interiorização para alcançar as minas fez surgir a fundação de vilas e povoados ao longo dos caminhos, intensificando o comércio de localidades e estabelecendo postos de vigilância para o controle do rico metal. Nestes contextos, raras eram as ocorrências de monumentos ou obras artísticas mais luxuosas, similares aos que ocorriam nos centros urbanos do Rio de Janeiro ou nas cidades de Minas.

As vilas de Paraty e Angra dos Reis, localizadas à beira-mar, interagiam com os paulistas, que desde o século XVII procuravam os caminhos do ouro. Estes bandeirantes paulistas chegaram às ricas minas por volta de 1697, através do Caminho Velho – assim chamado por ser o primeiro e mais antigo acesso para se chegar a Minas Gerais, que partia de Paraty indo por Taubaté, Guaratinguetá, e transpondo a Serra da Mantiqueira. No século XVIII, novos caminhos foram abertos partindo do fundo da baía de Guanabara. Fundaram-se novos povoados, e localidades já existentes próximas à baía tiveram desenvolvimento. Nesta região implantada ao longo do “Caminho Novo” – assim denominado por ser uma opção posterior ao Caminho de Paraty –, faziam parte a Freguesia de Santo Antônio de Sá de Jacutinga (Nova Iguaçu), Freguesia de Piedade de Inhomirim (Inhomirim), Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Iguaçu (Duque de Caxias), Freguesia de Nossa Senhora da Piedade do Iguaçu, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição do Alferes (hoje Paty do Alferes), Freguesia de Santa Família do Tinguá, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição, São Pedro e São Paulo da Paraíba do Caminho das Minas (atual Paraíba do Sul), Freguesia de Nossa Senhora do Campo Alegre do Rio Paraíba (atual Resende). Era intenso o movimento das tropas, comerciantes, escravos, soldados e atividades diversas.

Se nos grandes centros urbanos a arte refletia de modo mais direto a influência portuguesa, nas pequenas localidades encontramos os indícios remotos que forjaram nossa autêntica cultura e arte popular.



Figura 3.15: Paixão de Cristo, pintura em porta de oratório, Cabo Frio, RJ.

No entanto, ocorreram exceções que resultaram em obras exemplares. O caso da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar, no atual município de Duque de Caxias, foi diferente: esta igreja possuiu uma das mais belas decorações do recôncavo, tendo sido uma das poucas que contou com ajuda do rei, que financiou o retábulo da capela-mor. Infelizmente, conheceu o declínio junto com o término do ciclo do ouro e embora hoje esteja desfalcada de seu acervo original, a Igreja do Pilar foi um exemplar primoroso do barroco na região fluminense.

As imagens escultóricas tinham, sempre, considerável importância. Representavam os santos que denominavam e protegiam as freguesias, suas igrejas matrizes e habitantes locais. Estas obras são também a expressão das antigas devoções e da arte que forjou nossa cultura em lugarejos da periferia do grande centro urbano do Rio de Janeiro.



Figura 3.16: Santo Antônio, Freguesia de Santo Antonio de Sá de Jacutinga, Acervo da Diocese de Nova Iguaçu.



Figura 3.17: Nossa Senhora da Conceição de Mariapicu, Acervo da Diocese de Nova Iguaçu.

Quanto aos retábulos, apenas dois altares laterais da Igreja de São João Batista de Itaboraí podem ser classificados como barrocos. Certamente, não foram os únicos exemplares da época, mas apenas estes sobreviveram e chegaram até nós.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Nesta viagem no tempo, regressamos à primeira metade do século dezoito, e encontramos algumas obras significativas do estilo barroco. É possível submetê-las a uma história comum?

Resposta comentada

É possível perceber que cada localidade tinha sua realidade própria. Assim, Minas Gerais correspondeu à condição geográfica interiorana e rica da época; a Bahia produziu um barroco monumental devido ao papel político e administrativo, e o Rio de Janeiro ganhou importância pela função comercial e portuária em conexão direta com a metrópole. Pode-se ainda considerar os aspectos de centro e periferia, que denotam condições e produções diversas.

Conclusão

O Barroco que ocorreu no Brasil pode ser pensado de forma semelhante ao Barroco italiano? Certamente que não. Podemos considerar aspectos estilísticos comuns em todas as situações, mas o estilo configurou-se no Brasil de forma distinta de como ocorreu em outros países europeus. Podemos apontar um aspecto econômico importante no advento do barroco brasileiro: a descoberta do ouro, que afetou diretamente as regiões de Minas e Rio de Janeiro. A Bahia já contava com obras monumentais antes do século XVIII, enquanto Pernambuco prosseguiu sua trajetória ligada à produção agrícola do açúcar.

Minas Gerais, inicialmente, recebeu os mestres do norte de Portugal, que foram atender às encomendas que proliferavam rapidamente.

A cidade do Rio de Janeiro teve influência direta de Lisboa. A região periférica, no entanto, lidava com dificuldades, sustentava um panorama

mais modesto, mas em suas obras singelas podemos adivinhar o gosto e produção popular mais autêntico.

Atividade final

Que tal uma “viagem ao Barroco” carioca?

Numa manhã, você poderá conhecer de perto duas decorações artísticas realizadas no século XVIII. Vá ao Largo da Carioca bem cedinho, em torno das nove horas, pois é quando a luz entra no interior dos monumentos barrocos, conferindo um tom todo especial às obras douradas:

1º) Visite primeiro a Igreja de Santo Antônio. No interior, você verá um belíssimo retábulo típico do período nacional português, de arcos concêntricos, emoldurando a bela escultura do santo;

2º) Ao lado da Igreja de Santo Antonio, localiza-se a Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. Prepare-se para uma forte emoção: você estará dentro de uma das igrejas mais belas do Brasil, um típico exemplar do Barroco Joanino da segunda metade do século XVIII. Repare na pintura ilusionista do teto!

Depois dessa experiência estética, usufrua um pouco da paisagem da cidade e tente imaginá-la no período colonial, calma e repleta de casas. Dali do adro da igreja via-se o mar, a entrada da Baía de Guanabara, e podia-se sentir a brisa marinha... Uma paisagem deslumbrante. Se der sorte, poderá ouvir o toque dos sinos. Será uma manhã inesquecível!

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, adentraremos na segunda metade do século XVIII. A nossa viagem turística no tempo nos levará a um contexto galante, de elegância e leveza, que dará à arte uma conotação de luxo cortesão...

Se, nesta aula, “visitamos” um pouco a Itália, prepare-se para, na próxima, conhecer um pouco da França!

E, mais uma vez, vamos tentar entender a peculiaridade de cada circunstância, olhando sobretudo para o nosso Brasil e, particularmente, para o Rio de Janeiro.

Leituras recomendadas

Se você gostar de literatura e quiser perceber como a estética barroca se pronunciou também na literatura, vale a pena “viajar” nos lindos textos do Padre Antonio Vieira – um intelectual da época, reconhecido internacionalmente! – e nas poesias cortantes de Gregório de Matos.

Delicie-se!

Aula 4

Segunda metade do século XVIII: o luxo do Rococó e o racionalismo Pombalino

Meta

Introduzir noções sobre o contexto da arte brasileira na segunda metade do século XVIII; apresentar obras do período, evidenciando o caso do Rio de Janeiro.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo desta aula, você seja capaz de:

1. definir o estilo rococó;
2. identificar os principais artistas e obras do rococó carioca.

Introdução

Como se deu a arte no Brasil no contexto da segunda metade do século XVIII?

Mais uma vez, iremos buscar algumas justificativas no âmbito europeu, já que sob o gosto do colonizador português se construíram os principais monumentos e obras artísticas da época. No entanto, iremos também mostrar aspectos peculiares da nossa arte, onde já então figuravam de forma expressiva os artistas negros e mulatos, figuras fundamentais do cenário artístico setecentista.

Não podemos esquecer que, pelo aspecto de domínio cultural existente na relação entre Portugal e Brasil, muito do gosto e dos princípios portugueses foram predominantemente assimilados.

O que era o Brasil então? Não era uma terra apenas de portugueses ou filhos de portugueses nascidos no novo continente; mas também – e sobretudo – de indivíduos negros, mulatos, índios e cafuzos.

Percorreremos algumas obras da segunda metade do século XVIII, analisando as influências que as constituíram, pensando nos modelos utilizados e nos clientes que as encomendaram. Uma reflexão constante deve ser estabelecida, para que não tenhamos uma leitura apenas das obras concebidas pelo poder e pela riqueza: existiam grupos sociais excluídos do circuito e da produção da arte erudita, mas que devem ser entendidos e vistos como produtores de cultura. Cabe lembrar que, nas ruas, os odores das comidas e os batuques eram produzidos pelos negros; que as tigelas e moringas continham os saberes indígenas; e que à noite, longe das igrejas, ecoavam os atabaques e cantos nos terreiros. O povo mesclado pelas raças já produzia uma rica cultura popular que, a par dos saberes eruditos, demonstrava também com seus saberes uma força que iria perdurar e definir nossa cultura.

O estilo Rococó

A palavra rococó surgiu associada à *rocaille*, termo francês que significa “concha”, motivo ornamental que costumava figurar na decoração de grutas e fontes em jardins nobres do século XVIII. Esse elemento decorativo inspirado na concha passou a ser uma constante no repertório do estilo Rococó. Da palavra inicial *rocaille* nasceu o termo “rocalha” para definir o ornato feito de nervuras em leque com as bordas suavemente arredondadas.

O Rococó difere fundamentalmente do estilo antecedente – o Barroco –, na questão de gosto, pois foi criado predominantemente para os ambientes palacianos.

Estilisticamente, o rococó refletia uma sociedade aristocrática voltada para a fruição da vida, admiradora da graça, elegância, requinte, assim como do fantástico, exótico e exuberante. Dentro do espírito francês, podemos definir o Rococó como um estilo cortesão, sensual e feminino, voltado para ambientes acolhedores e intimistas, enquanto o Barroco voltara-se para o grandiloquente, o sublime, o imponente e monumental.

O Rococó é um estilo alegre; com ele identificam-se as canções e danças populares, os espetáculos divertidos da comédia, as brincadeiras de pensamento rápido, a valorização das regras de etiqueta e a frívola vida social. O espírito do Rococó estava presente nos salões espelhados, que replicavam o brilho infinitamente. A grande referência deste estilo decorativo foi o Palácio de Versalhes, que a partir de Luis XIV passou por constantes adaptações de modo a acomodar a nobreza e seus caprichos nos cômodos decorados pelos grandes decoradores e ornamentistas da época.



Figura 4.1: Galeria dos Espelhos – Palácio de Versalhes.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_Versalhes

Na pintura, os temas retratavam os folguedos, os instantes fugidios captados nos momentos de recreio como bem demonstraram as obras de Antoine Watteau e Jean-Honoré Fragonard. Nos espaços palacianos

européus, a pintura recorreu frequentemente aos temas mitológicos povoados de ninfas e cupidos.

Por todo este contexto, o Rococó foi criticado e julgado de forma pejorativa, associado ao fútil, superficial e libertino. Os maiores críticos desta concepção frívola da vida dos nobres eram os **iluministas**, pensadores que à luz da razão almejavam a liberdade individual em harmonia com um sistema social justo. Estas ideias e concepções aportaram também no Brasil – basta lembrar o movimento da Inconfidência Mineira. Eram os primeiros sintomas da ideia de nação, e a par da suntuosidade e riqueza dos nobres, emergia com força o sentimento e consciência popular.

Os países protestantes e de caráter mais voltado para a razão como a Inglaterra, não aderiram ao gosto rococó e, sobretudo na arquitetura, mantiveram-se mais fiéis ao clássico. A hostilidade protestante à produção de imagens também não permitiu o desenvolvimento mais fantasioso da escultura ou pintura. Já em Portugal o Rococó teve ampla aceitação, assimilando as influências francesas e germânicas associadas às concepções italianas, usando imitações em madeira para suprir a carência de determinados materiais nobres, como o mármore.

Características formais do estilo Rococó:

- Estilo ornamental, voltado para a decoração de interiores.
- Valorização da luz.
- Espírito “palaciano” ou “cortesão”.
- Opção por cores claras revestindo as paredes ou ornatos.
- Elementos decorativos dourados aplicados sobre a superfície.
- Quinas das paredes levemente arredondadas.
- Gosto pela sinuosidade e assimetria.
- Decoração de tetos.
- Postura elegante e graciosa das imagens.
- Modulação de superfícies (ou superfícies levemente movimentadas).
- Repertório ornamental de guirlandas de flores, fitas, anjos, conchas, molduras.
- Preferência pelas miniaturas ou ornatos de pequenas dimensões.
- Relação aprazível com a natureza.

Iluminismo

Movimento de ideias desenvolvido essencialmente no século XVIII. Concebia o primado da razão, em torno do qual se desenvolve o tema do progresso, a que se acrescenta o da civilização e da cultura. Para um iluminista, o homem é a preocupação constante. A expressão deste antropocentrismo representa nova tomada de posição da sociedade com relação àqueles que a compõem e, nesse contexto, uma ideia está sempre presente: a do progresso. (AZEVEDO, p. 228-230)

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

Quais as características formais e estilísticas do estilo rococó?

Resposta comentada

O rococó teve origem francesa, e sustentava uma identificação com a vida cortesã, com o requinte e bom gosto. Foi um estilo delicado e feminino, que valorizou ambientes iluminados, cores claras, elementos decorativos delicados como ornatos dourados, flores e guirlandas. Suavizou quinas, usou linhas sinuosas e assimétricas, e tornou as superfícies levemente movimentadas.



O Rococó no Brasil

Projetados nos padrões oficiais portugueses, o Brasil sediou o gosto estilístico do Rococó sobretudo nas decorações internas dos monumentos religiosos, já que pela ausência de uma corte aqui instalada não havia motivos para construções palacianas.

Os jovens aprendizes negros e mulatos aprenderam os ofícios nas oficinas estabelecidas por mestres portugueses em terras tropicais, gerando uma mão de obra qualificada e de formação eminentemente nacional. A segunda metade do século XVIII assinala, portanto, as decorações adotando o Rococó, como também a presença da mão de obra negra e mulata assumindo as principais encomendas.

A ocorrência do Rococó em terras brasileiras – sobretudo em algumas cidades litorâneas, se fez de forma concomitante com o advento deste estilo em Portugal.

Em Pernambuco o entusiasmo pelo estilo alongou-se até o século XIX, quando em outras regiões já era empregado o neoclássico.

Na arquitetura, o Rococó imprimiu uma suave modulação às superfícies, aboliu as quinas de ângulos retos tornando-as arredondadas, clareou os ambientes e usou linhas levemente sinuosas na decoração dos frontões de igrejas, ou sobre as janelas e portas. As fachadas são elegantes e graciosas, como no caso da Igreja de Santa Rita, de Paraty.



Figura 4.2: Igreja de Santa Rita de Cássia, Paraty, RJ.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Santa_Rita_de_C%C3%A1ssia_\(Paraty\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Santa_Rita_de_C%C3%A1ssia_(Paraty))

A presença das **Ordens religiosas** nas regiões litorâneas, a proximidade do mar e o intenso intercâmbio comercial favoreceram a importação e assimilação de conceitos culturais.

A burguesia importava e consumia em larga escala porcelanas chinesas da Companhia das Índias. O rococó chegou bem cedo ao litoral pernambucano, ainda em 1760 nos azulejos da Igreja da Misericórdia de Olinda, mas também teve manifestações na pintura e na talha. Um exemplar magnífico é o da Igreja de São Bento de Olinda, inspirado no modelo português de Tibães.

Ordem religiosa

Denominação pela qual são identificadas as três categorias sociais que, a partir do século XI, surgem no Ocidente Medieval, e que adquirem sua formação clássica no Antigo Regime. Essas Ordens são distintas umas das outras, completando-se, porém, numa estrutura harmoniosa. Sua caracterização clássica apresenta-se como os que rezam, os que lutam e os que trabalham. Cada uma possui sua função e lugar. Acima, localizam-se os religiosos (franciscanos, carmelitas, jesuítas, beneditinos etc), entre os quais os bispos desempenham função primordial. A seguir, os guerreiros, investidos da defesa da sociedade, e, finalmente, os trabalhadores. (AZEVEDO, p. 228-230)



Figura 4.3: Altar-mor da Igreja do Mosteiro de São Bento de Olinda.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja-de-s%C3%A3o-bento-olinda.jpg>

A grande afluência de portugueses para a região de Minas Gerais no século XVIII em busca de ouro e pedras preciosas, fez com que a talha dos interiores das igrejas associassem várias influências, fazendo surgir a partir de 1760 uma recriação particular sem manifestações similares na arte luso brasileira. Aspectos específicos da região devem ser lembrados para a devida compreensão deste conjunto artístico: o fato de ser uma região interiorana, distante do litoral, submetia a arte a materiais específicos. Em Minas, as ordens religiosas não puderam se estabelecer por ordem da metrópole, que decretou esta proibição para impedir que os padres fundassem suas fazendas em terras que guardavam tantas riquezas. As encomendas de decoração das igrejas eram de irmandades laicas ou ordens terceiras – portanto, os encomendantes eram pessoas comuns – o que tornou mais livre a escolha dos modelos adotados, mais adaptadas ao gosto versátil, cortesão e espirituoso do Rococó.

O estilo foi amplamente adotado em Minas até o primeiro quartel do século XIX, reelaborando influências de diversos períodos e origens, e

elaborando soluções originais, como a pintura imitando azulejos sobre lambris de madeira.

Dentro do diversificado e excelente panorama artístico mineiro, destacam-se os nomes do português Francisco Vieira Servas (1720-1811), e o de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho – mulato, que se tornou o maior nome da arte colonial. Na escultura suas imagens tinham a pujança do barroco, mas na talha e na arquitetura seu estilo foi mais afeito ao gosto Rococó.

Perfeitamente integrada à talha e conferindo ao interior do espaço da igreja uma delicada visão aérea, a pintura ilusionista de sabor rococó também marcou presença como elemento decorativo enriquecedor dos tetos. O grande nome desta técnica artística foi Manoel da Costa Athaide, cuja obra mais marcante foi a pintura de teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Ouro Preto, representando a ascensão de Nossa Senhora.

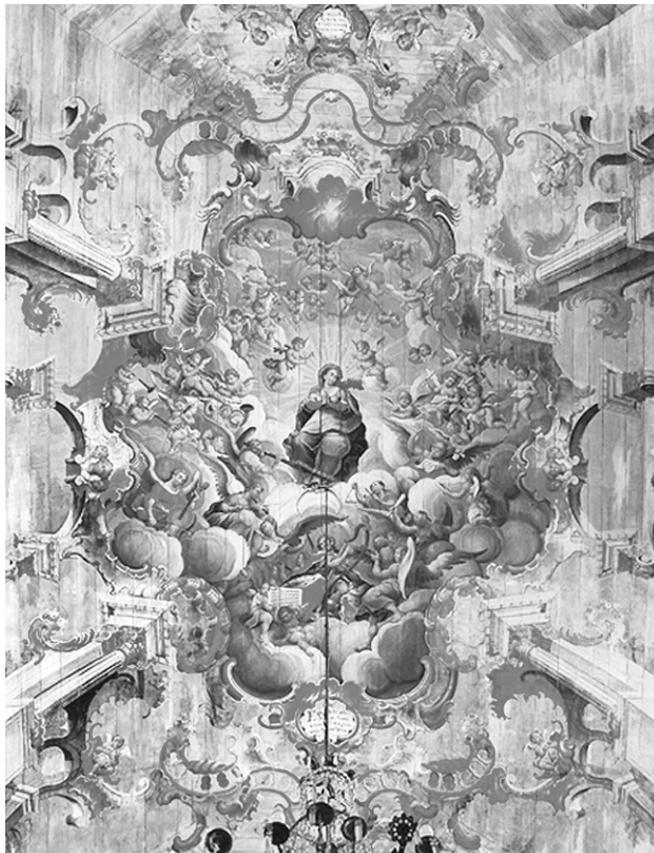


Figura 4.4: Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto; Pintura de teto de Manuel da Costa Athaide.

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_\(Ouro_Preto\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_S%C3%A3o_Francisco_de_Assis_(Ouro_Preto))

O Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII

Analisemos agora o caso do Rio de Janeiro.

As condições peculiares da cidade nos aspectos econômicos, geográficos e sociais, entre outros, contribuíram para definir a estética que se instituiu a partir do século XVIII. Caracterizava-se como cidade portuária, de intensa atividade comercial, escoadora de diversos produtos naturais da colônia, além do ouro e pedras preciosas que abundavam das minas desde o século anterior. A localização geográfica, definida pela situação litorânea e pela proximidade com a região das minas e a região Cisplatina – com a qual estendia também os contatos de negócios – conspirava a favor dessa polarização mercantil com a metrópole. Este universo favorecia uma ambientação cultural que viabilizou o surgimento de organizações como a Academia dos Felizes (1736), Academia Científica do Rio de Janeiro (1772) e a Sociedade Literária (1794) – onde se discutiam as ideias culturais francesas. Entre 1779 e 1789 existiam na cidade quatro oficinas de livreiros onde era possível encontrar tratados de arquitetura, métodos de desenho e pintura, livros de estampas e de engenharia.

A população estratificava-se em camadas sociais definidas; ali viviam reinóis (aqueles cujos registros de nascimento confirmavam terem nascido em Portugal), portugueses (os nascidos na colônia, mas filhos e netos de portugueses reinóis), estrangeiros, índios, escravos, livres e “impuros” (cristãos novos, mouros e ciganos), além de mulatos.

Fica clara, desta maneira, a situação de supremacia e poder de determinados elementos em função de sua ascendência social, etnia ou origem. Neste contexto o ponto de referência era a Metrópole, de onde se importavam os modelos, e às vezes, materiais e mão de obra no início do século XVIII. Na segunda metade do século, no entanto, se passou a contar com material e recursos humanos da terra. Com o aumento da população, também cresceram as irmandades e organizações laicas, aumentando as encomendas de construções religiosas.

Predominantemente, o gosto carioca optou pela arquitetura de inspiração lisboeta (plantas de origem italiana e algumas fachadas pombalinas) enquanto no interior a decoração teve influência do Rococó que vigorava no Porto.

Correspondendo à importância econômica, cultural e estratégica, o Rio de Janeiro ascendeu à condição de sede do vice-reino em 1763, o que

conferiu destaque político e administrativo. Nesta conexão direta com a metrópole, o Rio de Janeiro adotou o Rococó quase que simultaneamente à metrópole. Em terras cariocas, o estilo fez sua primeira aparição na Igreja de Santa Rita, no centro do Rio de Janeiro, em 1753, em dois altares laterais encomendados pela irmandade.

A cidade conheceu neste período uma grande expansão, aumentando o número de construções na várzea e, sob a inspiração iluminista dos governos dos vice-reis, inaugurou obras civis que vieram incorporar novos benefícios à população, com medidas higienizadoras e serviços públicos. Os artistas locais – na maioria, mulatos – detinham destreza técnica e intelectual que os aparelhava para assumir obras de grande complexidade e bom gosto. Estas obras vieram a se caracterizar como os monumentos mais significativos da cidade.

Coube a Mestre Valentim – nascido em Minas, mulato, a encomenda do vice-rei Luiz de Vasconcelos para a construção do Passeio Público, primeiro espaço de lazer, voltado para o prazer e bem-estar.

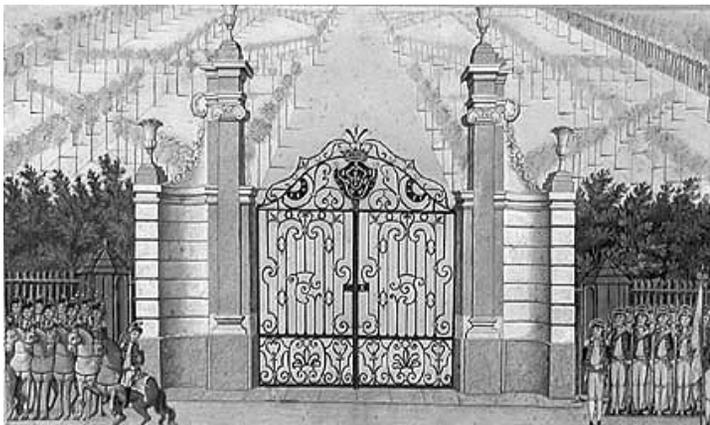


Figura 4.5: *Inauguração do Passeio Público*, obra do Mestre Valentim (1779-1783).

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Passeio_P%C3%BAblico_\(Rio_de_Janeiro\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Passeio_P%C3%BAblico_(Rio_de_Janeiro))

Além do Passeio Público, Mestre Valentim executou várias outras encomendas de caráter civil, como importantes chafarizes para o abastecimento de água da cidade: Chafariz das Marrecas (1785) – que articulava uma perspectiva urbanística com o Passeio Público –, Chafariz da Pirâmide (1789) – localizado na atual Praça XV de Novembro, sendo um espaço de referência na cidade –, Chafariz do Lagarto (1786), e o Chafariz das Saracuras (1795).

Mestre Valentim foi escultor também; além de esculturas em madeira, foi o primeiro artista a fundir esculturas de bronze para o embelezamento dos Chafarizes, sendo famosas as esculturas que lhe são atribuídas de Eco e Narciso que pertenceram ao Chafariz das Marrecas. O formoso lampadário em prata da Igreja do Mosteiro de São Bento também é obra de Mestre Valentim. Outro exemplar interessante de seu trabalho escultórico é a Bica do Menino, localizada no Passeio Público.

A versatilidade de Mestre Valentim o levou a produzir ainda obras de talha em interiores religiosos, conferindo um delicado Rococó aos ambientes. Recebeu importantes encomendas de irmandades e Ordens Terceiras, como intervenções na obra de talha da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo (1780), a Capela do Noviciado da Igreja da Ordem Terceira do Carmo (c.1773-1800), Igreja de São Pedro dos Clérigos, que foi destruída (1802), a Igreja de Santa Cruz dos Militares (c.1801-1812), a capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte (1784), Capela de Noviciado da Igreja de São Francisco de Paula (1801-1813).

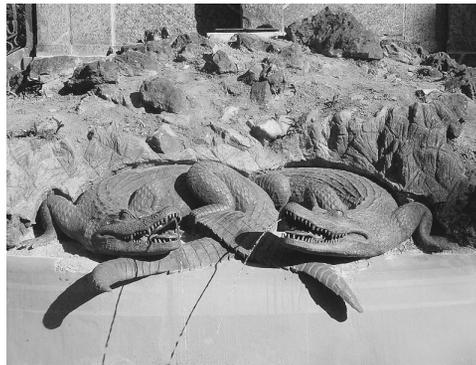


Figura 4.6: Fonte dos Amores, Passeio Público. Obra de Mestre Valentim.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Alligator_sculpture_in_Passeio_P%C3%ABlico,_Rio_de_Janeiro,_Brazil.jpg

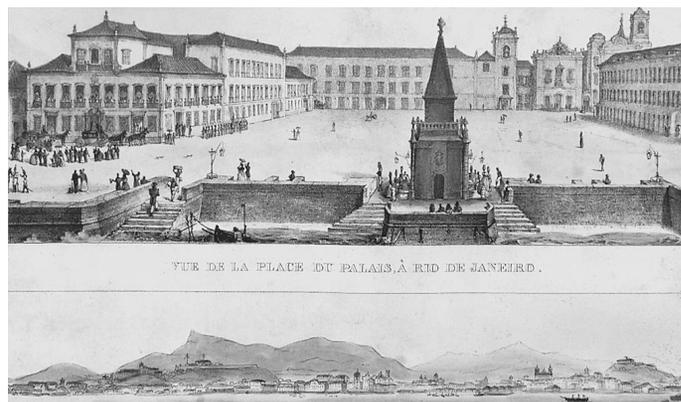


Figura 4.7: Chafariz da Pirâmide (1789), obra de Mestre Valentim.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:LargoPa%C3%A7o-Rio.jpg>

Outro grande artista do período foi Mestre Inácio Ferreira Pinto (c.1759-1828). Este artista era carioca, mulato, de formação exclusivamente nacional. Exerceu ofícios de marceneiro, entalhador, arquiteto e pedreiro. Os registros de sua obra no Rio de Janeiro caracterizam obras de decoração de igrejas em talha rococó, mas a partir de 1795 tudo indica que passou a se dedicar à construção civil.

Seu primeiro trabalho foi para a Igreja carmelita de Nossa Senhora do Monte do Carmo. A obra teve início em 1785, e deve ter-se estendido até 1795. Em 1808 a igreja foi elevada à condição de Capela Real e Catedral. A igreja foi ornamentada desde a entrada até a capela-mor, obedecendo ao princípio de fundos claros com ornamentação dourada aplicada sobre as superfícies. A decoração de seu interior assumiu um aspecto majestoso, palaciano.



Figura 4.8: Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, obra de Mestre Inácio Ferreira Pinto.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Monte_do_Carmo

Na Igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens, situada na atual Rua da Alfândega, nº 54, apenas os altares laterais não foram executados por Mestre Inácio. Todo o interior da igreja foi decorado pelo artista, que conferiu ao interior uma ambientação elegante, apesar das pequenas dimensões do edifício.

Na Igreja dos monges beneditinos dedicada a Nossa Senhora de Monserrate, coube a Mestre Inácio a decoração do arco-cruzeiro e da capela-mor, que pode ser entendida como uma das obras-primas artísticas do Brasil. A obra – executada entre 1787 e 1795, foi qualificada como “soberba” pelos próprios encomendantes, que sempre primaram pelo bom gosto decorativo de seus interiores religiosos.



Figura 4.9: Capela-mor da Igreja de Nossa Senhora de Montserrat, do Mosteiro de São Bento. Obra de Inácio ferreira Pinto.

Fonte :http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mosteiro_sao_bento_natal_2009_missa_galo.jpg

Inácio Ferreira Pinto executou ainda obras na sacristia do Mosteiro, e tudo indica que atuou também na decoração da Capela do Santíssimo.

No século XIX temos notícias de Mestre Inácio exercendo trabalhos ligados à construção civil, como a ampliação e reforma do Arsenal da Marinha e a construção da casa-grande de uma das primeiras fazendas de café do Rio de Janeiro: a fazenda do Pau Grande, localizada em Paty do Alferes.

Vale refletir sobre a importância das obras executadas por estes mestres-artistas mulatos, o que sugere a situação ambígua vivida por estes personagens: num contexto social que certamente os marginalizava pela descendência étnica, estes artistas eram no entanto, reconhecidos e respeitados pela excelência de seu trabalho, ganhando a concorrência para efetuar as obras cariocas de maior importância na época.

No território do Rio de Janeiro encontram-se ainda excelentes obras de “sabor” Rococó, que bem demonstram a grande aceitação que o estilo

teve para decorar os monumentos representativos da cultura e sociedade do período. Encontramos belos exemplares de altares rococós na Igreja do Carmo em Campos dos Goitacazes, na de Santa Rita em Paraty, e na Igreja de Nossa Senhora da Piedade em Magé.

Outros exemplares ainda existem em diversas igrejas, alguns de linhas já classicizantes. No entanto, é certo que vários modelos devem ter-se arruinado ou foram destruídos, tendo sido substituídos por decorações modernas.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Sendo o Rococó um estilo decorativo e as igrejas coloniais os monumentos mais significativos da cultura luso-brasileira, foi nestes ambientes que o Rococó encontrou a sua melhor expressão. Cite os nomes que se destacaram no Rococó carioca, e aponte duas obras de cada um.

Resposta comentada

No meio artístico do Rio de Janeiro, destacaram-se os nomes de Mestre Valentim e Mestre Inácio Ferreira Pinto. Mestre Valentim executou a Capela do Noviciado da Igreja do Carmo, e a Capela de Noviciado da Igreja de São Francisco de Paula. Mestre Inácio fez a decoração da Igreja do Carmo e a capela-mor da Igreja de N. S. de Montserrate dos beneditinos.

O Rococó em Portugal e o surgimento do Pombalino

As influências da arte francesa e alemã chegaram a Portugal, cuja forte tradição católica continuou a privilegiar a decoração dos interiores religiosos.

No âmbito civil, o Palácio de Queluz, construído nos arredores de Lisboa em 1747, foi a tradução de Versalhes em Portugal, servindo de residência real.



Figura 4.10: Palácio Real de Queluz.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_Real_de_Queluz

Na aplicação do novo gosto decorativo, passou a vigorar um forte regionalismo que diferenciava o norte do sul português, e ainda diferenças entre as regiões em que ocorria, como Lisboa, Évora, Porto, Alto Minho, Viana do Castelo e Braga, demonstrando excelente domínio técnico dos mestres artistas e artesãos envolvidos.

Contudo, uma catástrofe interromperia o curso do rococó lisboeta: Lisboa sofreu um terrível abalo com o terremoto de 1º de novembro de 1755, fazendo com que o Ministro de D. José, o Marquês de Pombal, tivesse que reconstruir a cidade em caráter emergencial, dando origem ao estilo chamado “Pombalino”, estilo de fontes italianas.

Encomendou-se a Mateus Vicente de Oliveira, Eugênio dos Santos e outros arquitetos um projeto de caráter mais austero, que se inspirava na arquitetura clássica e combinava elementos barrocos, rococós e fitas e laços do reinado de D. Maria I. Em si, o Pombalino reunia aspectos de praticidade construtiva e economia, que compatibilizavam também com o espírito prático, dinâmico e anticlerical do poderoso primeiro ministro.

A grande referência para a implantação do pombalino nos interiores religiosos foi a Capela de São João Batista, que D. João V encomendou a Vanvitelli em 1742. Esse modelo foi tomado como referência nos diversos retábulos de igrejas construídas após o terremoto, adotando o quadro

central e, na falta dos materiais similares como o mármore, os mestres desenvolveram uma enorme habilidade em imitá-los.



Figura 4.11: Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Louis-Michel_van_Loo_003.jpg

A imagem mostra o Marquês de Pombal entre inúmeros projetos grandiosos e plantas espalhados pelo chão de seu gabinete, apontando para a cidade de Lisboa reedificada e reorganizada, sob a luz de um novo tempo após a nefasta tragédia da natureza.

O “estilo pombalino” adequou-se muito bem às fachadas dos edifícios religiosos. No Rio de Janeiro, são desta linhagem arquitetônica as Igrejas de Santa Cruz dos Militares (localizada na atual rua Primeiro de março), a Igreja de São Francisco de Paula (situada no Largo de São Francisco), e a Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, localizada na Praça XV.



Figura 4.12: Nesta foto, de 1836, é possível reconhecer com clareza as linhas arquitetônicas da fachada da Igreja de São Francisco de Paula, no Largo de São Francisco, no Rio de Janeiro.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_de_S%C3%A3o_Francisco_de_Paula.png



Maria Antonieta

O Rococó, como vimos, tem sua origem na França do século XVIII, e traduz o espírito feminino da época. Um dos nomes emblemáticos do período foi Maria Antonieta, cujo reinado traduziu toda a busca de prazeres e divertimentos da corte, e que terminou tragicamente. Assista ao filme “Maria Antonieta” e perceba a ambientação luxuosa dos palácios e jardins. Repare como os nobres viviam voltados para os prazeres mundanos, indiferentes à pobreza e miséria do povo. O *link* para o filme é: <http://www.youtube.com/watch?v=XnoZmPBysxI>.

Conclusão

O ambiente artístico vigente no Brasil no século XVIII traduziu a influência portuguesa nos monumentos religiosos, mas também o início de obras civis voltadas para medidas de saneamento, abastecimento d’água e bem-estar do povo. Neste momento, destacaram-se os artistas mulatos brasileiros, de formação nacional, o que pode ser interpretado como o início de uma arte erudita que, embora sob a influência europeia, era fruto das condições materiais e da mão de obra local.

Atividade final

Atende aos objetivos 1 e 2

Observe os dois conjuntos escultóricos abaixo. Cada um deles insere-se num momento estilístico diferente. O primeiro é Rococó, e o segundo, Barroco.

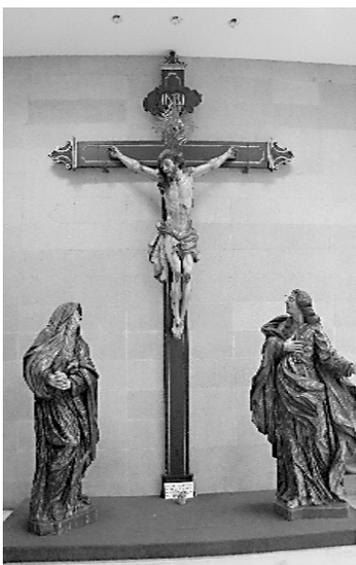
Os presépios tiveram grande popularidade no Rococó. Na sua composição, os artistas aproveitavam para descrever cenas da vida cotidiana, como se captassem instantâneos de uma aldeia. Vários personagens eram incluídos, e tudo era descrito com encanto e delicadeza.

O segundo conjunto escultórico insere-se tipicamente no espírito do Barroco – trata-se dos últimos momentos do Senhor Crucificado ainda com vida, assistido por Maria, sua mãe, e São João Batista.

Compare as duas imagens, e procure detectar as características formais e expressivas de cada estilo, percebendo o quanto o esquema de pensamento mudou da primeira metade do século XVIII – momento barroco, para a segunda metade do século XVIII, na vigência do estilo Rococó.



Cena de presépio (fragmento). Convento do Carmo – Rio de Janeiro.



Senhor Crucificado. Conjunto escultórico que pertenceu à igreja dos jesuítas no Morro do Castelo. Encontra-se hoje no hall do Colégio Santo Inácio.

Fonte: Acervo pessoal.

Resposta comentada

O conjunto cenográfico do Senhor Crucificado reflete o estilo Barroco pela sua dramaticidade. Os personagens traduzem grande sofrimento, as formas são movimentadas, com volumes acentuados. Já a cena de Presépio – típica do Rococó – narra o nascimento do menino Jesus. Traduz um instante de felicidade do cotidiano e as figuras são delicadas, coloridas em tons claros e alegres.

Resumo

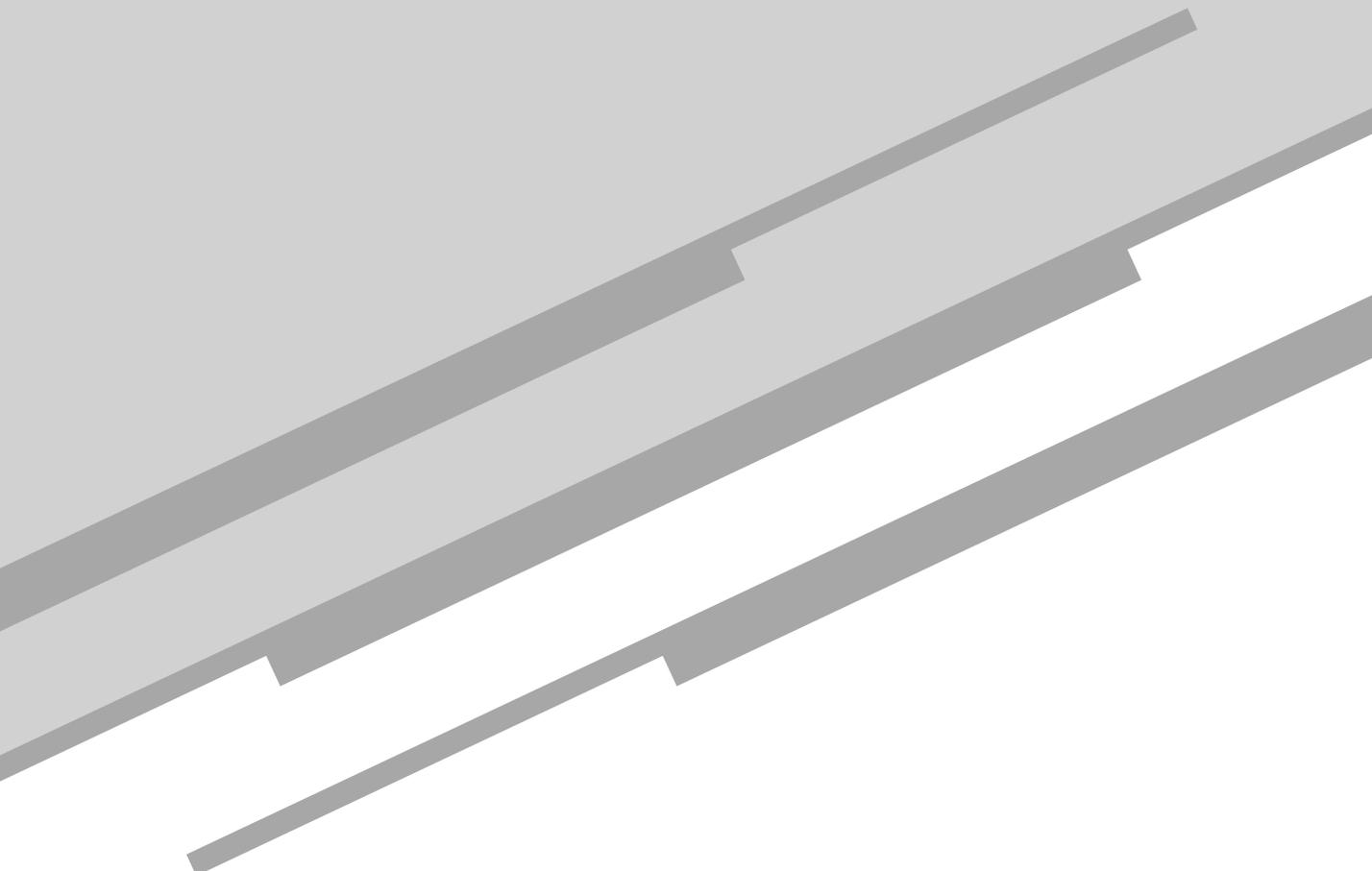
A segunda metade do século XVIII trouxe ao Brasil dois estilos primordiais: o Rococó, de origem francesa, cujas características suaves e delicadas amoldaram-se muito bem à arquitetura e, sobretudo, às decorações de interiores. O outro estilo foi o Pombalino, de origem italiana, que se revelou mais racional e despojado, coerente com o espírito prático e dinâmico do Marquês de Pombal, que o adotou para a reconstrução de Lisboa após o terremoto de 1755.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula vamos acompanhar o desenvolvimento artístico no Brasil a partir do século XIX. Neste período é criada a primeira escola de arte oficial, a Academia Imperial de Belas Artes. Ao longo de todo o século, o ensino artístico acadêmico é o principal responsável pelas mudanças relativas tanto ao estatuto dos artistas quanto a sua produção nas artes visuais e na arquitetura.

Aula 5

A arte acadêmica no Brasil Imperial



Marcele Linhares Viana

Metas

Apresentar o panorama da história da arte nacional na primeira metade do século XIX, com ênfase no estado do Rio de Janeiro. Destacar o início do ensino artístico institucionalizado no país através da Academia Imperial de Belas Artes na capital carioca. Identificar os principais artistas e arquitetos atuantes na região e os movimentos artísticos que ocorreram através de seu envolvimento com questões socioculturais do país na época.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. identificar a relação entre o contexto sociocultural do país durante a primeira metade do século XIX e a produção artística atrelada ao Estado local;
2. reconhecer a importância da criação da Academia Imperial de Belas Artes para o ensino institucional da arte e da arquitetura no país;
3. reconhecer os principais movimentos artísticos da época e sua produção no Brasil.

Introdução

A redescoberta do Brasil

A partir da primeira década do século XIX, o Brasil passa por profundas transformações em sua estrutura política, econômica e social. O país, até então colônia de Portugal, é elevado a vice-reino após receber a corte lusitana que chega a território nacional em 1808 após sair da Europa por conta das invasões napoleônicas.

Essa radical mudança no contexto brasileiro pode ser percebida também na arte? A arte brasileira do século XIX continua a ser como a arte colonial?

Ao se instalar no Brasil, a família real traz consigo muito mais do que quinze mil membros da Corte, traz um novo panorama artístico para o país e, principalmente, para o Rio de Janeiro. A arte do século XIX, conhecida como *arte imperial*, é bastante diferente da produção do período anterior, e esta diferença se apresenta principalmente na maneira como essa arte é ensinada.



Figura 5.1: Vista da Baía de Guanabara a partir do morro de Santo Antônio (atual Largo da Carioca), com o morro do Pão de Açúcar ao fundo.

“Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816”, de Nicolas Antoine Taunay (1816, óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nicolas-Antoine_Taunay.jpg

Podemos dizer que o século XIX marca uma etapa decisiva na história do país, já que é a partir dessa época que o Brasil deixa de ser colônia portuguesa e, conseqüentemente, a arte colonial dá lugar a novas manifestações artísticas. A arte dessa época é composta por dois segmentos: a arte institucional, vinculada ao ensino acadêmico, e a arte dos viajantes, de caráter documental. Ambas imprimem um novo olhar sobre a paisagem, a sociedade e a ideia do próprio país.

A arte a serviço do Estado

A chegada de Dom João VI e da corte portuguesa ao Brasil em 1808 desencadeia uma profunda mudança na estrutura do país. O modelo colonial é alterado tanto na esfera econômica e política quanto no campo sociocultural. O Príncipe Regente adota medidas como a abertura dos portos brasileiros e o fim do pacto colonial, findando o monopólio comercial do Brasil com outros países. Na Europa, de onde a família real sai por conta das invasões das tropas de Napoleão Bonaparte na Península Ibérica, predominam as teorias do **capitalismo** e do **iluminismo**, que influenciam o sistema de governo de Dom João no Brasil.

Capitalismo

Sistema social fundado na influência ou predomínio do capital; regime social em que os meios de produção constituem propriedade privada e pertencem aos capitalistas (FERREIRA, 1986, p. 343).

Iluminismo ou Filosofia das Luzes

Movimento filosófico do século XVIII, que se caracteriza pela confiança no progresso e na razão, pelo desafio à tradição, à autoridade e pelo incentivo à liberdade de pensamento (FERREIRA, 1986, p. 780).



Filho de Dona Maria I e Dom Pedro III, Dom João VI, O Clemente (Portugal, 1767-1826), começa a governar seu país a partir de 1792, por conta do diagnóstico de insanidade mental de sua mãe. Em 1799, tornou-se Príncipe Regente e, em 1818, é coroado Rei de Portugal, após o falecimento da Rainha, em 1816. O monarca casa-se com Dona Carlota Joaquina, da Espanha, com quem tem nove filhos, dentre eles, Pedro, que mais tarde assume o governo do Brasil como Dom Pedro I.

O reinado de Dom João VI é marcado pela fuga da Corte em 1808, de Portugal, e pela instalação do seu governo em terras coloniais. O monarca permanece no Brasil até 1821, quando retorna à Europa para reassumir a Coroa Portuguesa e restaurar o governo lusitano local.



Retrato de Dom João VI, de Jean-Baptiste Debret (1817, óleo sobre tela, 60 x 42 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret-djoaovi-mcm.jpg>

A intenção de constituir um Império Português Ultramarino, inclusive com a possível transferência da capital lusitana para o Brasil, aponta para uma intenção de permanência da Corte no território nacional, o que é determinante para elevar o país a vice-reino do Reino de Portugal, Brasil e Algarves. A polêmica proposta de transferência da capital acaba não ocorrendo, mas Dom João VI implanta uma série de medidas locais com a intenção de dar ao Rio de Janeiro um perfil atualizado, digno de uma capital. Não podemos esquecer que, naquela época, o Rio de Janeiro era apenas uma cidade portuária, sede administrativa do governo local; no entanto, possuía uma pequena trama urbana composta por casario simples, ruas estreitas, e concentrada na região próxima ao cais do porto da Baía de Guanabara.

A condição da cidade era tão precária para abrigar uma comitiva tão grande que os principais membros da Corte foram instalados provisoriamente no Palácio dos Vice-reis (atual Paço Imperial). Os nobres, empregados e demais componentes da Corte foram alojados em prédios próximos à Praça XV, em moradias que foram doadas, emprestadas ou desapropriadas para este fim.



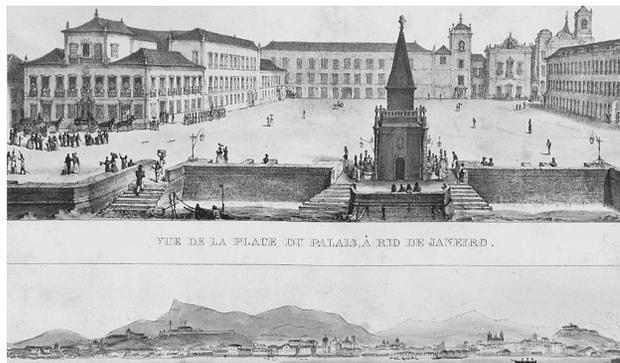
Paço Imperial

Atualmente, a construção abriga um centro cultural que foi inaugurado em 1985. Em seu interior, é possível ter acesso à história do prédio e conhecer as instalações da antiga Casa da Moeda, do Armazém Del Rey e o Pátio Interno. O Centro Cultural abriga exposições diversas de arte e possui uma biblioteca especializada em arquitetura (Biblioteca Paulo Santos).



Fachada atual do Paço Imperial (Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Paacolmperial1.jpg>



Vista do Paço Imperial do Rio de Janeiro de Jean-Baptiste Debret (ca.1830, aquarela).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pa%C3%A7o_Imperial_1830.jpg

A primeira residência real no Rio de Janeiro, o Palácio dos Vice-reis, foi construída em 1743 para ser a casa dos governadores da capitania do Rio de Janeiro. O edifício original congregava a Casa da Moeda e os Armazéns Reais, mas passou por reformas que lhe conferiram uma feição de casa senhorial portuguesa. Com a transferência da sede do Governo Geral para o Rio de Janeiro, em 1763, ele passa a ser o Palácio dos Vice-reis, por ser, na ocasião, a construção de maior porte para abrigar tal residência na cidade. Ao hospedar a família real em 1808, o Paço torna-se a sede administrativa do Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves, recebendo a denominação de *Paço Real*.

Para tal ocupação, entretanto, são feitas reformas internas e externas. A principal delas é a integração com o prédio do Convento do Carmo, localizado ao fundo do Paço, do outro lado da Rua Direita (atual Rua Primeiro de Março), através de um passadiço entre os dois edifícios. Em 1817, é construído o terceiro pavimento do Paço, configurando a estrutura arquitetônica que atualmente o edifício possui.

Por ser considerada uma construção muito simples para a instalação da família real, outras casas também servem de moradia, como o palácio da Quinta da Boa Vista, de propriedade de um comerciante local que o coloca à disposição de Dom João VI. Além da Quinta de São Cristóvão, eles possuem uma residência em Botafogo e uma chácara em Mata Porcos (atual bairro do Estácio), onde as filhas e a esposa de Dom João VI costumam passar os verões.

O Paço, bem como a Praça XV, é palco de grandes eventos, como a cerimônia do “beija-mão”, tradição medieval transmitida pelos portugueses ao Brasil e obrigação para todos os que se aproximavam do rei. Dentre os festejos, destacam-se a aclamação de Dom João VI como rei, em 1818, e a chegada da esposa de Dom Pedro, Dona Leopoldina da Áustria, em 1817.

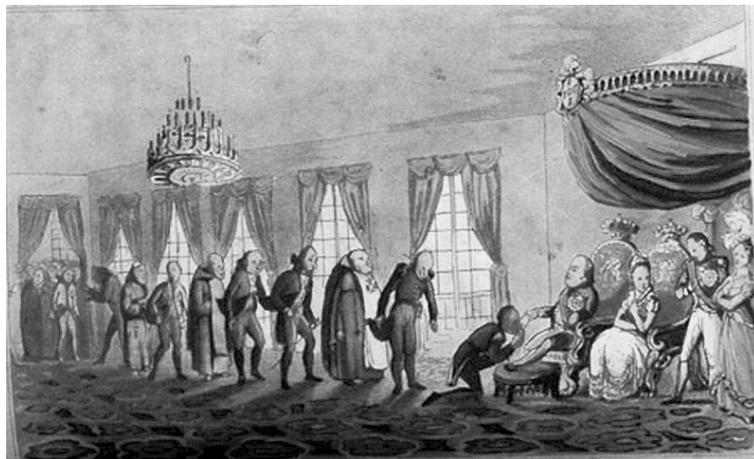


Beija-mão

Ritual tradicional de reverência às personalidades importantes ligadas ao poder. Na monarquia lusitana, a cerimônia estabelecia contato direto entre a Corte e a população. A simbologia do ato envolvia questões políticas e sociais. Após a reverência, podia-se solicitar ao nobre alguma ajuda. Dessa maneira, a figura do monarca

era associada à ideia paternal que tanto representava proteção quanto subserviência da população.

Na corte de Dom João VI, o protocolo a ser seguido constava de: aproximação; em seguida, a pessoa se ajoelhava em frente ao rei, beijava a mão do monarca; em seguida, levantava-se, fazia outra genuflexão e se retirava pelo lado direito. Dom João recebia seus súditos todos os dias, exceto aos domingos e feriados, e a cerimônia podia durar horas. O ritual foi mantido mais tarde por seus sucessores Dom Pedro I e Dom Pedro II no Brasil.



Cerimônia do beija-mão na corte de Dom João VI, de A.P.D.G. (1826, aquarela, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Beijamao.jpg>



Para a chegada de Dona Leopoldina, foi preparada uma grande festa, ornamentada pelo artista Jean-Baptiste Debret, que teve doze dias para ornamentar a cidade do Rio de Janeiro.



Desembarque da princesa Leopoldina, de Jean-Baptiste Debret (1817, aquarela, 25,7 x 34,9cm, Museu do Açu, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret-desembarque.jpg>



O filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil* narra, de forma leve e divertida, o período em que Dom João VI esteve no Brasil e como essas mudanças estruturais ocorreram na cidade do Rio de Janeiro. O filme mostra ainda como era a vida na colônia e as principais medidas tomadas por Dom João VI enquanto esteve no Brasil.



Cartaz do filme *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*

Direção: Carla Camurati

Ano: 1995

País: Brasil

Gênero: Histórico/Drama

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carlota_Joaquina,_Princesa_do_Brazil.jpg

Nesse contexto, percebemos como a estrutura da cidade, em princípios do século XIX, carece de adaptações para tornar-se sede do governo lusitano. O conjunto de medidas estabelecidas pelo governo de Dom João para atualização da cidade incluiu a criação de uma Escola Anatômica Cirúrgica e Médica, de uma Academia Real Militar, do Jardim Botânico, do Jardim Zoológico, de uma Biblioteca Real, de uma Imprensa Régia, do Banco do Brasil, da Casa da Moeda, dos Correios, de um Museu Real e de uma Academia de Artes. Com essas implantações, percebemos como o Brasil de feição colonial vai se transformando ao longo do século XIX. Essa transição, por mais intensa que tenha sido, aconteceu de forma gradativa e se concentrou na cidade do Rio de Janeiro e capitais para, em seguida, afetar o modo de vida de outras regiões.

Mas como tais mudanças interferem na vida cultural e artística do país? E por que o governo se interessa em criar uma escola de arte? A preocupação em estabelecer no Rio de Janeiro um centro de ensino artístico é uma realidade que ocorre na Europa desde o século XVIII, com a criação de escolas e academias de ensino de artes e de ofícios artesanais. Esse interesse pela formação educacional técnica e artística se justifica pelo crescente processo de industrialização dos países europeus. Dom João VI, como um típico monarca do século XIX, influenciado pelas ideias políticas e filosóficas de seu tempo, também reconhece essa importância para o desenvolvimento no Brasil, embora o país não tivesse ainda uma atividade industrial.

O ensino de arte também era entendido como importante para a formação cultural dos indivíduos, bem como a música e a literatura. Este tipo de formação intelectual, que é valorizada no século XIX, preza pelos conhecimentos em áreas diversificadas, sobretudo nestes campos, além da botânica, zoologia, arqueologia, filosofia, geografia, química, física e matemática.

Por outro lado, as artes visuais também possuem papel fundamental na representação dos principais personagens e acontecimentos da época. É através da pintura de retratos e de esculturas de personalidades importantes que se perpetuam imagens de nobres e monarcas, por exemplo. As representações de fatos históricos, como coroações e conquistas, também são registradas pelas técnicas pictóricas. A arte, portanto, serve ao Estado como ferramenta de documentação, ilustração e divulgação de dados históricos.

Mas como Dom João VI pensa em estruturar uma escola de arte em um país que acabara de deixar de ser colônia? Se recordarmos as aulas

anteriores sobre história da arte colonial, perceberemos que o ensino artístico se dava através das escolas conventuais em sistema de oficinas de ensino. Esse modelo de oficina, ou *guilda*, como é chamado na Europa durante a Idade Média, talvez seja o sistema mais antigo de ensino artístico. Elas funcionam sob o comando de um mestre que ensina seu ofício artístico a alunos ou aprendizes. Essas oficinas possuem alunos de níveis diferentes, que executam trabalhos cada vez mais complexos sob a orientação do mestre. Quando este considera que o aprendiz está apto para ter a sua própria oficina, ele lhe concede o título de mestre naquele ofício e, assim, o sistema das guildas medievais se alastra pela Europa e é trazido para o Brasil pelas ordens religiosas que adotam essa metodologia nas suas escolas. O mesmo é aplicado pelos engenheiros militares instalados no Brasil, para a formação de mão de obra para construção de prédios e fortificações e para urbanização das cidades.

Em fins do século XVIII, com o desenvolvimento industrial europeu crescendo, várias restrições são feitas pelo governo em relação a estas formações técnico-artísticas. No Brasil, elas resultam na proibição temporária dessas manufaturas. Em fins do século XVIII e início do XIX, entretanto, as oficinas de artistas e artesãos existem em todo o território nacional, sobretudo no Rio de Janeiro, e funcionam ativamente. Por que, então, mudar o sistema e criar uma escola de arte dirigida pelo governo?

O sistema das oficinas manufatureiras não imprime uma formação artística uniformizada, pois existem diversos mestres com diferentes informações e técnicas, e em várias regiões do país. A criação de uma Academia de Arte serve para centralizar o ensino e uniformizar a mão de obra técnica e artística para o mercado local. Por isso, essa medida faz parte do plano inicial de Dom João, porque ela se configura como uma ação voltada para o futuro industrial do país e ainda fortalece a relação entre a produção artística e o Estado, em maior escala do que com a Igreja, o que prevaleceu nos séculos anteriores.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

1. Quais as funções da arte para o governo de Dom João VI no Brasil em princípios do século XIX? Qual a relação dessas funções com a decisão de o Estado criar uma escola de arte no país?

2. Quais exemplos de obras de arte dessa época podemos associar à família real?

Resposta comentada

1. A arte serve, primeiramente, ao Estado de Dom João VI como ferramenta para documentação, ilustração e divulgação de fatos históricos, feitos do governo e destaque de personagens importantes. Em segundo lugar, a relação do Estado com a administração de uma escola de arte garante uma produção artística comprometida com os objetivos do governo e voltada para temáticas históricas e nacionalistas. Com isso, a arte de princípios do século XIX se diferencia da arte colonial por se vincular mais ao Estado do que à Igreja.

2. Esta é uma questão provocativa; ainda iremos ver obras de arte ligadas ao período Imperial, mas podemos exercitar a memória e buscar os símbolos do império brasileiro em esculturas espalhadas pela cidade, pinturas que mostram a paisagem carioca, prédios construídos nessa época. Temos, como exemplo, a escultura de Dom João VI, na Praça XV de Novembro, local importante da cidade no período colonial e imperial; a pintura do mesmo monarca que ilustramos nesta aula; e locais, como o Paço Imperial, que guarda a história da família real como a primeira residência da corte de Dom João no Rio de Janeiro.



Figura 5.2: *Estátua equestre de Dom João VI*, de Barata Foyo (1965, bronze, Praça XV de Novembro, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pca_xv_estatua_equestre_d_joao_vi.JPG



Figura 5.3: *Vista do Paço Imperial*, atribuída a Louis Compte (1840, fotografia, Fundação da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pa%C3%A7o_imperial_1840.jpg

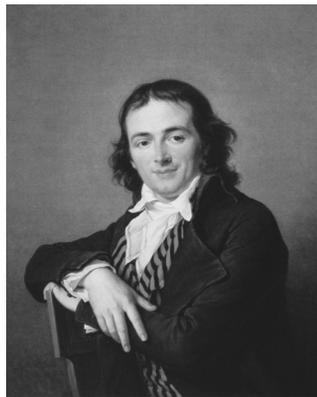
A criação de uma escola oficial de arte

A abertura de uma instituição formal de ensino de arte no Brasil começa a se delinear a partir de 1816, quando chega ao país um grupo de artistas franceses incumbidos de estruturar uma escola de arte de acordo com os moldes europeus. Esses artistas integram a Missão Francesa, chefiada por um membro do *Institut de France*, Joachim Lebreton. É dele o primeiro projeto de uma escola de arte do país. A Missão, entretanto, congrega artistas e artífices de diferentes áreas, como o arquiteto Grandjean de

Montigny, os pintores Nicolas Taunay e Jean-Baptiste Debret, o escultor Auguste Taunay, o gravador de medalhas Charles Pradier, o especialista em mecânica François Ovide, o mestre serralheiro Nicolas Magliori Enout, o mestre ferreiro Jean-Baptiste Level, entre outros.



Professor, administrador e legislador francês, Joachim Lebreton (França, 1760 – Brasil, 1819) começou sua carreira lecionando Retórica no *Collège de Tulle*. Após a Revolução Francesa, ocupou cargos político-administrativos no campo das artes e foi secretário perpétuo do *Institut de France* até o período da Restauração Bourbon. Nessa ocasião, através do contato com o Marquês de Marialva, então embaixador do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves na França, Lebreton é convidado para chefiar a Missão Artística Francesa para o Brasil. No Rio de Janeiro, Lebreton redige o primeiro documento com a proposta de uma escola de arte sediada na capital, porém, falece antes da abertura da instituição.



Retrato de Joachim Lebreton, de Adelaide Labille-Guiard (1795, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas, EUA).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ad%C3%A9laide_Labille-Guiard_-_Joachim_Lebreton_1795.jpg



Conheça mais sobre os personagens que atuaram na Missão Artística Francesa, acessando arquivos da Rede da Memória Virtual Brasileira da Biblioteca Nacional (BN) em: <http://bndigital.bn.br/redememoria/missfrancesaper.html>.

A Biblioteca também fez parte das medidas modernizadoras de Dom João VI no Brasil no século XIX. Os primeiros exemplares do acervo da BN são os livros que Dom João VI trouxe de Portugal. Primeiramente, ela foi chamada de Real Biblioteca; em seguida, Biblioteca Imperial e Pública da Corte; a partir de fins do século XIX, Biblioteca Nacional. Nos dias atuais, a BN é considerada pela Unesco como a maior biblioteca da América Latina e uma das dez maiores do mundo.

Aproveite e faça uma visita virtual à BN: http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=63.

Mas, se a família real portuguesa saiu da Europa por conta de conflitos com Napoleão Bonaparte, por que Dom João decide contratar justamente artistas franceses para organizarem e lecionarem na academia de arte no Brasil? Não podemos esquecer que Napoleão é derrotado no ano de 1815 e, em seguida, retorna ao poder a família real francesa. Esse período, conhecido como Restauração Bourbon, favorece as relações com países como Portugal, sobretudo porque Dona Carlota Joaquina é membro dessa família.

Nesse contexto, partidários do governo de Napoleão passam a ser perseguidos pela Restauração, o que dificulta a atuação profissional de muitos artistas. Lebreton e os demais membros da Missão fazem parte deste grupo de franceses que tinham interesse em sair da França, por conta de divergências políticas. Por outro lado, no Brasil, por mais que houvesse críticas à vinda de artistas franceses partidários de Napoleão para o país, havia consenso em relação ao prestígio e desenvolvimento da arte francesa frente aos demais países europeus. Para os artistas franceses, essa foi uma oportunidade de recomeço profissional e, para o Brasil, um importante vínculo com a arte europeia, sobretudo francesa, que passa a se estabelecer a partir dessa época.



Academia de arte: O que é? Como funciona?

O termo *academia* tem origem na escola que o filósofo grego Platão funda, em 387 a.C., em Atenas. A palavra, porém, é usada para designar instituições de ensino de várias áreas, como arte, literatura, filosofia, ciências, etc. No século XIX, o ensino acadêmico das artes no contexto europeu, sobretudo francês, inspira a criação de uma academia de arte no Brasil.

Na *École des Beaux Arts*, o sistema de ensino se dava em ateliês que funcionavam dentro e fora da instituição. Um conjunto de aulas teóricas era ministrado na escola, e uma grande parte das aulas práticas ministradas em ateliês associados, normalmente de professores, onde os alunos tinham aulas práticas de desenho, escultura, pintura, etc. Os trabalhos que resultavam dessas aulas práticas eram expostos em pequenas mostras internas e, em seguida, em exposições para o grande público. Nesses eventos, existiam premiações aos artistas de maior destaque, e muitos deles alcançavam fama e reconhecimento social.

Nikolaus Pevsner, em seu livro “Academias de Arte”, reconhece que o século XIX foi um divisor de águas no processo de “academização” do ensino artístico, o que proporcionou uma nova visão sobre a arte, desvinculada do artesanato, voltada para o ofício artístico e, em consequência disso, o aluno da academia também não era mais visto apenas como aprendiz. A arte, portanto, ganha *status* com o sistema acadêmico.

Segundo Germain Bazin, em seu livro *História da história da arte*,

a principal finalidade das academias artísticas será manter o nível das artes e assegurar o ensino. Os artistas já não se formarão ao pé de um mestre, mas numa academia onde lhes serão mostrados os exemplos dos mestres (BAZIN, 1989, p. 22).

Nesse processo, o Estado passa a ser o principal mecenas dessa arte e a utiliza como ferramenta para construir sua imagem perante artistas e público. Com isso, aumentam os incentivos para

a abertura de escolas e academias de arte, para exposições e para encomendas de obras de arte oficiais.

A Academia Imperial de Belas Artes

Em 1816, ano em que os franceses da Missão Artística chegam ao Brasil, Lebreton escreve o primeiro projeto para uma academia de arte. *A Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios*, entretanto, permanece apenas no documento. A instituição só abre as portas dez anos depois, em 1826. Nesse período, vários acontecimentos mudam a situação no país: em 1821, Dom João VI retorna para Portugal e deixa seu filho Pedro como Príncipe Regente do Brasil; no ano seguinte, Dom Pedro I declara independência do país e institui o período conhecido como Império Brasileiro. A Missão também sofre abalos: Lebreton falece, e o pintor Debret assume o projeto da escola, que é modificado até chegar ao estatuto da *Academia Imperial de Belas Artes* (AIBA).



Figura 5.4: *A Proclamação da Independência*, de François René Moreaux (1844, óleo sobre tela, 244 x 383 cm, Museu Imperial, Petrópolis, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Independencia_brasil_001.jpg

Para descontentamento dos artistas estrangeiros que acreditavam que teriam autonomia na organização da Academia, a escola abre suas portas com um português na direção, o professor de desenho Henrique José da Silva. As diretrizes do projeto final da AIBA privilegiam o ensino das belas artes – arquitetura, pintura e escultura – e não contemplam o ensino dos ofícios, defendido por Lebreton em seu projeto inicial. Os “ofícios menores”, como eram chamados na época, continuam a ser desenvolvidos em oficinas independentes até a criação de uma instituição voltada para esse ensino, o Liceu de Artes e Ofícios (LAO), aberto no Rio de Janeiro em 1856.



Joachim Lebreton: Manuscrito sobre o estabelecimento da dupla escola de artes no Rio de Janeiro em 1816

É possível baixar em PDF o artigo em que o historiador da arte Mário Barata redige o primeiro projeto da escola de arte retirado do original manuscrito de Lebreton, publicado pela Revista do SPHAN em 1959. Acesse em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lebreton_manuscrito.htm.

O original do documento manuscrito por Lebreton encontra-se no acervo do Arquivo Histórico do Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro.



Fachada neoclássica do Palácio do Itamaraty.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rio-Palacioltamaraty5.JPG>



Jardim e espelho d'água do Palácio do Itamaraty.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rio-Palacioltamaraty2.JPG>

Segundo Sonia Gomes Pereira, em *Arte brasileira no século XIX*, a Academia Imperial inaugura no país o ensino artístico nos moldes formais do sistema acadêmico baseado em preceitos como (PEREIRA, 2008, p. 15):

- Entendimento da arte como representação do belo ideal de inspiração clássica (a partir da referência da Antiguidade Clássica Greco-romana);
- valorização de temas nobres (históricos, épicos);
- importância do desenho para composição artística;
- preferência por técnicas como pintura a óleo;
- preferência por materiais como mármore e bronze (para esculturas).

Esse padrão, ligado aos modelos de ensino artístico europeu da época, afasta-se da tradição colonial, voltada para a produção artística de temática religiosa e com predomínio de materiais como madeira (talha e escultura) e pedra-sabão. Com isso, percebemos que o início do ensino artístico acadêmico inaugura uma nova fase para a propagação da arte no país. Ele eleva o estatuto do artista no país, a partir de uma formação aprimorada e com amplo repertório temático. A Aiba, fundada e mantida pelo Estado, proporciona vínculos dos artistas e arquitetos com o governo, para execução de encomendas artísticas oficiais, ao mesmo tempo em que proporciona liberdade criativa e de atuação dos mesmos.

O sistema de ensino da Aiba se estrutura através de aulas práticas e teóricas no interior da Academia, embora muitos professores mantenham seus ateliês montados fora da instituição, onde também lecionam em cursos livres. A maioria deles começa essa atividade durante o longo período que se estende desde a chegada da Missão Francesa até a abertura oficial da Academia. A base do ensino artístico é calcada na importância do *desenho* e na valorização da estética de *linhas clássicas*.

No período inicial da Academia, eram oferecidas disciplinas voltadas para o desenho anatômico, modelo vivo, desenho de observação (paisagens, natureza morta etc.), escultura, gravura de medalhas, desenho arquitetônico, desenho e escultura de ornatos (arquitetônicos) e pintura (histórica, de retratos e de paisagens). Ao longo do século XIX, outras matérias vão sendo adicionadas ou modificadas; no entanto, a base tem sempre o ensino do desenho como referência.



A história e a memória da Academia Imperial de Belas Artes podem ser encontradas em acervos de dois museus na cidade do Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e Museu Dom João VI (MDJVI).

O MNBA fica localizado no segundo prédio que instalou a Academia/Escola de Belas Artes, na Avenida Rio Branco, Cinelândia, e possui exposições permanentes e temporárias.

O MDJVI é um museu diferente; além de se localizar dentro da atual Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, na Ilha do Fundão, é constituído apenas de reserva técnica, mas também pode ser visitado, mediante agendamento prévio.



MNBA (no tempo em que ainda era Escola), foto de Marc Ferrez, 1923.
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MNBA_-_Marc_Ferrez_b.jpg



MDJVI (prédio da reitoria da UFRJ, onde funcionam a EBA e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU, além do museu e da reitoria).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Universidade_Federal_do_Rio_de_Janeiro.jpg

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

1. Como se estruturava o sistema de ensino artístico na Academia Imperial de Belas Artes?
2. Elabore um quadro comparativo, destacando características da arte colonial e da arte imperial produzidas no Brasil:

	Arte colonial séculos XVI, XVII e XVIII	Arte acadêmica século XIX
Conceito artístico		
Temática		

Técnicas e materiais		
Estilos/ Repertório formal		

Resposta comentada

1. A base do sistema de ensino da AIBA tinha como referência o ensino acadêmico europeu, principalmente o modelo Francês da *École des Beaux Arts*, trazido pelos membros da Missão Francesa. Nesse modelo, a instituição oferecia o ensino artístico em aulas práticas (ateliês) e teóricas distribuídas em disciplinas como desenho, escultura, pintura, etc. para os cursos de Arquitetura, Pintura e Escultura.

2. Quadro Comparativo

	Arte colonial séculos XVI, XVII e XVIII	Arte acadêmica século XIX
Conceito artístico	Representação do mundo através da arte e da religiosidade com valor simbólico	Representação do belo ideal Valorização do desenho Influência Clássica Greco-romana
Temática	Religiosa	Histórica, épica
Técnicas e materiais	Pintura: afresco, mural Escultura: madeira (pintada/dourada), pedra- sabão	Pintura: tinta a óleo Escultura: mármore branco
Estilos/ Repertório formal	Maneirismo, Barroco e Rococó	Neoclássico

O Neoclassicismo na Academia Imperial de Belas Artes

Instalada no prédio projetado por Grandjean de Montigny, a Academia é aberta no centro do Rio de Janeiro, onde permanece em funcionamento até 1908, quando é transferida para outro prédio, construído na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) para abrigar a instituição. O primeiro edifício da Aiba sofre alterações depois de construído, para ampliação das instalações da Academia. Em 1937, ele é demolido, mas seu pórtico central é mantido preservado e encontra-se instalado no Jardim Botânico.



Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (França, 1776 – Brasil, 1850) é o arquiteto que integra a Missão Francesa. Estudou na *École des Beaux Arts* com os renomados arquitetos Percier e Fontaine. Na *École*, conquista o prêmio de viagem a Roma, para intensificar seus estudos artísticos. Na Itália, Montigny entra em contato direto com a arte e a arquitetura clássicas. De volta à França, atua como arquiteto da família de Napoleão e, com a queda do império deste, ingressa na Missão para o Brasil.

Durante o período que antecede a abertura da AIBA, Montigny atua em projetos para as festividades oficiais, como a coroação de Dom João VI, em 1818, e na ornamentação da cidade. Executa ainda diversos projetos de arquitetura para o Rio de Janeiro, mas muitos não foram construídos. Dos que foram edificadas, alguns já foram demolidos.



Retrato de Grandjean de Montigny, de Augusto Müller (ca.1843, óleo sobre tela, 76 x 55 cm, Museu Dom João VI, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Muller-grandjean-mnba.jpg>

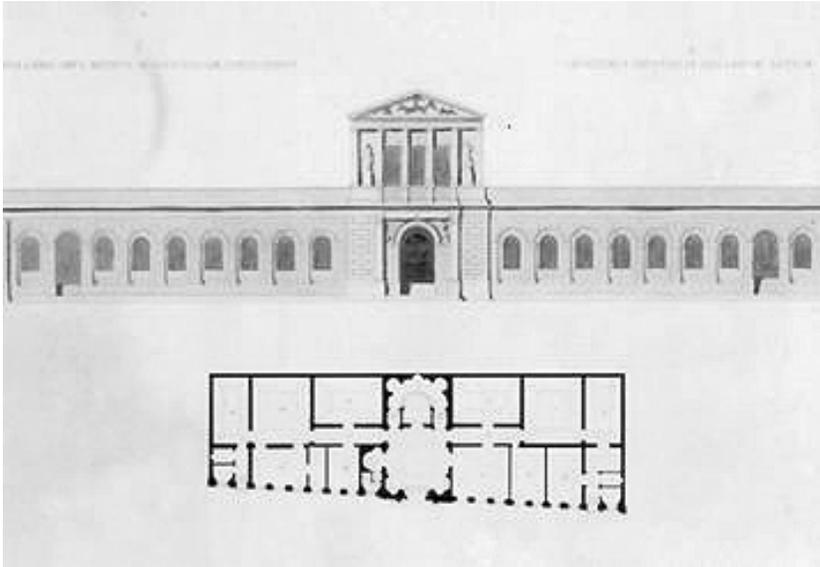


Figura 5.5: “Projeto da Academia Imperial de Belas Artes”, Grandjean de Montigny (s.d., litografia, fonte: Jean-Baptiste Debret. Voyage pittoresque et historique au Brésil. Paris: 1834-1839, p. 467, v.1).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Debret_Academia_Imperial.jpg



Figura 5.6: Pórtico da fachada da Academia Imperial de Belas Artes, com acréscimo de um segundo pavimento (1882-1884) não previsto no projeto original. Fotografia de Marc Ferrez (1891).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MarcFerrez-AIBA-1891.jpg>

O projeto arquitetônico da Academia segue o estilo Neoclássico, vigente desde fins do século XVIII na arte e na arquitetura europeias. A atuação

de Montigny no contexto Neoclássico se estende além da sua atividade como arquiteto na cidade do Rio de Janeiro. Ele é professor da cadeira de arquitetura da AIBA, onde forma outros arquitetos a partir de princípios do estilo, consolidando o período de longa duração de manifestação Neoclássica na arquitetura brasileira.

O ensino acadêmico no Brasil inaugura a adoção do Neoclássico no campo artístico. Por vezes, erroneamente, o estilo é associado ao modelo acadêmico, atribuindo ao “academicismo” valores essencialmente “clássicos”. É importante deixar claro que o sistema acadêmico está voltado ao ensino artístico e que os estilos estão vinculados a correntes ou movimentos estéticos específicos; portanto, vários estilos podem coexistir dentro do sistema acadêmico.

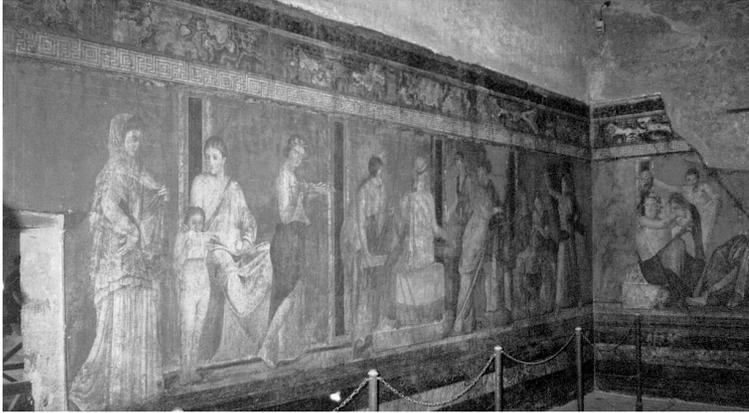
O Neoclássico é um estilo baseado nos moldes artísticos do período da Antiguidade Greco-romana e, por isso, tornou-se usual, em história da arte, adicionar o prefixo “neo” (novo) ao termo “clássico”. Seu aparecimento na arte foi por volta de 1770, como uma possível reação aos excessos decorativos do Rococó na arquitetura e na decoração interior.

Acredita-se que a descoberta, por escavações arqueológicas, das antigas cidades romanas de Pompeia e Herculano, soterradas pelas cinzas do vulcão Vesúvio, no ano 79 d.C., também tenham influenciado o interesse pela arte da Antiguidade. As cinzas preservaram e mantiveram quase intactos um vasto conjunto de objetos artísticos e utilitários, da arquitetura e dos interiores da época ricamente decorados.



As cidades de Herculano e Pompeia, localizadas na região da Campânia, província de Nápoles, na Itália, têm grande atividade turística. Algumas especulações acerca da preservação do patrimônio já foram levantadas em relação à intensa visitação ao sítio; entretanto, as cidades ainda estão abertas ao público. Em relação à atividade turística na região, outra proposta de restrição à visitação está relacionada à ameaça de uma nova erupção do vulcão.

O trabalho arqueológico desenvolvido no local descobriu a variedade de cores que eram usadas nas pinturas dos edifícios e das esculturas Greco-romanas, já que, no imaginário comum, são reconhecidos os templos e as esculturas gregas em mármore branco.



Afrescos no interior de residência em Pompeia.

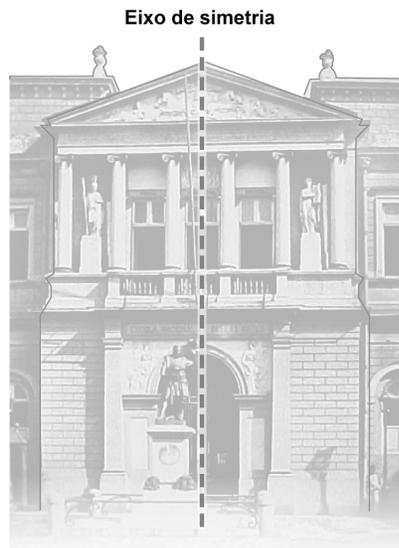
Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeji-VillaOfMysteries.jpg>

No conjunto das características formais que encontramos no estilo Neoclássico, destacam-se a preferência pela simetria e por soluções lineares. Na arquitetura, é comum o uso da parede frontal inspirada nos templos gregos com frontão triangular ou pela elevação com colunas. Também são usadas pilastras e cornijas. Na decoração externa e interna dos edifícios, há um resgate de modelos clássicos, como pérolas, contas, palmetas, guirlandas (de flores e frutos), urnas e rosáceas.



Simetria

Diz-se da relação entre duas figuras, situadas uma de cada lado de um eixo, que têm seus pontos correspondendo-se um a um, respectivamente, e colocados à mesma distância do eixo (CUNHA, 2005, p. 150).

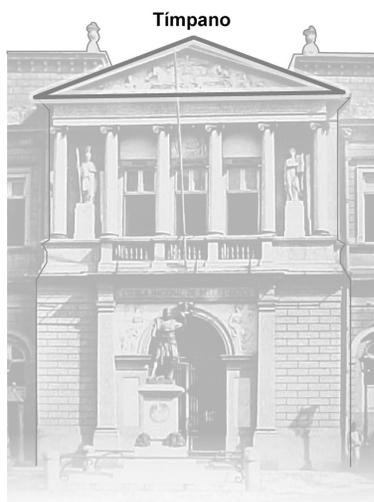


Pórtico da fachada da Academia Imperial de Belas Artes.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:MarcFerrez-ALBA-1891.jpg>

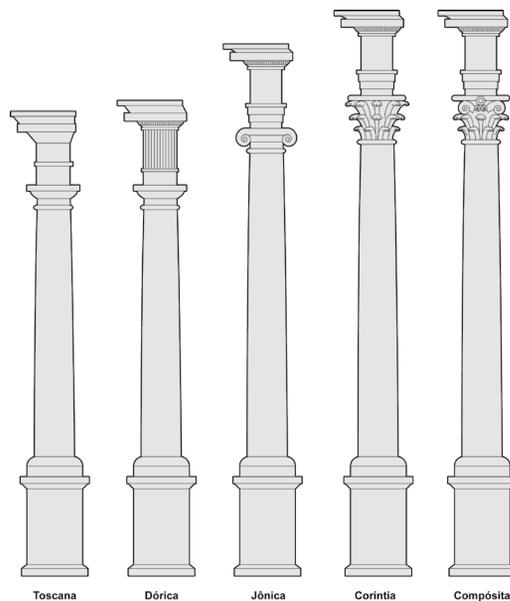
Frontão

Elemento construtivo de forma triangular, contornado por molduras, que fecha a empena dos telhados em duas águas. Sua origem data dos templos gregos e, posteriormente, passou a ser usado também com caráter decorativo e com formas diversas (frontão curvo, frontão interrompido etc). Frequentemente, também é usado para adornar a parte superior das portas e janelas. A parte interna do frontão chama-se *tímpano* (CUNHA, 2005, p. 50).



Coluna

Elemento arquitetônico de sustentação vertical de seção circular ou poligonal. As colunas são compostas por base (ligação com o piso), fuste (corpo) e capitel (função decorativa). O fuste é o elemento que mais facilmente identifica o tipo de coluna. As colunas gregas usadas no período clássico são *dórica*, *jônica* e *coríntia*, e as romanas são *toscana* e *compósita* (CUNHA, 2005, p. 42-43).



Colunas gregas e romanas.

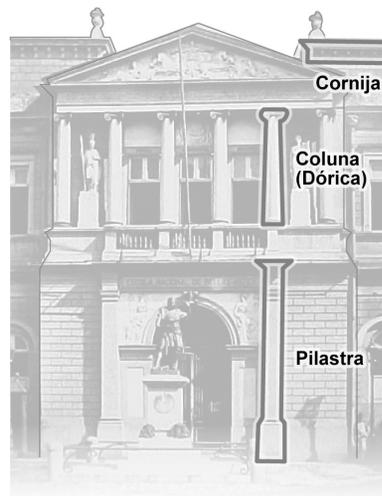
Fonte: <http://carlosfatorelli27013.blogspot.com.br/2010/06/capitel-do-monumento-aos-herois-da.html>

Pilastra

Coluna ou pilar embebido em uma parede. Pode ter função estrutural ou ser meramente decorativo. O pilar é um sustentáculo vertical, semelhante à coluna, porém de seção quadrangular ou retangular, possuindo os mesmos elementos compositivos: base, fuste e capitel (CUNHA, 2005, p. 61).

Cornija

Moldura ou conjunto de molduras localizadas na parte superior da parede, geralmente servindo de coroamento ou elemento intermediário entre a parede e o teto. No exterior de um edifício, serve de terminação da parede com o beiral. Também pode ser chamada de *cimalha* (CUNHA, 2005, p. 44).



A arquitetura neoclássica é adotada em uma série de construções na primeira metade do século XIX. Dos projetos de Grandjean de Montigny que foram construídos e ainda podem ser vistos nos dias de hoje, temos a sua residência, o *Solar Grandjean de Montigny*, atual Museu da Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ), na Gávea; e a Praça do Comércio, atual *Centro Cultural Casa França-Brasil*, no Centro do Rio de Janeiro.

O Solar teve sua construção concluída por volta de 1823 e possui dois pavimentos. O edifício ostenta uma escadaria frontal, bastante utilizada em projetos no estilo, e uma imensa varanda sustentada por colunas. Montigny morou na casa até sua morte, em 1850, e, em 1938, o edifício foi tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), atual Iphan. É importante destacar que, na época em que Montigny residiu no Solar, ele se localizava numa região pouco habitada e afastada do centro comercial, já que a área urbanizada da cidade não se estendia até a Gávea. O professor se deslocava do Solar até a Aiba, no Centro, a cavalo.

O projeto da primeira Praça do Comércio do Rio de Janeiro é edificado entre os anos de 1819 e 1820, a pedido de Dom João VI, e funciona nesse período como importante centro comercial. Em 1824, o edifício passa a sediar a Alfândega. Em seguida, nos anos 1850, sofre uma série de reformas e modificações até ser tombado como patrimônio nacional no século XX, quando passa a abrigar diversos órgãos do governo. Apenas na década de 1990, o prédio torna-se centro cultural.



Figura 5.7: Fachada da Casa França-Brasil.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:CasaFrancaBrasil-CCBY.jpg>



Visite virtualmente as casas de Montigny

Solar Grandjean de Montigny: <http://www.puc-rio.br/sobrepu/depto/solar/>

Casa França-Brasil: <http://www.puc-rio.br/sobrepu/depto/solar/>

Podemos destacar outras obras neoclássicas cariocas, além dos projetos de Montigny, como, por exemplo, a Academia Militar (1811; atual Instituto de Filosofia e Ciências Sociais [IFCS] da UFRJ), a Casa da Moeda (reformada em 1818; atual Arquivo Nacional), a Santa Casa de Misericórdia (reformada a partir de 1840), o Cassino Fluminense (1855; atual prédio do Automóvel Clube do Brasil), o Hospício dos Alienados Dom Pedro II (1842; atual Palácio Universitário da UFRJ e Fórum de Ciência e Cultura), a Casa da Marquesa de Santos (reformada em 1825; atual Museu do Primeiro Reinado) e o Paço de São Cristóvão (reformado a partir de 1828; atual Museu Nacional da UFRJ).



Figura 5.8: Academia Militar (atual IFCS – UFRJ), Largo de São Francisco de Paula s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Universidade_Federal_do_Rio_de_Janeiro_.JPG



Figura 5.9: Santa Casa de Misericórdia (Foto: Marc Ferrez, 1880), Rua Santa Luzia, 206, Centro, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Misericordia-MFerrez-1880.jpg>



Figura 5.10: Paço de São Cristóvão (atual Museu Nacional da UFRJ), Quinta da Boa Vista, São Cristóvão, Rio de Janeiro, RJ.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pa%C3%A7o_de_S%C3%A3o_Crist%C3%B3v%C3%A3o.jpg

Outros edifícios são construídos na cidade do Rio de Janeiro e em municípios vizinhos em estilo neoclássico. Conforme os prédios públicos e de grande vulto vão imprimindo os elementos construtivos em suas fachadas, outras construções de menor porte também adotam detalhes da arquitetura e da decoração neoclássica. Essas apropriações dos estilos são comuns e acontecem frequentemente.

Mas... e a escultura e a pintura neoclássicas? Elas se relacionam diretamente com a produção arquitetônica, pois, muitas vezes, as esculturas

(plenas e relevos) estão agregadas ao edifício ou fazem parte da composição de entrada do prédio, no jardim, etc. A pintura também possui papel importante, decorando interiores em murais e afrescos, e também na composição dos ambientes com telas afixadas às paredes. No interior do espaço arquitetônico ainda existem objetos de arte decorativa, como móveis e acessórios que seguem também a inspiração neoclássica. Na próxima aula, falaremos mais especificamente desses itens.

=====**Atividade 3**=====

Atende ao objetivo 3

Escolha um edifício em estilo neoclássico e identifique as principais características do estilo. Utilize um dos prédios citados na aula ou escolha algum projeto arquitetônico da sua cidade em que seja possível apontar:

- A composição simétrica;
- o frontão (triangular) com tímpano;
- o uso de colunas e/ou pilastras (e sua ordem);
- a aplicação de cornijas.

Não se esqueça de apresentar ainda o ano de construção/reforma neoclássica, o arquiteto que projetou o prédio, sua localização, e de anexar uma imagem!

Resposta comentada

Esta questão não possui gabarito. Escolha uma edificação que você já conheça ou que possa visitar, pois alguns elementos construtivos são mais perceptíveis ao vivo. Caso isso não seja viável, pesquise o maior número de imagens possível para analisar a arquitetura. Aprimore seu

olhar e busque elementos que considere interessantes na composição arquitetônica ou que tenham chamado sua atenção.

Por exemplo, se utilizarmos o prédio da antiga Praça do Comércio (atual Casa França-Brasil) podemos fazer a seguinte análise: edifício construído em 1820, projeto do arquiteto Grandjean de Montigny, localizado na Rua Visconde de Itaboraí, 75, Centro, Rio de Janeiro – RJ. A arquitetura neo-clássica fica evidente na fachada com adoção de composição simétrica e uso do frontão triangular com tímpano sem ornamentação. Não possui colunas nem pilastras, porém o centro do edifício é destacado do corpo arquitetônico e possui três portas com acabamento em arco. As cornijas são retas, sem ornamentação. Um detalhe que chama atenção no edifício são as janelas circulares (óculos) e no centro; abaixo do frontão, uma abertura semicircular.



História da arte e a sétima arte

- *Danton – O processo da Revolução* (Francesa)
Direção: Andrzej Wajda
Ano: 1983
País: França/Polônia/Alemanha
Gênero: Histórico/Drama
 - *Napoleão*
Direção: Yves Simoneau
Ano: 2002
País: França
Gênero: Drama
 - *Os últimos dias de Pompeia*
Direção: Ernest B. Schoedsack
Ano: 1935
País: EUA
Gênero: Épico/Drama
-

Conclusão

A inauguração de uma arte acadêmica imperial no Brasil

Para a história da arte brasileira, a principal característica da produção da primeira metade do século XIX no país é o seu vínculo com o novo sistema governamental. Se pensarmos que o Rio de Janeiro foi a única cidade do continente americano que instalou uma corte europeia e foi vice-reino de sua metrópole, podemos perceber a dimensão das particularidades políticas, sociais, culturais e econômicas pelas quais ela passou.

Diante disso, a Aiba é aberta no Brasil antes da criação de uma academia de arte em Portugal. Para as artes visuais e para a arquitetura, o estabelecimento de uma academia de arte de modelo francês e a institucionalização da formação do artista provocam mudanças essenciais na arte e arquitetura em todo século XIX e princípios do XX. Através da produção artística desse período, o Brasil estabelece intercâmbios educacionais com outros países e produz uma arte neoclássica de raízes nacionais.

“Sabei que o segredo das artes é corrigir a Natureza.”

Voltaire

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

A partir do edifício escolhido na Atividade 3, elabore um roteiro turístico com, pelo menos, 4 atrativos, além do prédio neoclássico que se relacione com a história da arte no Brasil no início do século XIX e com o ensino acadêmico das belas artes. Liste os atrativos, destacando:

- nome, local e utilização (atual e antiga);
- relação histórica/artística;
- apontamento em mapa;

- sobre o edifício neoclássico, destaque elementos que complementem a descrição estilística (feita na Atividade 3) com outras informações e curiosidades.

Resposta comentada

Seguindo o modelo da questão anterior, uma opção de roteiro turístico cultural que contemple a Casa França-Brasil e mais 4 atrativos pode ser composto por:

ROTEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE IMPERIAL

1. Praça XV de Novembro

Praça XV de Novembro s/nº, Centro.

- ▶ Conhecida no tempo do Império como Largo do Paço, a Praça XV ganhou esse nome depois da Proclamação da República, pois sempre foi palco de grandes acontecimentos, como aclamações, coroações, casamentos, batizados e funerais da Corte.

2. Estátua equestre de Dom João VI

Praça XV de Novembro s/nº, Centro.

- ▶ Representação e homenagem ao monarca Dom João VI, que inaugura no Brasil uma nova fase com sua vinda de Portugal para residir na cidade do Rio de Janeiro no início do século XIX.

3. Paço Imperial

Praça XV de Novembro, 48, Centro.

- ▶ Edifício que foi a primeira residência real da corte de Dom João VI no Brasil. O Paço também funcionou como sede administrativa do Império Brasileiro. Hoje, o prédio abriga um centro cultural que apresenta exposições de arte contemporânea.

4. Casa França-Brasil

Rua Visconde de Itaboraí, 75, Centro.

- ▶ O prédio da atual Casa França-Brasil já foi sede da alfândega e do tribunal do júri antes de abrigar o centro cultural. Seu projeto é inspirado no formato das basílicas cívicas romanas, composto por uma praça central cercada de pórticos dóricos e teto abobadado. Durante o governo de Dom João VI, a então Praça do Comércio foi palco do evento histórico conhecido como “Açougue dos Bragança”. Pode ser considerada uma relíquia da arquitetura neoclássica, pois é um dos dois únicos prédios remanescentes do arquiteto Grandjean de Montigny no país.

5. Centro Cultural Banco do Brasil

Rua Primeiro de Março, 66, Centro.

- ▶ O prédio original também foi concebido para ser Praça do Comércio e teve um projeto inicial seguindo linhas neoclássicas, criado por um discípulo de Montigny na Aiba, o arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva. Hoje, o edifício, que já teve diferentes usos, abriga um centro cultural.

Dica: Caso tenha dificuldade em elaborar um roteiro, pesquise em roteiros impressos ou digitais. No *site O Turista Aprendiz*, do Governo Federal, são disponibilizados alguns roteiros temáticos: http://www.turistaaprendiz.org.br/roteiro_tema.php?id=9.

Resumo

Nesta aula, apresentamos o panorama histórico-artístico nacional de princípios do século XIX, com a chegada da corte de Dom João VI ao Rio de Janeiro. Destacamos as medidas tomadas pelo seu governo, que foram mantidas por Dom Pedro I. Uma das implementações do Estado foi a criação de uma academia de arte que seguia o modelo europeu de ensino artístico. Para coordenar esse projeto, foi escalada uma equipe de artistas franceses que compunham a Missão Artística Francesa. No Brasil, a Missão elaborou o projeto da Academia Imperial de Belas Artes e seus membros passaram a lecionar na escola a partir de modelos

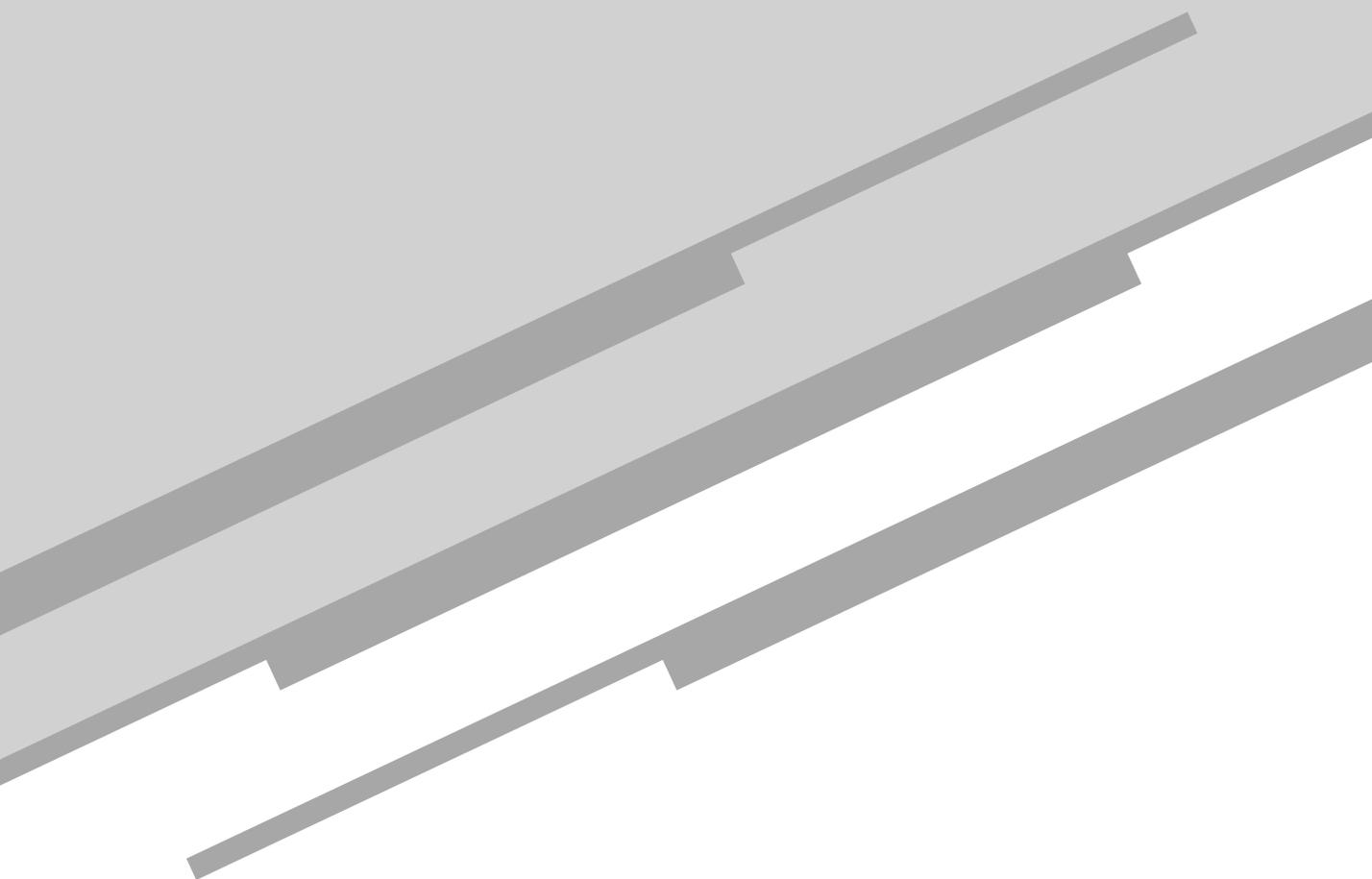
educacionais implantados na França. Esse sistema educacional seguia os preceitos da arte neoclássica, em voga na Europa desde fins do século XVIII, e que podemos acompanhar através de suas manifestações na arquitetura no Brasil.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, daremos continuidade ao panorama do ensino artístico acadêmico no século XIX, destacando a atuação de artistas da AIBA e as manifestações da pintura de paisagem e histórica. Apresentaremos ainda a produção artística desvinculada do ensino institucional, voltada para as expedições científicas no território nacional, das quais vários artistas estrangeiros e brasileiros participaram.

Aula 6

A arte e a imagem da nação imperial



Metas

Apresentar o panorama da história da arte nacional em meados do século XIX, com ênfase no estado do Rio de Janeiro. Destacar as produções na área de pintura, desenho e aquarela que marcaram o período. Identificar os principais artistas atuantes e suas manifestações artísticas. Perceber a relação entre estas produções e a política nacionalista que envolve o contexto sociocultural do período.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. identificar a relação entre o contexto sociocultural do país durante a primeira metade do século XIX e a produção artística atrelada à ideia de valorização nacional, através da construção de uma imagem nacional na temática da pintura romântica;
2. reconhecer a relevância do ensino artístico institucionalizado através da Academia Imperial de Belas Artes e o ensino artístico de pintura de paisagem;
3. reconhecer a produção artística paralela à Academia e sua importância histórica na construção de uma imagem nacional a partir dos registros científicos.

Introdução

A construção da nação através da arte

A criação de uma academia de arte no Rio de Janeiro possibilita, no século XIX, a ampliação dos horizontes artísticos no país, criando um novo estatuto para o artista e expandindo o repertório temático de suas obras. Criada e financiada pelo Estado, a Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) ganha maior importância ao longo do século XIX e atrai alunos de toda parte do país, interessados em estudar arte e arquitetura. A partir dos anos 1840, o contingente de artistas nacionais formados pela Aiba torna-se crescente.

A ideia de nação brasileira independente de Portugal reforça o crescimento de movimentos políticos internos que trazem à tona questões como: conflitos territoriais, iniciativas separatistas, desenvolvimento econômico do país e abolição da escravatura. Neste contexto, o reconhecimento de elementos nacionais e a valorização romântica da história do país, com exaltação do povo nativo e das conquistas bélicas nacionais, torna-se tema constante em obras de artistas a partir de meados do século XIX na Academia.



Figura 6.1: *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo. Representação de um dos conflitos da Guerra do Paraguai (1872-1877, óleo sobre tela, 600 x 1100 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Americo-ava%C3%AD.jpg>

A arte e a história nacional

Durante a primeira metade do século XIX, a valorização da nação brasileira teve como ponto alto a Proclamação da Independência em 1822. No entanto, desde a chegada da família real portuguesa no Brasil, este sentimento já havia sido aguçado. Em meados do século XIX, o clima no país é de euforia por conta da expansão da produção cafeeira e do crescente econômico que ela produz. Por outro lado, o país permanece com o sistema escravocrata de mão de obra, o que somente começa a ser desacelerado com a lei Eusébio de Queiróz, que proíbe o tráfico de escravos africanos a partir de 1850. A escravidão, entretanto, só se extingue em 1888, com a lei Áurea, precedida pela lei do Ventre Livre, de 1871, que garante a liberdade a filhos de escravos nascidos no território nacional.

Outro problema enfrentado pelo governo imperial são as guerras e conflitos em que o país se envolve, como a Guerra da Cisplatina, em 1828, a Revolução Farroupilha, de 1835-1845, e a Guerra do Paraguai, de 1865-1870. Estes conflitos bélicos ainda são agravados por questões políticas internas, como a abdicação do trono brasileiro por Dom Pedro I, em 1831, em favor de seu filho Dom Pedro II, que nesta época ainda é uma criança. Dom Pedro II assume efetivamente o poder em 1840, com apenas 14 anos, e governa o país por 58 anos.



D. Pedro II

Filho mais novo de Dom Pedro I e Dona Maria Leopoldina, Dom Pedro II, o Magnânimo, torna-se imperador do Brasil aos cinco anos de idade após a abdicação do trono por seu pai. Dom Pedro II permanece no poder até a sua deposição e a instauração do regime republicano no país.

O monarca é amante da arte, ciência e literatura. Em seu período de governo, incentiva o desenvolvimento artístico da Academia Imperial, promovendo reformas e patrocinando viagens de estudo à Europa para alunos que se destacam. Essas premiações ocorrem através das Exposições Gerais de Belas Artes, dentro da Aiba, e que contemplam os alunos com medalhas e viagens.

Pessoalmente, Dom Pedro II também financia o estudo, na Europa, de alguns artistas que considera merecedores do prêmio de viagem, mas que não o conquistam através das premiações das Exposições Gerais. Esta iniciativa do monarca fica conhecida como “bolsinho do Imperador” e custeia os gastos na Europa do artista da mesma maneira que o Prêmio de Viagem da Academia.

Dom Pedro II casa-se com Dona Teresa Cristina, com quem tem quatro filhos, dois meninos e duas meninas. No entanto, os meninos falecem ainda na infância, restando apenas as princesas Isabel e Leopoldina. Os túmulos de Dom Pedro e Dona Teresa Cristina se encontram na Catedral de Petrópolis e recebem grande número de visitantes.



Fala do trono (Dom Pedro II na abertura da Assembleia Geral), de Pedro Américo (1872, óleo sobre tela, 288 x 205 cm, Museu Imperial, Petrópolis, RJ)

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pedro_Am%C3%A9rico_-_D._Pedro_II_na_abertura_da_Assembl%C3%A9ia_Geral.jpg

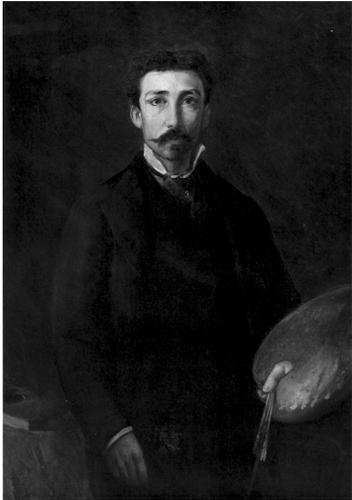
O contexto de conflitos políticos acaba reforçando o sentimento nacionalista no país, sobretudo após as guerras e batalhas. No contexto artístico, o espírito nacionalista influencia a produção pictórica em diferentes níveis. Desde o início do ensino acadêmico da Aiba, é comum a representação artística de monarcas e outras personagens importantes da história nacional. Além disso, também são frequentes as representações de festividades e acontecimentos marcantes da época.

A partir desse panorama nacional, dois novos aspectos fundamentais são percebidos na produção artística acadêmica: a valorização nacional através da *pintura histórica* e exaltação da figura do *índio brasileiro*.

Podemos observar esses fatores através da obra de alguns pintores formados pela Academia na época, como Pedro Américo, autor das duas imagens acima, a “Batalha do Avaí”, que se classifica como pintura histórica (tema de batalha) e que se caracteriza, sobretudo pela magnitude da tela. É comum esse tipo de pintura ser apresentada em suportes de grandes dimensões, o que contribui para causar maior impacto ao observador. A segunda tela, “Fala do trono (Dom Pedro II na abertura da Assembleia Geral)”, é um modelo típico de representação de figura de importância local, no caso, o Imperador, representado com vestimenta e paramentos nobres. Pedro Américo também é autor de obras que representam a memória da história do país, como “Tiradentes esquartejado”, que possui forte apelo emocional e resgata a figura do Inconfidente como mártir do período colonial.



Pedro Américo de Figueiredo e Melo (Areia, 1843 – Florença, 1905) é aluno dos mestres franceses da Missão na Aiba, onde se matricula em 1854. A partir de 1859, passa a ser patrocinado pelo Bolsinho do Imperador Dom Pedro II para se aperfeiçoar na Europa. Em Paris, frequenta a *École des Beaux Arts* e ateliês de artistas. Em 1864, retorna ao Brasil e é aprovado no concurso para professor da cadeira de Desenho Figurado. Em 1865, porém, retorna à Europa e viaja por diversos países antes de regressar ao Brasil, em 1869. A partir do ano seguinte, passa a lecionar na Aiba Arqueologia, História da Arte e Estética. Voltou à Europa algumas vezes antes de mudar-se definitivamente, após descontentamento pessoal com o governo republicano brasileiro.



Autorretrato, Pedro Américo (1893, óleo sobre tela, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, SP).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pedro_Am%C3%A9rico_-_Auto-retrato,_1893.jpg



Figura 6.2: *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo (1893, óleo sobre tela, 270 x 165 cm, Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tiradentes_Esquartejado_%28Pedro_Am%C3%A9rico,_1893%29.jpg



Visite o Museu Pedro Américo

Patrimônio cultural da cidade de Areia, na Paraíba, o Museu funciona na casa de Pedro Américo e possui em seu acervo obras e objetos pessoais do artista.



Casa de Pedro Américo, de Bruno Coitinho Araujo (fotografia, 2007, Areia, PB).
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Casa_de_Pedro_Am%C3%A9rico.jpg

Contemporâneo de Pedro Américo, Victor Meirelles também é pintor de batalhas e de eventos e personagens do governo. Dentre seus trabalhos, destaca-se a pintura histórica *A primeira missa no Brasil*, em que os índios aparecem como espectadores da cerimônia. Esta tela, exposta em Paris em 1861, faz grande sucesso por sua composição ritmada e pela qualidade tanto pictórica quanto de desenho. Já a tela “Moema” traz a temática indianista como foco principal do quadro, recheado de expressividade e sentimento poético.



Victor Meirelles de Lima (Florianópolis, 1832 – Rio de Janeiro, 1903) ingressa na Aiba como aluno, em 1847, onde é aluno dos mestres da Missão Francesa. Em 1853, ganha o Prêmio de Viagem à Europa. Estuda em Roma, Florença e Paris e retorna ao Brasil oito anos depois para assumir a cadeira de Pintura na Academia, onde leciona até a Proclamação da República.



Retrato de Victor Meirelles, reprodução fotográfica de autoria de A. Pelliciarri (1915, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, SC).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles



Visite o Museu Victor Meirelles

Link: <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/>

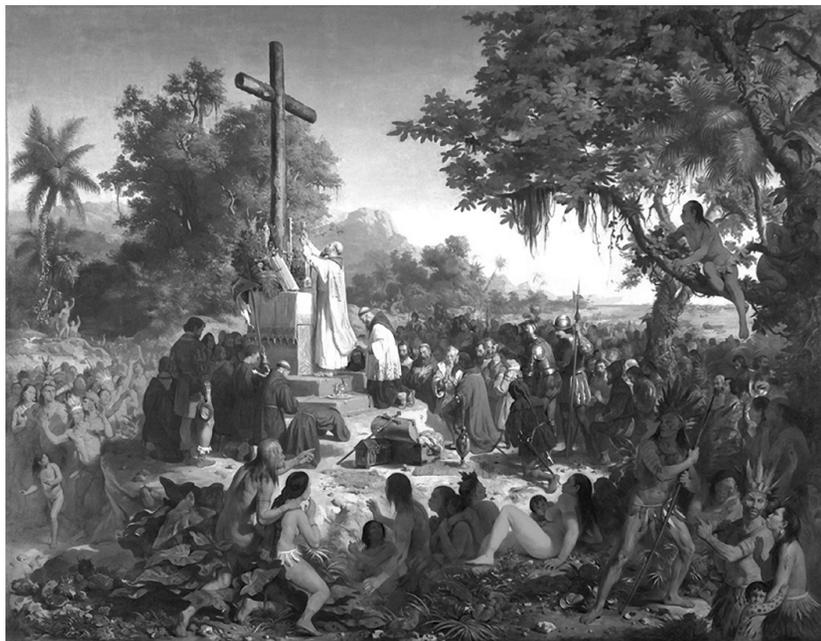


Figura 6.3: *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles (1860, óleo sobre tela, 268 x 356 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meirelles-primeiramissa2.jpg>



Figura 6.4: *Moema*, de Victor Meirelles (1866, óleo sobre tela, 129 x 190 cm, Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, SP).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vitor_meirelles_-_moema02.jpg

A partir dessas obras podemos perceber a diversidade compositiva que as artes visuais apresentam durante o século XIX. As novas temáticas – histórica e indianista – estão vinculadas ao movimento reconhecido

como Romantismo, que começa a ocorrer na Europa em fins do século XVIII e influencia a obra de artistas no Brasil oitocentista.

O Romantismo na pintura histórica e indianista

O Romantismo caracteriza-se como um movimento artístico que ocorre principalmente nas artes visuais, na literatura e na música. Alguns autores citam uma “arquitetura romântica”, porém esse termo não é adotado largamente, e vamos estudá-lo aqui apenas no campo da pintura do século XIX no Brasil.

O Romantismo, desde fins do século XVIII e ao longo do século XIX, se manifesta na Europa através de uma visão de mundo diferente do Neoclassicismo. O termo “clássico” associado à ideia de ordem, equilíbrio, simetria e objetividade, se opõe ao espírito romântico que está ligado ao *sentimento passional* e à *subjetividade artística*. No Brasil, o estilo tem raízes no movimento de Independência e tem características nacionalistas específicas. E, tal como ocorre na Europa, uma manifestação artística não exclui a outra. Ou seja, na Aiba os artistas produzem obras de arte tanto românticas quanto neoclássicas.

Mas como o nacionalismo no Brasil neste período se relaciona com o Romantismo? O movimento romântico é composto de diferentes fases e características; dentre elas, destacam-se o individualismo, o subjetivismo, a idealização, o sentimentalismo exacerbado, o egocentrismo, o nacionalismo ufanista, o naturalismo (agindo com o eu lírico) o contraste entre grotesco e sublime, o medievalismo (e a variação nacional, indianismo) e o **byronismo**. Nas artes visuais, o que mais se encontra são obras em que estão presentes a natureza e figuras que simbolizem as raízes da nação, como antepassados ilustres e, em uma extensão maior, o povo indígena que habitava o território antes da chegada dos portugueses.

Esses universos, da natureza e das personagens do passado, estão presentes nas temáticas das pinturas produzidas a partir de meados do século XIX. Além disso, a exaltação do país independente é registrada através de obras de grande vulto que registram de forma impactante a importância do Império Brasileiro. É importante lembrar que esses temas foram crescentes durante todo o século XIX, porém os temas clássicos religiosos e mitológicos não foram abandonados e, praticamente, todos os artistas possuem quadros com essa temática.

Byronismo

Uma das fases do Romantismo literário. É marcada pela influência do escritor inglês Lord Byron (Inglaterra, 1788-1824). Sua obra possui características como: egocentrismo, narcisismo, pessimismo e gosto pelo grotesco. Suas obras de destaque são *Peregrinação de Child Harold* e *Dom Juan*. O modo de vida boêmio do escritor frequentemente também é relacionado ao termo. Sua vida e obra influenciam escritores, poetas e artistas românticos no Brasil.

Este conjunto de obras que possui características do Romantismo está relacionado a uma política de valorização do país através dessas imagens. Elas referem-se ao registro de eventos da história e da política da época e incluem temas como: batalhas, cenas de guerra, personagens célebres, fatos e feitos de homens notáveis, descritos em telas de grandes dimensões, com narrativa histórica ou literária, e a partir de recortes de impacto.



Figura 6.5: *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles (1875-1879, óleo sobre tela, 500 x 925 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meirelles-guararapes.jpg>

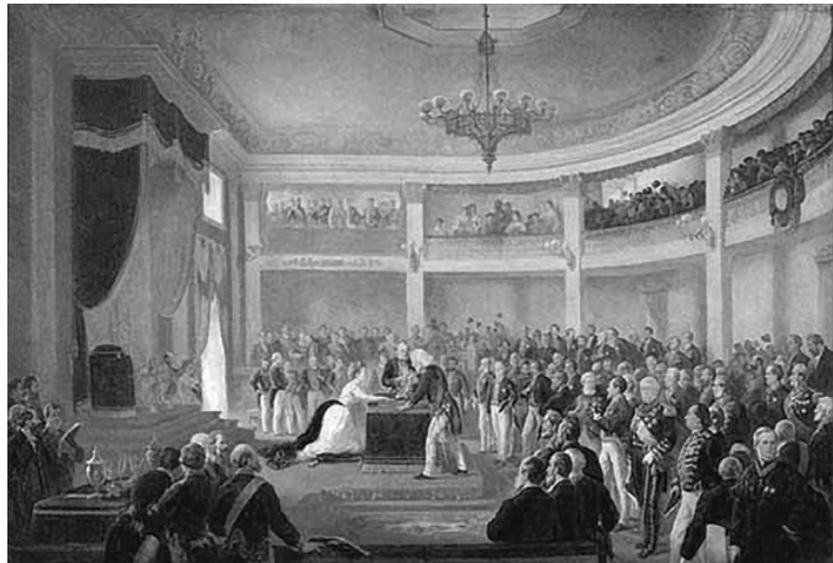


Figura 6.6: *Juramento da Princesa Isabel*, de Victor Meirelles (1875, óleo sobre tela, 177 x 260 cm, Museu Imperial, Petrópolis, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Victor_Meirelles_-_Juramento_da_Princesa_Isabel,_1875.jpg



Figura 6.7: *Independência ou morte (O Grito do Ipiranga)*, de Pedro Américo (1888, óleo sobre tela, 415 x 760 cm, Museu Paulista, São Paulo, SP).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Independence_of_Brazil_1888.jpg



Figura 6.8: *O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo (1883, óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm, Museu nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ultimo_tamoio_1883.jpg

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

1. Relacione o conceito de nacionalismo vigente no século XIX com as produções pictóricas de temática histórica e indígena. Dê exemplos.

2. Escolha uma das obras ilustradas acima e identifique, pelo menos, duas características do Romantismo presentes na pintura. Analise criticamente itens como: cenário ou paisagem, personagens e narrativa histórica, identificando tais elementos.

Resposta comentada

1. O conceito de nacionalismo do século XIX está diretamente ligado ao reconhecimento e à construção da história do país e do povo brasileiro. O país independente de Portugal mostra-se, através da arte, uma nação com grandes feitos históricos, como nas obras que representam batalhas e guerras (como em *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo), e em pinturas que narram e reforçam a cultura nativa (como em *Moema*, de Victor Meirelles), em que a figura do índio recebe destaque como tema central da tela.

2. Esta questão possibilita diversas respostas. Uma dica é utilizar os itens listados acima como característicos do estilo e observar as obras (preferencialmente ao vivo ou em alta resolução digital) para melhor identificá-los. Utilizando os exemplos da questão anterior:

- *Batalha do Avaí* (Pedro Américo): nacionalismo ufanista presente na temática (narrativa histórica de valorização da força bélica, e consequentemente da sua autoridade política frente a outras nações) e na dimensão do quadro (grandes dimensões adotadas para causar impacto), individualismo do artista (ele se representa como um dos soldados na guerra) e naturalismo (representação das nuvens e do céu em contraponto com a expressividade retratada).



Galeria do século XIX com quadro da *Batalha do Avaí*, de Halley Pacheco de Oliveira (fotografia, 2013, MNBA, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:MNBA_Museu_Nacional_de_Belas_Artes_03.jpg



Autorretrato de Pedro Américo como o soldado 33 na pintura *Batalha do Avaí* (detalhe da obra).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Autorretrato_de_Pedro_Am%C3%A9rico_na_Batalha_do_Ava%C3%AD.jpg

- *Moema* (Victor Meirelles): temática indianista (figura de índia, elemento nacional, narrativa de história entre portugueses e indígenas), idealização (da figura feminina, exaltação da beleza da modelo, mesmo na representação de uma índia morta), representação da natureza (ao redor da modelo, destaque para a paisagem praiana local).



O filme *Caramuru – a invenção do Brasil* conta de forma divertida a história das índias Moema e Paraguaçu, que seduzem o português

Diogo Álvares Correia, o Caramuru. O livro *Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia*, escrito em 1781 por Santa Rita Durão inspira as pinturas de tema indígena produzidas no século XIX.



Cartaz do filme *Caramuru – a invenção do Brasil*
Direção: Guel Arraes
Ano: 2001
País: Brasil
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caramuru_-_A_Inven%C3%A7%C3%A3o_do_Brasil.jpg

A arte e a paisagem nacional

Os anos 1830, 1840 e 1850 marcam uma época de grande importância para a consolidação do Brasil como nação no campo artístico. As representações pictóricas do país reforçam a temática nacional, ampliando o repertório dos artistas oitocentistas. A Aiba também ganha mais espaço ao longo do século, pois este período marca uma fase de estabelecimento da instituição a partir da atuação decisiva de alguns diretores.

Um deles é Félix Émile-Taunay, que fica na direção da Aiba de 1934 até 1937. Nesse período, ele institui os prêmios de viagem que passam a ser, junto com o Bolsinho do Imperador, a principal iniciativa de fomento para a extensão do ensino artístico além dos limites da Academia Imperial. Os artistas que se destacam como alunos da instituição têm a oportunidade de viajar para a Europa, onde entram em contato direto com os modelos artísticos estrangeiros, sobretudo da arte italiana e francesa.

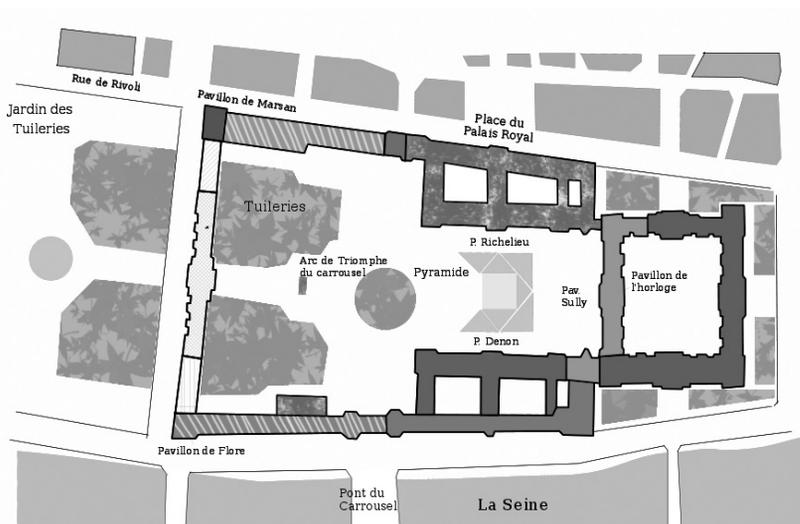
Gradativamente, a Academia passa a possuir um acervo crescente de desenhos e pinturas executadas por esses alunos bolsistas, que tinham como compromisso enviar cópias de obras inteiras ou detalhes dos grandes mestres europeus. Esses trabalhos dos pensionistas compõem atualmente o acervo exposto na Galeria de Arte Brasileira do Século XIX do Museu Nacional de Belas Artes, juntamente com as pinturas e esculturas de outros alunos-artistas da Academia.



Organização da arte: os museus e suas galerias

Normalmente, os museus organizam seus acervos estabelecendo categorias e organizando as peças expostas em conjunto que podem ter em comum o material ou técnica das obras, o período em que elas foram produzidas ou a procedência das mesmas. Essas categorias variam, mas é comum encontrarmos nos museus de arte seções – também chamadas de alas ou galerias – de peças de arte organizadas como: pintura, escultura, gravura, arte decorativa, etc. ou arte do século XIX, XX ou XXI etc. ou ainda arte etrusca, arte indiana, arte africana etc.

Em museus de grande porte, como o Louvre, por exemplo, é comum a venda de ingressos apenas para determinados setores ou galerias, e o fechamento das mesmas em diferentes dias da semana, com o intuito de diminuir o fluxo de pessoas no museu e incentivar o visitante a voltar para conhecer as outras galerias em outro dia.



Mapa do Museu do Louvre, com divisão dos setores (pavilhões ou galerias).

Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Discussion:Mus%C3%A9e_du_Louvre

Plein air

Expressão francesa que indica uma pintura que é feita ao ar livre, isto é, no exterior, e não no interior de um ateliê. Raramente as pinturas foram feitas no exterior, antes do século XIX, quando o equipamento portátil – como, por exemplo, o tubo metálico para conter as tintas – tornou mais fácil e prático esse método. O recurso torna-se uma das principais características do Impressionismo (CUNHA, 2005, p. 267).

Nesta época, porém, o que mais diferencia o ensino da Aiba dos modelos europeus de academia é a quase inexistência de ateliês independentes da escola. Na Europa, comumente, os alunos frequentam mais de um ateliê. Durante meados do século XIX, torna-se cada vez mais comum os artistas europeus se ocuparem de exercícios externos ao próprio ateliê, ou seja, a **plein air**. No Brasil, mesmo a pintura de paisagem era feita dentro das salas da Academia e possuem, no contexto do ensino artístico, um caráter secundário, voltado apenas para a construção dos cenários das pinturas românticas.

No caso do Brasil, pensar o ensino da pintura de paisagem apenas no interior da Academia parece difícil, se levarmos em conta as belezas naturais e a paisagem do Rio de Janeiro, elementos de destaque em qualquer narrativa sobre a cidade. De fato, muitos artistas, inclusive os que compunham a Missão Francesa, se encantam com a beleza da paisagem carioca e utilizam-na como tema de seus trabalhos pictóricos. Vale lembrar que, no século XIX, a paisagem do Rio de Janeiro que é retratada nas pinturas está mais voltada para a representação dos morros do que das praias. A imagem da cidade como “o Rio de Janeiro praiano” só se estabelece, como conhecemos hoje em dia, a partir das primeiras décadas no século XX.

O Rio de Janeiro a *plein air*

Um dos primeiros artistas a pintar a paisagem carioca é Nicolas Taunay, pintor francês de paisagens, que se empolga com a beleza dos panoramas da cidade e adquire o hábito de fazer caminhadas pelas florestas para descobrir novos pontos de vista para suas pinturas. Taunay se impressiona também com a luminosidade e escala cromática que encontra na região equatorial do país, o que diferencia seus trabalhos no Brasil dos executados na França.



Nicolas Antoine Taunay (França, 1755,1830) é um dos pintores que integram a Missão Artística Francesa no Brasil. Ele era filho do pintor e químico Pierre-Antoine Henri Taunay, da Real Manufatura de Sèvres, a mais importante fábrica francesa de porcelana, fundada em 1738. Nicolas também trabalha na Manufatura entre os anos de 1806 e 1807.

Taunay estuda desenho e pintura na França, Áustria, Suíça e Itália, e desde o início tem uma forte inclinação para o contato artístico com a Natureza. Interessado na pintura de paisagem, o artista vislumbra a possibilidade de conhecer novos aspectos deste tema no Brasil. Ele integra a Missão Francesa, licenciando-se do *Institut de France*, onde leciona, por cinco anos. Por conta disso, Nicolas Taunay retorna à Paris em 1821, ou seja, antes da inauguração da Aiba, deixando seu filho, Félix-Émile Taunay, em seu lugar na cadeira de Pintura de Paisagem.



Autorretrato, de Nicolas Antoine Taunay (ca. 1830, crayon sobre papel, 25,5 x 21 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nicolas-Antoine_Taunay_Auto-retrato.jpg

Ao chegar ao Rio de Janeiro, instala-se em local afastado do centro da cidade, para ficar mais próximo da natureza. Constrói sua residência em frente à Cascatinha da Tijuca, ou Cascatinha Taunay, no meio da floresta – atual Parque Nacional da Tijuca. Nos cinco anos que reside no Brasil, Taunay produz trinta paisagens da cidade e imediações. Uma delas foi apresentada na aula passada, *Vista da Baía de Guanabara a partir do morro de Santo Antônio* (**Figura 5.1**), em que é possível perceber, segundo Sonia Gomes Pereira, “sua sensibilidade já de cunho romântico na captação da atmosfera peculiar da cidade” (PEREIRA, 2008, p. 65).

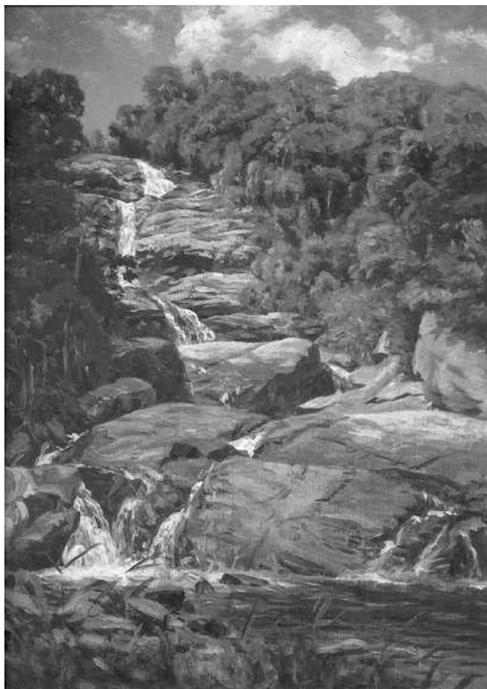


Figura 6.9: *Cascatinha da Tijuca*, de Nicolas Taunay (óleo sobre tela).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nicolas_antoine_taubay_-_cascatinha01.jpg



Figura 6.10: *Vista do outeiro, praia e igreja da Glória*, de Nicolas Taunay (ca.1817, óleo sobre tela, 37 x 48,5 cm, Museu Castro Maya/IPHAN MinC, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nicolas-Antoine_Taubay_01.jpg



Figura 6.11: *Largo da Carioca*, de Nicolas Taunay (ca.1816, óleo sobre tela, 45 x 56 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nicolas-Antoine_Taunay_02.jpg

Félix Émile Taunay, que assume o lugar de seu pai na Aiba e, mais tarde, a direção da instituição, também possui diversos trabalhos de pintura de paisagem. Outros artistas da época, como Victor Meirelles e Pedro Américo também pintam panoramas do Rio de Janeiro e arredores.



O pintor **Felix Émile Taunay (França, 1795 – Brasil, 1881)**, primogênito de Nicolas Taunay, chega ao Rio de Janeiro aos 21 anos de idade. Como seu pai, sua produção artística de maior destaque concentra-se nas pinturas de paisagens. É um dos professores de desenho de Dom Pedro II, estimulando o interesse do monarca pelas artes visuais.

Em 1834, após o falecimento de Henrique José da Silva, primeiro diretor da Academia Imperial, Felix Taunay assume seu cargo. Como diretor da Aiba, constitui de forma regular, a partir de 1840, as Exposições Gerais de Belas Artes, onde alunos da Academia

expõem seus trabalhos e concorrem a prêmios, como medalhas, menções honrosas e a premiação máxima, o Prêmio de Viagem ao exterior. Em sua gestão, também é implantado o ensino teórico de História da Arte na Aiba e é iniciada a coleção da pinacoteca da instituição, hoje de posse do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Dom João VI. Taunay permanece na direção da Academia até se aposentar, em 1854.



Retrato de Felix Émile Taunay, de Nicolas Taunay (sd, óleo sobre tela, 44,5 x 36,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ftaunay.jpg>

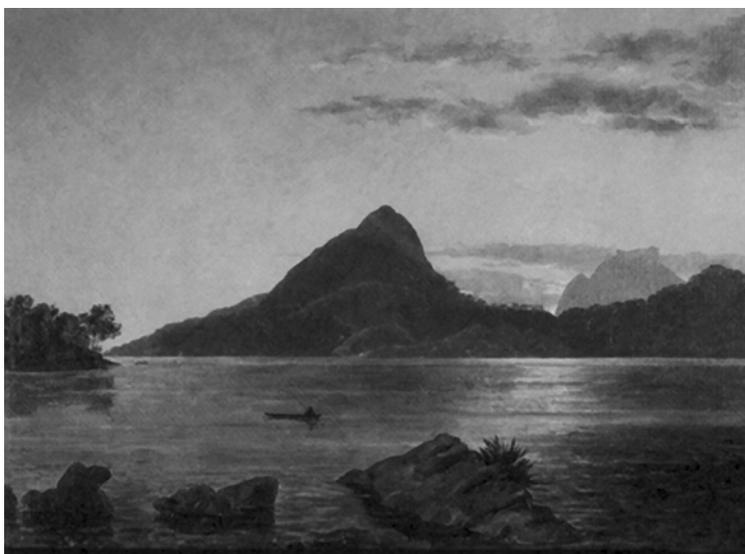


Figura 6.12: *Lagoa Rodrigo de Freitas*, de Félix Taunay (1828, óleo sobre cartão, 18,8 x 27 cm, Coleção Paulo Fontainha Geyger).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Taunay_-_1828_-_Lagoa_Rodrigo_de_Freitas_%282%29.jpg



Figura 6.13: *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras*, de Felix Taunay (ca.1828, óleo sobre tela, 68 x 136 cm, Coleção Noemia e Luiz Buarque de Holanda, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Taunay_-_1828_ca._-_Ba%C3%ADa_de_Guanabara_Vista_da_Ilha_das_Cobras.jpg



Figura 6.14: *Passagem do Chaco*, de Pedro Américo (1871, óleo sobre tela, 198 x 240 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Americo-chaco-MHN.jpg>

É somente em 1880, porém, que se estabelece uma atividade artística externa à Academia, com artistas paisagistas que começam a pintar ao ar livre por influência europeia. Em torno do pintor Georg Grimm, professor interino da Academia na cadeira de Paisagem, Flores e Animais, cria-se o Grupo Grimm. O pintor, de origem germânica, chama atenção

na Academia por se recusar a usar os ateliês da escola e preferir levar os alunos para expedições onde os incentiva a pintar ao ar livre, permitindo maior contato com a paisagem e com a luz natural.



O pintor, desenhista, professor e decorador **Johann Georg Grimm (Alemanha, 1846 – Itália, 1887)** começa sua carreira estudando na Academia de Artes de Munique, em 1867. Em 1871, inicia uma série de viagens pelo sul da Europa, chegando até ao Oriente próximo e ao norte da África.

Por volta de 1878, chega ao Rio de Janeiro, onde se encanta com a beleza da paisagem local. Em 1882, faz uma exposição de seus trabalhos no Liceu de Artes e Ofícios, onde apresenta 105 paisagens. O sucesso da exposição lhe rende a contratação para integrar o corpo docente da Aiba. No entanto, Grimm leciona na Academia por apenas dois anos, por não se adaptar ao sistema da instituição. Em 1884, desliga-se definitivamente da Aiba, mas continua seu trabalho com pintura de paisagem. Seguido por um grupo de alunos (Grupo Grimm), o pintor trabalha na cidade de Niterói até retornar à Europa, em 1887.



Retrato do pintor Johann Georg Grimm, de Delfim da Câmara (1879, óleo sobre tela).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Delfim_da_C%C3%A2mara_1879,_Johann_Georg_Grimm.jpg

Segundo historiadores que pesquisam a arte do século XIX, o Grupo Grimm se estabelece como a primeira escola de paisagem local, sustentada pela prática da pintura ao ar livre que explora a beleza natural da cidade do Rio de Janeiro e imediações. Alguns de seus discípulos trabalham a paisagem de forma mais romântica, conciliando a cor local com nuances de luminosidade. Dentre os alunos de Grimm que mais se destacam na pintura de paisagem estão os pintores Hipólito Caron, Antonio Parreiras, Giovanni Castagneto e Garcia Vasquez.



Figura 6.15: *Vista do Cavalão*, de Georg Grimm (1884, óleo sobre tela, 110 x 85 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Georg_grimm.jpg



Figura 6.16: *Panorama de Niterói*, de Antonio Parreiras (1892, óleo sobre tela, 243,5 x 338,3 cm, Museu Antonio Parreiras, Niterói, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ant%C3%B4nio_Parreiras_-_Panorama_de_Niter%C3%B3i.jpg



Memória do Grupo Grimm em Niterói

Uma parte da história do Grupo Grimm e de seus integrantes pode ser encontrada no acervo do Museu Antonio Parreiras (MAP) em Niterói. O MAP, localizado no bairro do Ingá, funciona na residência e ateliê do pintor. Seu acervo é composto por dois mil itens; dentre eles, pinturas de Parreiras, Grimm e de outros artistas paisagistas.

Visite o Museu Antonio Parreiras! *Link:* http://www.funarj.rj.gov.br/museus/map_02.html.



Fachada da residência de Antonio Parreiras, atual MAP (1907).

Natureza-morta

Denominação de um quadro ou de outra representação de seres inanimados. Sua individualização, como gênero independente, data do século XVI, tornando-se popular a partir do século seguinte; mesmo na atualidade, segue encontrando praticantes (MARCONDES, 1998, p. 201).

Gênero de pintura no qual são apresentadas coisas tiradas do seu ciclo de vida na Natureza, como, por exemplo, animais, flores, frutos, associados ou não a outros objetos – tecidos, vasos, cestos, entre outros (CUNHA, 2005, p. 413).

A pintura de paisagem, bem como a representação de **natureza-morta** e de registros científicos, é considerada tema de menor importância na hierarquia da doutrina acadêmica no século XIX. No entanto, muitos artistas se dedicam à sua aprendizagem, pois essa temática frequentemente lhes é útil em representações históricas e de retratos. Pelas imagens que pudemos ver nesta aula, a imagem nacional também se fez presente através dos panoramas da cidade do Rio de Janeiro e de outras localida-

des próximas. Através das pinturas de paisagem, notamos não apenas as transformações da cidade, mas também o modo de vê-la.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

A partir de uma pintura de paisagem da época, elabore uma proposta de visita a um atrativo natural da cidade do Rio de Janeiro, tendo como base a obra escolhida. Destaque:

- Dados da obra (imagem, autor, localização, título, etc.);
- tema (Que paisagem está sendo representada? Quais elementos a compõem);
- argumento (Um parágrafo relacionando a obra ao atrativo que você considera análogo a ela. Seja criativo: aqui, você pode articular uma paisagem que atualmente está muito diferente e destacar as mudanças ou buscar as semelhanças, caso não haja modificação na paisagem local);
- proposta de visita à obra e/ou ao atrativo (Identifique e relacione formas diferentes de visitar o atrativo e/ou os arredores).

Sugestão de títulos de obras:

Título	Autor/Instituição	Data
Vista do RJ, tomada da Rua Senador Cassiano em Santa Teresa.	J.G. Grimm Acervo Galeria de Arte (RJ)	1883
Bote a seco na praia de São Roque, em Paquetá.	G.B. Castagneto Pinacoteca do Estado de SP	1896
Largo da Carioca, no Rio de Janeiro.	N.A. Taunay MNBA (RJ)	1816
Praia da Boa Viagem (Niterói)	H.Caron MNBA (RJ)	1884
Praia da Lapa e Morro do Castelo	F.E. Taunay Col. Paulo F. Geyer	1840
Porto do Rio de Janeiro	G.B. Castagneto MNBA (RJ)	1884

Resposta comentada

Esta questão não possui gabarito. Podemos utilizar, como exemplo, a obra “Cascatinha da Tijuca”, de Nicolas Taunay (**Figura 6.9**).

- Tema: Cascata da floresta da Tijuca, localizada junto à residência do pintor. Atualmente, essa área integra o Parque Nacional da Tijuca, e a cascata recebeu o nome de Taunay em sua homenagem. Compõem a imagem parte da floresta e da queda d'água.
- Argumento: a obra nos conduz ao atrativo natural Parque Nacional da Tijuca, onde está localizada a cachoeira de 35 m de queda d'água. Outra relação que podemos estabelecer entre a obra e o atrativo natural é o fato de que a pintura, datada do século XIX, representa a Cascata Taunay, praticamente da mesma forma como ela está no século XXI.
- Proposta de visita: trilha (pelo Caminho da Cascatinha) no Parque, vista da cascata do mirante do alto do Morro do Visconde e visita à Fonte dos Taunay. Nos arredores: visita ao Museu do Açude e ao Corcovado.

Desenho

Representação em que predomina o traço sobre a cor, constituindo-se em obra de arte independente ou em uma fase da pintura. Vários são os materiais empregados, dependendo da qualidade pretendida. Os suportes também são variáveis, mas o mais comum é o papel (MARCONDES, 1998, p. 87-88).

Aquarela

Processo de pintura cujo líquido no qual a tinta é diluída é a água e uma goma aglutinante. Ela usa como suporte mais comum o papel e, tendo a tinta uma transparência que deixa ver a cor do suporte, fazendo com que os tons sejam obtidos com uma maior ou menor aglutinação dela. É de difícil execução, uma vez que o artista deve trabalhar rapidamente e com poucas oportunidades de poder sobrepor as camadas de tinta ou fazer retoques (CUNHA, 2005, p. 404).

Aquarela do Brasil: a arte dos pintores viajantes

A pintura de paisagem, juntamente com as narrativas históricas e épicas do povo brasileiro, não é o único registro do contexto nacional durante o século XIX no campo artístico. A arte esteve presente nos documentos de expedições científicas que são feitas no território nacional com o intuito de reconhecer a flora, fauna e o modo de vida local. Nesta seara, a arte se junta à ciência e lhe serve como registro de detalhes tipicamente brasileiros.

Os registros científicos são geralmente feitos por artistas de formação acadêmica através de **desenhos e aquarelas**. Muitas dessas obras são executadas ao longo dos séculos XVIII e XIX por artistas estrangeiros, mas alguns brasileiros também se destacam nesse campo. Os chamados *pintores viajantes* são responsáveis por documentar tudo o que é encontrado nas expedições exploratórias pelo território nacional, utilizando suas habilidades artísticas nas representações de animais, flores, frutos e costumes rurais e urbanos.

Mas, se os pintores acadêmicos estavam habituados a pintar com tinta óleo sobre tela, por que os viajantes adotam o desenho e a aquarela? A valorização do desenho no processo criativo de qualquer obra é fundamental no ensino das Academias no século XIX; portanto, antes mesmo de pintar com tinta óleo, os artistas desenvolvem diversas técnicas de desenho e dominam tanto o desenho imaginativo quanto o de observação. Esta qualidade perceptiva serve muito bem aos trabalhos científicos, onde é necessário captar a maior

quantidade de informações do objeto que está sendo analisado ou descrito. Portanto, o desenho tornou-se uma importante ferramenta para esse processo, e o papel dos artistas nestas expedições, indispensável. A aquarela possibilita um trabalho mais dinâmico, sobretudo pela possibilidade de usar a cor, sobre mesmo suporte do desenho, o papel, e de pequenas dimensões, o que facilita o transporte dos equipamentos artísticos em expedições que podem levar meses em locais remotos.

Dentre os pintores viajantes ligados à Academia Imperial de Belas Artes, está Reis Carvalho. Ele esteve presente na primeira grande expedição científica brasileira, também conhecida como Comissão das Borboletas, no Ceará. Reis Carvalho ilustra cenas do cotidiano dos vilarejos e desenha flores e insetos com extremo detalhismo.



José dos Reis Carvalho (Brasil, ca.1798/1800 – 1872) nasceu no Ceará, onde integra a Comissão das Borboletas, entre 1859 e 1861, responsável por documentar aspectos etnográficos, zoológicos e botânicos do nordeste brasileiro. Em 1816, ingressa na Aiba, onde é aluno da primeira turma de pintura de Debret, em 1826. Participa das Exposições Gerais da Academia, onde é premiado algumas vezes.

No Rio de Janeiro, Reis Carvalho ministra ainda aulas de Desenho como professor substituto na Escola Militar, onde atua até 1865. Nos anos 1850, Reis Carvalho produz uma série de aquarelas sobre os costumes da cidade carioca.



José dos Reis Carvalho (fotografia, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Retrato_de_Jos%C3%A9_dos_Reis_Carvalho.jpg



Figura 6.17: *Flor com inseto*, de José dos Reis Carvalho (sd, aquarela, 53,2 x 36,1 cm, Museu Dom João VI, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_dos_Reis_Carvalho_-_Bot%C3%A2nica,_1859.jpg

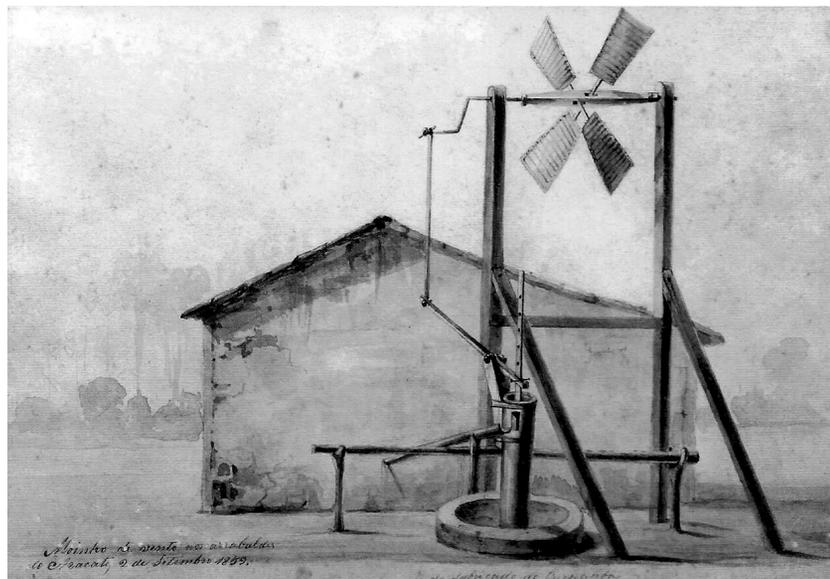


Figura 6.18: *Moinhos de vento nos arrebaldes do Aracati. Todo fabricado em carnaúba* (02 de setembro de 1859, aquarela, 19,3 x 29 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Moinho_de_vento_Aracati,_1859_Jos%C3%A9_R._Carvalho.jpg

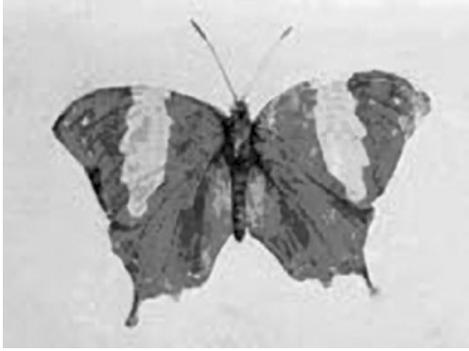


Figura 6.19: *Borboletas* (registro da Expedição Científica de Exploração à Província do Ceará), de José dos Reis Carvalho (ca.1859-1861, pastel sobre papel, 15,3 x 12,5 cm, Museu Dom João VI, Rio de Janeiro, RJ),
 Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_dos_Reis_Carvalho_-_Borboletas.jpg

Além de Reis Carvalho, outros artistas da Aiba atuam como pintores viajantes no século XIX, como Pedro Américo, por exemplo, que integra a missão científica de Louis-Jacques Brunet, em 1852. O pintor participa desta expedição como desenhista auxiliar antes mesmo de completar dez anos e viaja com o naturalista francês pelo nordeste do Brasil. A atuação de cientistas e pintores viajantes no território nacional, no entanto, é anterior à fase de Reis Carvalho e Pedro Américo; desde o século XVIII se tem conhecimento de expedições científicas exploratórias no território nacional.



Visite o Museu Louis-Jacques Brunet

A visita do naturalista francês ao nordeste do Brasil, em 1861, rendeu uma importante coleção de arqueologia, botânica, geologia e zoologia, que hoje se encontra no Museu de História Natural Louis-Jacques Brunet, no Recife, que está ligado à UFPE.

Link: <http://pernambucoimortal.com/c/museus/museu-de-historia-natural-louis-jacques-brunet>

Expedições artísticas e científicas

Mas o que motiva a vinda de expedições científicas para o Brasil? O que eles buscam? O que fazem com os desenhos e aquarelas produzidas?

Ao longo do século XIX, torna-se crescente o número de expedições multidisciplinares no território brasileiro. Motivados pelas descobertas científicas e pelo pensamento iluminista, uma série de pesquisas e levantamentos passa a ser feita com o intuito de analisar e registrar elementos da Natureza e da sociedade. Impulsionados pelos departamentos de História Natural de cada país, essas expedições concentram-se no contato com outros grupos e locais, através da etnografia e da ciência da observação.

Em 1817, juntamente com a arquiduquesa Dona Leopoldina, é enviada ao Brasil uma Missão Científica de História Nacional, também conhecida como Missão Austríaca, que trás para o país os naturalistas Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius. Nesta expedição, destaca-se a atuação do pintor de paisagens Thomas Ender (Viena, 1793–1875), que fica no Brasil por um ano. Nesse período, registra em desenhos e aquarelas diversos aspectos do Rio de Janeiro e do interior do país. Nas expedições científicas, sua função é subsidiar o trabalho dos cientistas que coletam e descrevem espécimes animais, vegetais e objetos etnográficos, enviados aos milhares para a capital austríaca, Viena.

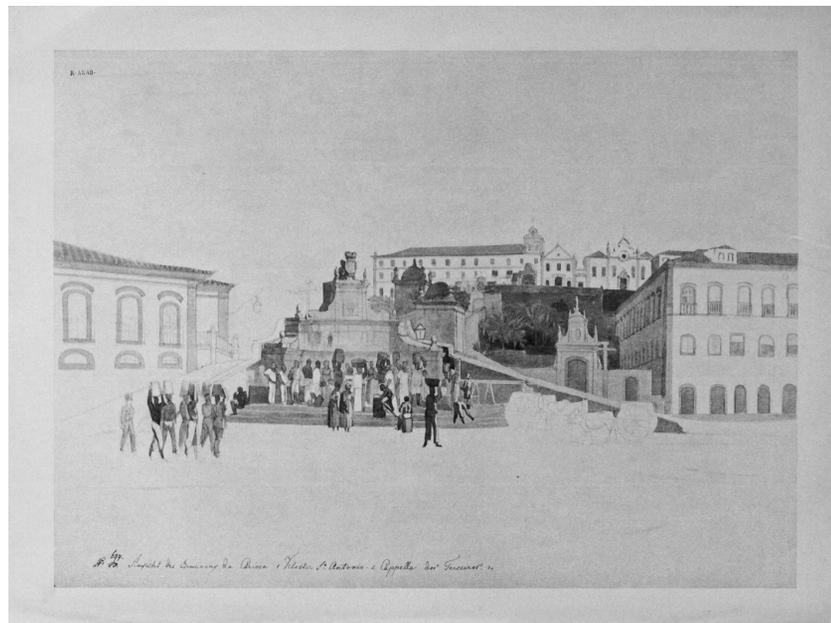


Figura 6.20: Vista da Fonte da Carioca, Convento de Santo Antônio, Capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, de Thomas Ender (1817, aquarela).

Fonte: http://wikiurbs.info/index.php?title=Arquivo:Thomas_Ender_Largo_da_Carioca.jpg

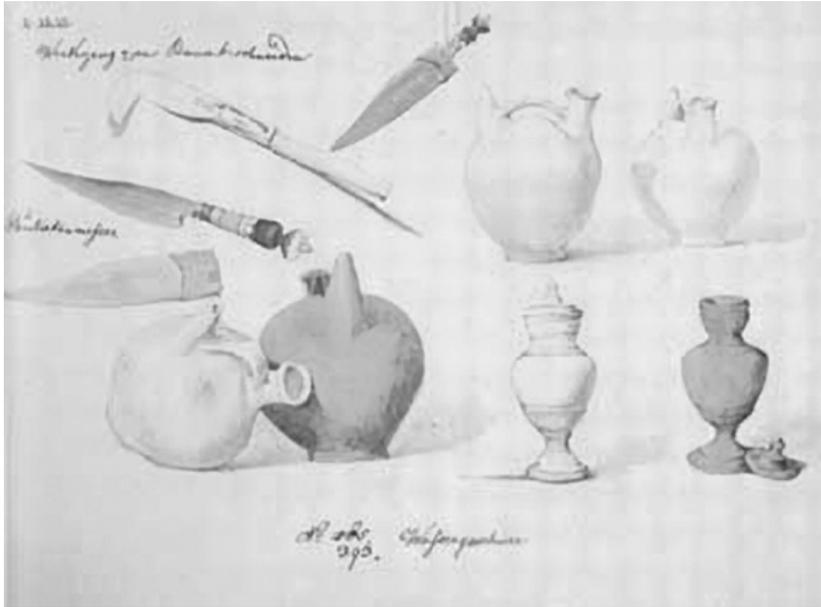


Figura 6.21: Recipientes para água, ferramentas para cortar árvores e faca paulistana, de Thomas Ender (aquarela, Arquivo Público de São Paulo, SP).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Ender_-_Adere%C3%A7os,_paulistas.jpg

Além de Ender, outros estrangeiros também se destacam na produção artístico-científica nessa época. Em 1825, chega ao Rio de Janeiro uma equipe de cientistas e artistas comandada pelo Barão de Landsdorff, cônsul-geral da Rússia, no país. A equipe, composta pelos artistas Johann Moritz Rugendas, Adrien Aimé Taunay (filho de Nicolas Taunay) e Hércules Florence, percorre as regiões de Minas Gerais, São Paulo, Centro-Oeste e Amazônia.

Rugendas (Alemanha, 1802 – 1858) se desliga do grupo logo no início dos trabalhos, para viajar sozinho pelo interior do país. Quando retorna à Europa, em 1835, publica o livro “Viagem Pitoresca ao Brasil”, em que registra a ampla diversidade social da população brasileira – personalidades políticas, índios, negros, mestiços. Hércules Florence (França, 1804 – Brasil, 1879), conhecido por seu pioneirismo mundial no campo da fotografia, produz desenhos que são reconhecidos como excelentes observações da Natureza e dos índios das regiões que atravessa com a expedição.



Figura 6.22: *Índio em uma fazenda – Minas Gerais*, de Rugendas (1824, aquarela).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:%C3%8Dndios_em_uma_fazenda.jpg

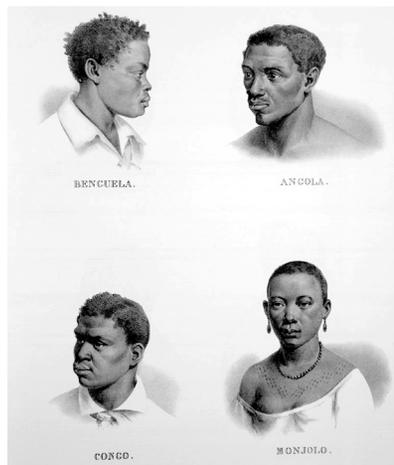


Figura 6.23: *Escravos de Benguela, Angola, Congo e Monjolo*, de Rugendas (ca.1830, desenho).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rugendas_-_Escravos_Benguela,_Angola,_Congo,_Monjolo.jpg

Mas não são apenas os pintores viajantes que registram, ao longo do século XIX, o cotidiano na vida na cidade e no interior, os detalhes de flores e frutos exóticos, paisagens, hábitos novos. Um dos principais personagens da Missão Francesa, o pintor acadêmico Debret, durante o período que antecede à abertura da Aiba, faz registros da vida carioca em aquarelas e desenhos. Grande parte dessa produção está reunida no

livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicado na França, entre 1834 e 1839, em três volumes. No primeiro tomo, ele representa o *índio brasileiro*; no segundo volume, de 1835, descreve a *sociedade brasileira* da época; no terceiro, apresenta estudos e desenhos de *retratos e paisagens* nacionais. A edição em fascículos, na época, facilita a divulgação da obra e normalmente precede a edição integral do livro.

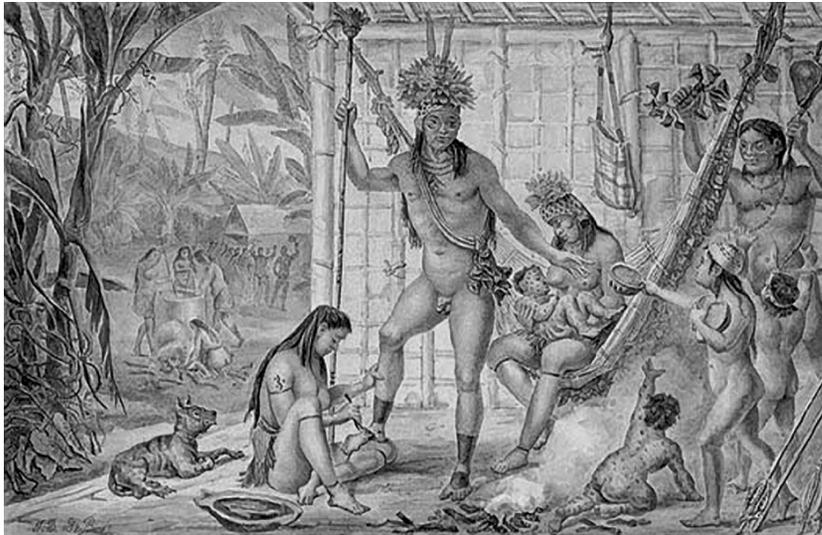


Figura 6.24: Família de um chefe Camacan preparando-se para uma festa, de Debret (ca. 1820/1830, aquarela).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debret37.jpg>

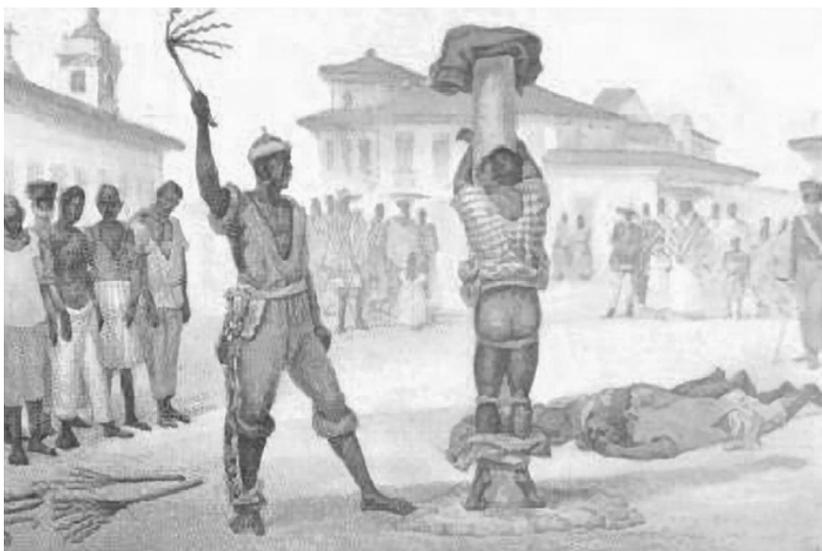


Figura 6.25: Pelourinho, de Debret (aquarela).

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pelourinho.jpg>



Figura 6.26: *Família brasileira no Rio de Janeiro*, de Debret (aquarela).

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Debret15a.jpg>



Veja as aquarelas originais de Debret

As quase 350 peças desenhadas por Debret para o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* pertencem ao Museu da Chácara do Céu, da Fundação Raymundo Castro Maya, localizado no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Para visitar o *site* do museu, acesse: <http://www.museuscastromaya.com.br/chacara.htm>.

Os três volumes do livro também podem ser baixados gratuitamente na internet: <http://www.brasiliana.usp.br/node/393>.

Tanto o trabalho de Debret quanto o de Rugendas, com títulos bastante parecidos, fazem parte de um conjunto chamado *livros de viagem*. São edições publicadas em larga escala com cerca de 50 pranchas de imagens acompanhadas por textos descritivos. O uso do termo “pitoresco” se justifica, de acordo com Valéria Lima, em *Uma viagem com Debret*, por

atender a uma grande variedade de sentidos. A dimensão do pitoresco que encontramos em Debret deriva, certamente, do sentido que lhe era atribuído nas “viagens pitorescas” obras que vinham sendo publicadas na Europa desde as últimas décadas do século XVIII e cujo gênero havia sido inaugurado por Choiseul-Gouffier e Saint-Non. Responsáveis, respectivamente, pela publicação de *Voyages pittoresques de La Grèce* e *Voyages pittoresques de Naples e Sicile* (LIMA, 2004, p. 34).

Diante disso, percebemos que a trajetória dos artistas viajantes, embora estivesse à margem da Academia, representa uma importante produção artística. As imagens reproduzidas em livros e catálogos proporcionam uma visibilidade ainda maior desses “retratos” da vida, da paisagem e das particularidades vistas no Brasil através do olhar estrangeiro.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Charles Darwin é considerado o maior naturalista do século XIX, a partir da defesa da tese evolucionista. A bordo do barco Beagle, Darwin chefia uma expedição científica que dura 4 anos e 9 meses. O Brasil é um dos locais visitados por ele, que passa pela Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. No estado do Rio, visita algumas cidades como Cabo Frio, Niterói, Maricá, etc. A trajetória de Darwin é mapeada e organizada por um projeto chamado “Expedição Caminhos de Darwin”, da Casa da Ciência da UFRJ, desde 2008. Dentre outras ações, o projeto sinaliza a rota do cientista e instala marcações nos locais do estado do Rio de Janeiro, criando um roteiro a partir da sua trajetória.

Atualmente, já não são comuns esses tipos de “roteiros pitorescos” no país. No entanto, muitos caminhos foram ilustrados a partir de desenhos e aquarelas dos pintores de expedições.

Escolha 3 imagens de artistas viajantes do século XIX. A partir dessas imagens, identifique a localidade que ela está representando. Em seguida, estabeleça uma relação entre a imagem e/ou a localidade identificada com um atrativo cultural e, em seguida, marque, em um mapa, esses pontos numerados de 1 a 6, como um roteiro de uma expedição artístico-científica.

Resposta comentada

Essa questão não possui um gabarito. Uma sugestão é escolher imagens de locais próximos, para facilitar a etapa final do exercício. Consulte o projeto “Expedições Caminhos de Darwin”, para verificar a forma como o roteiro é estruturado e como são feitas as marcações no mapa do estado.

Uma opção de resposta seria:

- 3 imagens: **Figura 6.20** (Largo da Carioca), **6.24** (índios) e **6.25** (pelourinho).
- Localidade: Largo da Carioca [1], local indefinido (vamos propor um local onde ainda exista floresta: Parque Nacional da Tijuca [2]), local onde hoje é a Praça Tiradentes [3].
- Atrativos: Convento de Santo Antônio e Ordem Terceira da Penitência ou visitação à Confeitaria Colombo [4], Museu do Índio (Botafogo) ou trilha na Floresta da Tijuca [5], Estudantina ou visitação ao Centro de Arte Hélio Oiticica (CAHO) [6].

DICA: Pesquise as imagens em *sites* específicos de museus ou de enciclopédias virtuais. Busque ideias de atrativos em roteiros disponíveis na internet ou em *folders* de divulgação.



História da arte e a sétima arte

- *Guerra do Brasil – toda a verdade sobre a Guerra do Paraguai*
Direção: Sylvio Back
Ano: 1987
País: Brasil
Gênero: Documentário
- *A Moreninha* (adaptação do livro homônimo, de Joaquim Manuel de Macedo)
Direção: Glauro Laurelli
Ano: 1970
País: Brasil
Gênero: Romance

- *O Guarani* (baseado em livro homônimo, de José de Alencar)
Direção: Norma Bengell
Ano: 1996
País: Brasil
Gênero: Aventura/Romance
-

Conclusão

Uma viagem ao Brasil pitoresco e histórico

O que podemos perceber, após verificarmos diferentes imagens do país através da pintura histórica, da arte romântica, das paisagens pintadas ao ar livre e dos registros artístico-científicos, é a dimensão da diversidade de olhares sobre o país nessa época. São esses múltiplos pontos de vista que, através da arte, mostram uma imagem do Brasil para os demais países e para o seu próprio povo. Esse processo de *construção de uma imagem nacional*, porém, não se esgota nessa época; até os dias atuais, esse tema pode ser encontrado nas manifestações artísticas. O importante é percebermos como a construção da imagem da nação e a percepção da paisagem que a cerca são elementos que suscitam análises críticas e valorização do meio em que vivemos.

“A arte é o espelho e a crônica de sua época.”

William Shakespeare

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Prepare um *folder* de divulgação da arte brasileira com o tema “Galeria Brasil – século XIX”. Selecione 6 obras: uma pintura de batalha, uma pintura histórica de cunho político ou tema romântico (indígena/heróico), uma paisagem local, um registro científico cotidiano da época, um registro científico da flora ou fauna local e um registro científico de

tipos locais (índios brasileiros/africanos). Para cada imagem, apresente um texto que justifique sua importância para a história do Brasil e sua relevância na “galeria de arte do século XIX”. Disponha imagens e textos em uma folha A4 (paisagem) e divida em três partes, obtendo, assim, 6 divisões (frente e verso) para dispor os 6 itens do *folder*.

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. A sugestão é buscar novas imagens dos artistas apresentados através de seus nomes e dos museus onde essas obras estão expostas. Os principais livros de arte brasileira possuem um diversificado conjunto de imagens desse período. Enciclopédias de arte digitais também disponibilizam imagens e textos sobre obras e artistas. Uma boa dica é a visita à Galeria do Século XIX, do Museu Nacional de Belas Artes, para perceber como as obras são dispostas e como a visitação guiada faz uso desse espaço para apoio turístico a museus.

Resumo

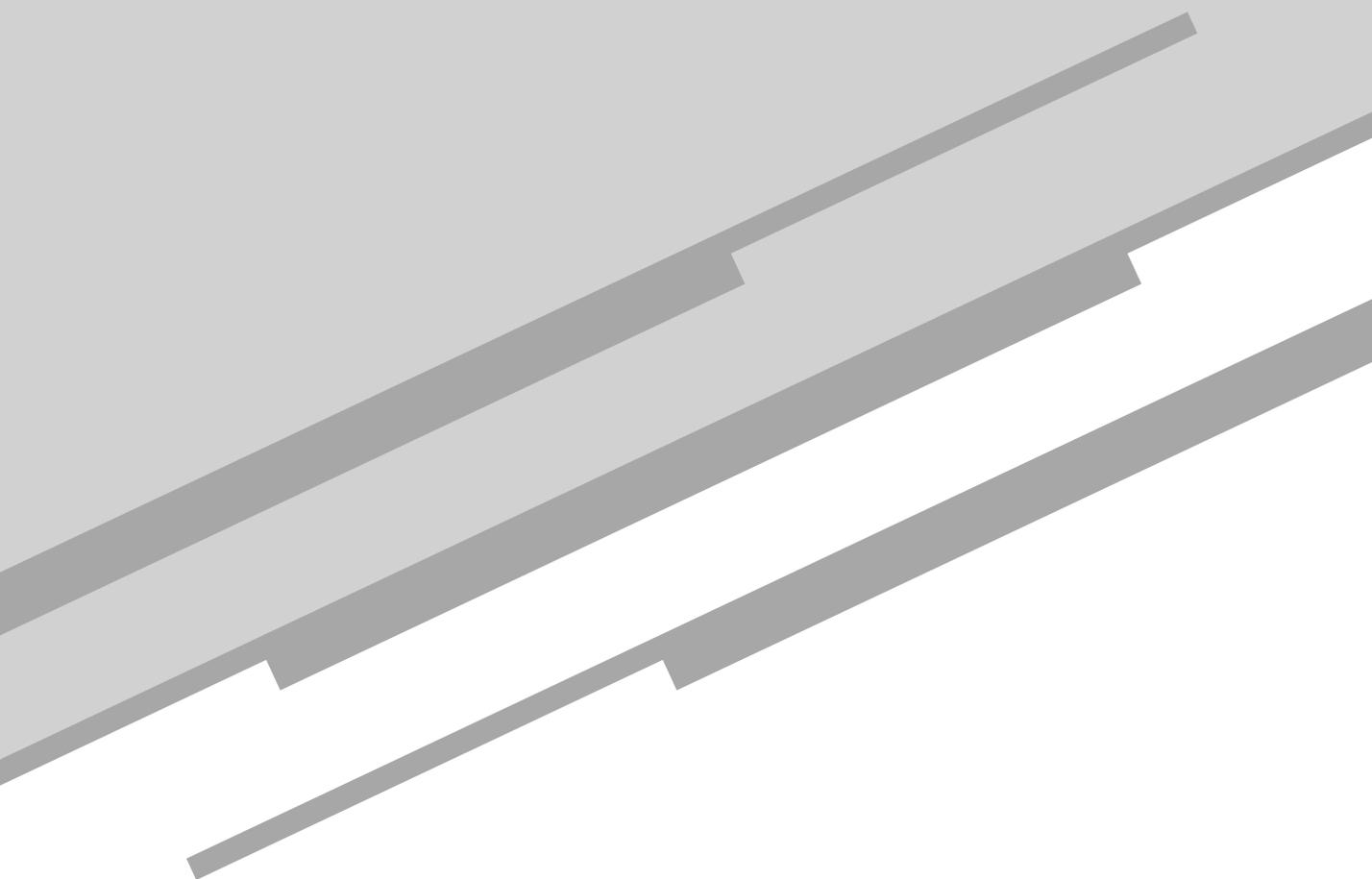
Nesta aula, percebemos as diferentes imagens que foram construídas do Brasil a partir da sua produção pictórica em meados do século XIX. Desde a pintura histórica e épica, com suas narrativas de fatos memoráveis, passando pela construção da imagem de personagens locais, como o resgate de Tiradentes, como mártir, e dos índios brasileiros, como “bons selvagens”, até a pintura de paisagem de cunho romântico feita a *plein air* e dos registros científicos, como valiosos documentos do cotidiano, da flora e da fauna local. O Brasil do século XIX, que pode ter sido classificado como “pitoresco” para outras culturas, certamente contribuiu para a o reconhecimento de elementos históricos e cotidianos da vida pública e privada presentes na sua produção pictórica.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos o desenvolvimento das artes visuais e da arquitetura no último terço do século XIX. Nesse período, a Academia Imperial se transforma em Escola Nacional de Belas Artes, com o advento republicano. A partir desse novo contexto sociopolítico, as artes também apresentarão outras características que marcam a produção plástica e arquitetônica de fins do século XIX no país.

Aula 7

A arte realista do Brasil republicano



Marcele Linhares Viana

Metas

Apresentar o panorama da história da arte nacional nas últimas décadas do século XIX, com ênfase no estado do Rio de Janeiro. Destacar a importância das Exposições Universais no contexto socioeconômico mundial e a interferência nas construções arquitetônicas e em obras de engenharia civil. Identificar as produções nas artes visuais e nas artes aplicadas à indústria, considerando a atuação dos principais artistas, intelectuais e instituições de ensino.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. identificar a importância do mercado de arte, através das Exposições Internacionais e da Arquitetura do Ferro e Vidro;
2. reconhecer a inserção do Desenho Industrial e da arte aplicada à indústria no ensino artístico brasileiro na Aiba e em outras instituições;
3. reconhecer a produção artística nacional através de manifestações locais do Realismo.

Introdução

A nação tece uma república para o Brasil

O contexto artístico brasileiro, a partir de meados do século XIX, torna-se cada vez mais diversificado. As produções de artistas e arquitetos formados pela Aiba alcançam reconhecimento também fora da instituição de ensino. A relação que os artistas brasileiros possuem com as vanguardas europeias também se fortalece através dos intercâmbios artísticos.

A Academia incentiva tais intercâmbios com as premiações das Exposições Gerais da Aiba, onde alunos de destaque são patrocinados em estudos no exterior, sobretudo na França e na Itália. O Imperador, pessoalmente, também contempla artistas que julga merecedores do mesmo benefício. O intercâmbio artístico, porém, estabelece-se em todo mundo ocidental, nesta época, através de exposições e mostras de caráter nacional e internacional, promovendo a divulgação de novidades, tanto no campo artístico quanto na seara econômica e industrial. Estas exposições contribuem significativamente para uma maior circulação de ideias nesses campos e torna-se uma importante vitrine artística.

Neste panorama, o Brasil inicia seu processo de industrialização que aparece envolto por questões políticas, como os movimentos republicanos, questões econômicas, como a crescente produção e exportação do café e questões sociais, como os movimentos em prol da abolição da escravidão e da conscientização de uma formação educacional voltada para a preparação de mão de obra operária.



Marcele Linhares Viana

Figura 7.1: Fotografia do Salão Ministerial do Museu da República com a pintura *A Pátria* e detalhe da obra, de Pedro Bruno (ca.1919, Museu da República, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: Acervo Pessoal

O Brasil republicano e a arte do progresso

A partir de meados do século XIX, o Brasil encontra-se politicamente em uma fase de consolidação do Império de Dom Pedro II. Este panorama mantém-se até o crescimento de movimentos sociopolíticos que enfraquecem a imagem da monarquia e resultam no golpe que institui o regime republicano no país, em 1889.

Até essa época, a economia brasileira tem como base a produção agrícola cafeeira que é responsável pelo enriquecimento de uma classe formada por proprietários de terras e escravos. Esta realidade contrasta com os ideais do Imperador e da classe burguesa, influenciados por ideologias políticas europeias liberais. Essa dicotomia gera soluções incomuns como, por exemplo, o Imperador conceder título de nobreza – como: barão, conde, visconde – a produtores agrícolas. Ou seja, a elite econômica passa a ocupar lugares privilegiados junto à monarquia anteriormente concedidos apenas por descendência, e não por ascensão capitalista.

Esse grupo que concentra a maior parte das riquezas do país é que frequentemente viaja para a Europa e importa obras de arte, livros e objetos utilitários. Segundo Sonia Pereira, no artigo “Arte no Brasil no século XIX e início do século XX”, os brasileiros importam “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” (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 71). Também é essa classe que envia, por conta própria, seus herdeiros para estudarem e atualizarem-se fora do Brasil.

Neste contexto, ao longo da década de 1880, ideologias políticas ganham força e passam a defender bandeiras republicanas e abolicionistas. O movimento republicano, liderado por grupos militares e influenciado pelo pensamento positivista, fomenta um projeto de modernização para o país, com base na expressão “ordem e progresso”. A ideia progressista, porém, não condiz com a situação da produção cafeeira nacional de base escravocrata. A partir disso, as discussões a favor da abolição da escravidão que já vinham ganhando força desde os anos 1850, intensificam-se atreladas à proposta republicana. A solução para a produção cafeeira passa a ser a inserção de mecanização e de mão de obra assalariada, vigente na produção industrial capitalista europeia. No caso brasileiro, este grupo é composto essencialmente por imigrantes europeus a partir de fins do século XIX.



O filme *Mauá – O Imperador e o Rei* apresenta de forma bastante interessante este período histórico brasileiro, com ênfase na atuação do Barão de Café no financiamento de medidas modernizantes do país, como o desenvolvimento industrial, a instalação de iluminação pública no Rio de Janeiro e a expansão da rede ferroviária.

- *Mauá – O Imperador e o Rei*
Direção: Sérgio Rezende
Ano: 1999
País: Brasil



Um museu para a República

O Palácio do Catete, projetado pelo alemão Gustav Waeneldt, em 1858, para o cafeicultor Barão de Nova Friburgo, foi adaptado em 1896 para ser a residência dos presidentes da República. A partir dessa época, o prédio também fica conhecido como Palácio das Águias, pois são acrescentados diversos símbolos republicanos à ornamentação arquitetônica, dentre eles cinco águias de bronze esculpidas pelo artista Rodolfo Bernardelli.



Fachada principal do Museu da República, de Thiago Melo (fotografia, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Palacio_do_Catete_.jpg

A partir de 1960, com a transferência da capital do país para Brasília, o edifício passa a sediar o Museu da República. Embora tenha sofrido diversas modificações internas, o prédio configura-se como um exemplar da arquitetura Neoclássica carioca de meados do século XIX. No seu acervo histórico (Centro de Referência da República) estão importantes obras e publicações do período.

Faça uma visita virtual ao Museu da República: http://www.eravirtual.org/mrepublica_01_br/.

No campo artístico, apresenta-se um novo panorama: a arte vinculada à indústria. Na Europa, desde meados do século, as artes industriais ou artes aplicadas à indústria, tornam-se foco de interesse artístico, ampliando o mercado de trabalho de artistas e arquitetos. Os novos materiais industriais, a possibilidade da produção seriada, a velocidade em que peças e produtos podem ser enviados para venda, modificam o sistema de produção e comércio. A inserção gradativa da fotografia também proporciona mudanças nas representações pictóricas. Todas essas inovações europeias são compartilhadas com o resto do mundo ocidental através de exposições de porte monumental, onde cada país tem a oportunidade de apresentar sua imagem através de seus produtos, suas máquinas, sua arte, e conseqüentemente, expandir sua atuação comercial.

A arte industrial nas Exposições Universais

O ano de 1851 inaugura uma nova fase para o campo da divulgação de produtos industriais e de avanços científicos. É neste ano que é inaugurada a “Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações”, ou a “Grande Exposição Universal”, como fica conhecida. Ela acontece na Grã-Bretanha, país expoente no desenvolvimento industrial europeu, e é a primeira de muitas outras exposições industriais que ocorrem no século XIX e XX.

Na exposição, diversas nações possuem pavilhões próprios onde divulgam suas inovações técnicas e seus produtos agrícolas. Cada país tem, nesses espaços, a oportunidade de construir uma vitrine para expor a imagem que deseja apresentar de sua nação ao restante do mundo. A competição é inevitável e países como a Grã-Bretanha, França e a Alemanha destacam-se.



Figura 7.2: Abertura da Grande Exposição em 1851 (com presença da Rainha Vitória, no Palácio de Cristal, em Hyde Park, Londres), de Louis Haghe (1851, litografia colorida, Victoria & Albert Museum, Londres, Reino Unido).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Crystal_Palace_-_Queen_Victoria_opens_the_Great_Exhibition.jpg

Mas qual a importância para a arte brasileira de uma exposição voltada para a divulgação de máquinas e de produtos industriais? Desde o século XVI é comum a divulgação de trabalhos artísticos através de exposições de arte. Praticamente, toda academia possui um salão ou mostra de trabalhos de alunos e professores. Esses eventos são importantes para as instituições de ensino, pois divulgam a qualidade das escolas e ativam o mercado consumidor de obra de arte.

As exposições universais imprimem um caráter capitalista mais amplo, pois com o desenvolvimento industrial, faz-se necessário expandir mercado consumidor dos inúmeros produtos que passam a ser fabricados de forma seriada e em larga escala. Essa transformação na produção interfere na atuação de artistas que passam a trabalhar também na criação de estampas para tecidos e tapetes, no desenvolvimento de peças de vestuário, no desenho de móveis, na criação de elementos construtivos arquitetônicos – como gradis de ferro, esquadrias etc. –, ou seja, do **design**. A produção desses e outros objetos abrem espaço para o artista que mais tarde fica conhecido como *designer*, aquele que atua no campo artístico, projetando peças industriais.

Mas quais produtos são mostrados nas exposições universais? A Grande exposição inglesa é organizada por membros da Sociedade Real Propa-

Design ou Desenho Industrial

Aplicação racional de critérios estéticos, funcionais e práticos, ao projeto dos objetos produzidos industrialmente, pela máquina, desde meados do século XIX, com a esperança de criar um casamento bem-sucedido entre eles (CUNHA, 2005, p. 240).
Conjunto de técnicas que procura conceber as peças de acordo com critérios funcionais, econômicos e estéticos (MARCONDES, 1998, p. 89).

gadora das Artes, Manufaturas e Comércio ou simplesmente, Sociedade Real de Arte. Este grupo tem por fim incentivar a produção artística e é composto por membros de grande notoriedade política na Grã-Bretanha. Com a Grande Exposição, eles pretendem celebrar a tecnologia industrial moderna, fruto do crescente desenvolvimento industrial inglês. Com o apoio do governo, o evento acontece cercado por uma atmosfera de superioridade britânica em diferentes campos: força, durabilidade, qualidade e utilidade de produtos, nos mais diversos materiais (ferro, aço, têxteis etc.).



Uma grande exposição que vale por três museus

Os lucros obtidos pelo governo inglês com a Grande Exposição são usados para fundar três dos principais museus britânicos: o *Victoria & Albert Museum* (V&A), o *Museu de Ciência* e o *Museu de História Natural*, que são construídos em região próxima ao local da exibição. O restante da verba é aplicado em projetos educativos e desenvolvimento de pesquisa no campo industrial.

Tenha acesso à memória da Exposição de Londres através do *V&A Museum*: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/n/national-art-library-great-exhibition-collection/>.

São expostas tanto matérias-primas dos produtos, quanto máquinas e processos de tratamento dessas matérias-primas, por exemplo, desde a fiação do algodão até a peça de roupa finalizada, o que para a época é uma grande inovação. Equipamentos e produtos de diversos tipos são apresentados pela primeira vez ao público, como: telégrafos, microscópios, bombas de ar, barômetros, instrumentos musicais, engrenagens de relógios, equipamentos cirúrgicos, o precursor da atual máquina de fax, **daguerreótipos**, máquina para votação, armas de fogo, peças de indumentária como roupas e joias, modelos de sanitários públicos, peças de jantar em ouro e prata etc. Todos os setores de produção são contemplados pelos avanços tecnológicos da época. É vendida a ideia de progresso através da indústria.

Daguerreótipo

Aparelho primitivo de fotografia, inventado pelo pintor e físico francês Louis Jacques M. N. P. Daguerre (1787-1851) no qual se fixam imagens da câmara escura (FERREIRA, 1986, p. 518).

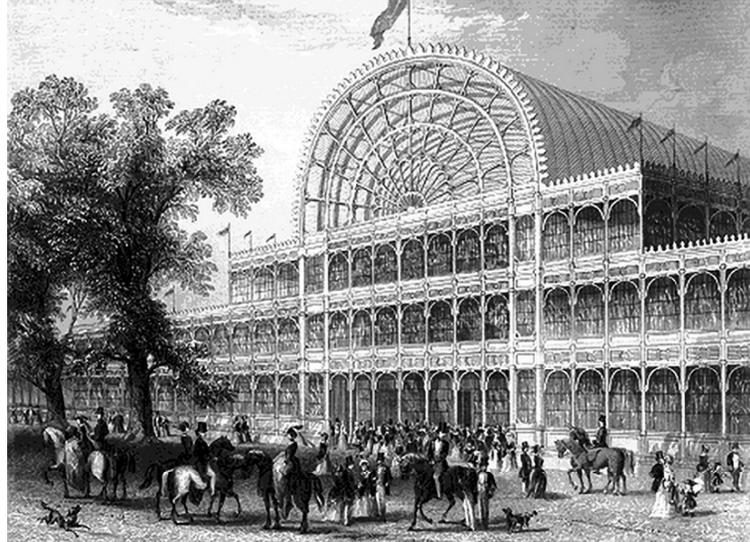
O largo alcance do evento favorece sua continuidade. Na época, cerca de um terço da população de Londres visita a Grande Exposição. E a partir desta mostra são organizadas regularmente outras Exposições Universais nas principais capitais europeias e norte-americanas. No Brasil, a primeira grande exposição de caráter internacional acontece apenas no ano de 1922, em celebração ao Centenário de Independência do Brasil, no Rio de Janeiro. Anos antes, em 1908, a cidade também é sede de outra grande mostra, de caráter nacional, em comemoração ao Centenário de Abertura dos Portos. A participação do Brasil nas exposições internacionais é crescente desde fins do século XIX, sobretudo no campo das inovações artísticas e na valorização do café como produto símbolo do país. Mais adiante, voltaremos às questões das exposições brasileiras ao apresentarmos a arte do início do século XX.

Arquitetura das exposições: ferro e vidro

Outra importante inovação da Grande Exposição de 1851 é a arquitetura do pavilhão que abriga a mostra. O Palácio de Cristal torna-se símbolo da *arquitetura do ferro e vidro* – dois materiais que, com o advento industrial, passam a ser usados cada vez com mais frequência na construção civil. A ideia de arquitetura pré-fabricada torna-se uma importante solução para os novos espaços urbanos, como: estações de trem, galerias, mercados; pois sua estrutura pode ser desmontada e reconstruída em outro local ou ser facilmente ampliada.



O Palácio de Cristal, projetado pelo arquiteto Joseph Paxton (1803-1865) é um marco da Arquitetura do Ferro e Vidro. O prédio é construído com 564 metros de comprimento e 33 metros de altura, com 92 metros quadrados de área para exibição de cerca de 14.000 expositores. Erguido em apenas nove meses, o projeto inovador ainda abriga as árvores existentes na época, no Hyde Park, em seu interior (como é possível ver na **Figura 7.1**). Após a Exposição de 1851, o prédio é desmontado e remontado em Sydenham Hill, próximo à Londres. O edifício, porém, é destruído por um incêndio em 1936.



Entrada do Palácio de Cristal (1851, gravura, Hyde Park, Londres, Reino Unido).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Crystal_Palace.PNG

O aço, um dos principais materiais industriais da época, inicialmente é trabalhado nas construções, assumindo formas e desenhos dos estilos arquitetônicos vigentes. Mais tarde, ele passa a ser usado de maneira menos ornamental e mais estrutural. O vidro, produzido industrialmente, possibilita a fabricação de chapas de grandes dimensões, o que se torna prático para a composição de espaços arquitetônicos, sobretudo de uso público e de grande porte. Além disso, por ser um material translúcido facilita a iluminação dos ambientes internos.

Nas exposições subsequentes, também são construídos pavilhões semelhantes ao de Londres, de caráter temporário, para serem desmontados ao final da mostra. Um exemplo é o Palácio de Cristal do Porto, em Portugal, projetado pelo arquiteto inglês Thomas Dillen Jones, para a Exposição de 1865.



O Brasil também tem o seu Palácio de Cristal

Em 1884, é construído na cidade de Petrópolis um Palácio de Cristal em proporções bem mais modestas do que do exemplar inglês. A obra, principal modelo da Arquitetura do Ferro e Vidro no Rio de Janeiro, foi encomendada pelo Conde D'Eu, marido da Princesa Isabel, para ser usado como espaço de exposição de flores e aves. Tombado pelo Iphan desde 1957, o Palácio é um dos pontos turísticos mais visitados da cidade serrana.



Fachada do Palácio de Cristal (sd, fotografia, Petrópolis, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Crystal_Palace.PNG

A Exposição Universal de 1889, ano da Proclamação da República no Brasil, acontece em Paris, em celebração ao centenário da Revolução Francesa. O elemento arquitetônico símbolo da Exposição torna-se, a partir de então, um dos cartões postais da cidade francesa. A torre de transmissão de rádio, construída pelo engenheiro Gustave Eiffel, chama atenção por sua beleza e por ser a maior construção da cidade, com 324 metros de altura.

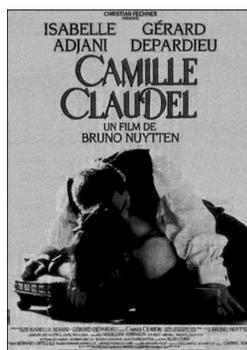


Figura 7.3: Vista geral da Exposição Universal (1889, gravura, Museu Carnavalet, Paris, França).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/icheiro:Vue_g%C3%A9n%C3%A9rale_de_l%27Exposition_universelle_de_1889.jpg



O filme *Camille Claudel*, sobre a vida e obra da escultora francesa, amante do também escultor Auguste Rodin, retrata a sociedade desta época, às vésperas da Exposição Universal de 1889, em Paris. O filme destaca ainda o mercado comercial das artes em mostras e galerias, e como se dava a relação entre artistas e consumidores de artes. É interessante observar a rotina de trabalho artístico, o papel do ensino acadêmico de arte e a importância que as artes possuem no cotidiano daquela sociedade.



Cartaz do filme *Camille Claudel*
Direção: Bruno Nuytten
Ano: 1988
País: França
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Camille_claudel_aff.jpg

Além da Torre Eiffel, outros edifícios em ferro e vidro caracterizam-se como pontos turísticos na Europa, nos EUA e no Brasil. Um bom exemplo é o Elevador de Santa Justa, em Lisboa, construído entre 1898-1901, para interligar a parte baixa da cidade à parte alta, com linhas em estilo Neogótico. No Brasil, entre 1869 e 1873, também é construído um elevador urbano, o Elevador Lacerda, na cidade de Salvador. Este elevador, embora tenha sido um dos primeiros e mais altos no mundo na época, não usa a técnica do ferro e vidro. Mas ele é um bom exemplo dos avanços técnicos da engenharia e da arquitetura brasileiras. O elevador também é elemento representativo das transformações urbanas que as grandes cidades brasileiras começam a passar a partir do final do século XIX.



Figura 7.4: Vista noturna do Elevador de Santa Justa e do Convento do Carmo (sd, fotografia, Lisboa, Portugal).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lisbon_%28Lisboa%29_historic_elevator_Santa_Justa_Luca_Galuzzi_2006.jpg



Figura 7.5: Elevador Lacerda e vista da cidade baixa com o Mercado Modelo (sd, fotografia, Salvador, BA).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ELEVADOR-MERCADO.jpg>

Outra construção, localizada no centro do Rio de Janeiro, representante da Arquitetura do Ferro e Vidro, é o atual restaurante Albamar, na Praça XV. Parte de uma construção maior, o Mercado Municipal da Praça XV, construído em 1908, pelo engenheiro Alfredo Azevedo Marques, para substituir o antigo mercado (atual Casa França Brasil). Executado em estrutura metálica, fabricada na Inglaterra e na Bélgica, o Mercado Municipal estende-se da Praça XV até a rua do Ouvidor e, na época, é considerado o maior edifício de Ferro e Vidro construído no Brasil. O módulo do restaurante era uma das extremidades do pavilhão do Mercado que possui planta quadrangular, com quatro edifícios poligonais nas quinas, e um maior, com relógio, ao centro. O Mercado Municipal é composto por 16 ruas e cerca de 200 lojas de produtos hortifrutigranjeiros, dispostas em 22,5 mil metros quadrados, e com 24 metros de altura. O complexo é demolido nos anos 1950, para construção do viaduto da Perimetral, restando apenas o módulo, onde em 1933, é inaugurado o restaurante, localizado próximo ao mar.



Figura 7.6: Uma das quatro construções que funcionavam como extremidades do Mercado Municipal, onde hoje é ocupado pelo restaurante Albamar (sd, fotografia, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Restaurante_albamar.JPG



Três gerações de mercados municipais no Rio de Janeiro

O primeiro mercado da cidade foi o edifício construído por Grandjean de Montigny na Candelária, atualmente usado como o centro cultural Casa França Brasil. O segundo mercado, na Praça XV, foi quase totalmente demolido, restando apenas um módulo da sua construção onde funciona o restaurante Albamar.

Os comerciantes do antigo Mercado Municipal reúnem-se através do Centro de Abastecimento do Distrito Federal (CADIF), atual Centro de Abastecimento do Estado da Guanabara (CADEG). Em 1960, o CADEG é inaugurado no bairro de Benfica, em um pavilhão construído especialmente para o centro de abastecimento, no terreno de uma antiga fábrica de cigarros, com 420 lojas.

A Arquitetura do Ferro e Vidro, usada na primeira Exposição Universal de 1851, é ainda adotada em outras construções, desde grandes pavilhões até coretos de praça. A partir de meados do século XIX, a inserção de estruturas metálicas na construção e na ornamentação arquitetônica pode ser percebida com frequência no Brasil. Mais adiante, quando for apresentada a arquitetura eclética voltaremos a esta questão.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

1. Identifique a relação entre a Exposição Universal e a Arquitetura do Ferro e Vidro, considerando aspectos econômicos, políticos e artísticos da época.

2. A Torre Eiffel é um dos pontos turísticos mais conhecidos e visitados do mundo. É um excelente exemplar da Arquitetura do Ferro e Vidro e é um ícone das Exposições Universais. Imagine se pudéssemos aproveitar o potencial turístico da Torre para contar um pouco da história das Exposições e da Arquitetura do Ferro e Vidro!

Projete um *souvenir*, para hipoteticamente ser comercializado na Torre Eiffel, que mostre de forma criativa e educativa esse tipo de arquitetura e essa modalidade de exibição. Não se esqueça de inserir marcos históricos e incluir exemplos brasileiros.

Resposta comentada

1. As principais relações que podemos perceber entre a Exposição Universal e a Arquitetura do Ferro e Vidro são:

- campo econômico: destaque para novos materiais, como o ferro e o vidro, que são exemplos do capitalismo industrial da época, além disso, a Exposição estabelece um intercâmbio para troca de informações sobre os avanços tecnológicos e proporciona a ampliação do mercado consumidor;
- campo político: demonstra o estabelecimento do capitalismo industrial e das intensificações entre países que produzem matéria-prima e os que dominam as técnicas industriais, outra relação que se dá no campo político contempla a esfera educacional e as propostas de desenvolvimento de escolas industriais (design);
- campo artístico: criação de uma nova estética arquitetônica, com peças produzidas em série e construções de caráter monumental, além disso, a possibilidade de transportar um edifício de lugar, desmontando e remontando, é uma inovação para o campo da construção civil. Esteticamente, a leveza visual e as possibilidades de criação artística das peças inserem o ferro e o vidro definitivamente nos conjuntos dos principais materiais usados em arquitetura a partir desta época.

2. Esta questão não possui um gabarito. Uma dica é pesquisar tipos de *souvenirs* educativos – como jogos, objetos utilitários etc. – e aplicar a

um modelo existente a proposta da temática. Seja ousado: busque outros exemplos de Arquitetura de Ferro e Vidro, e de outras Exposições Universais, alguns artistas deste período registram em quadros essas obras, o que pode ser interessante na estruturação da sua arte final.

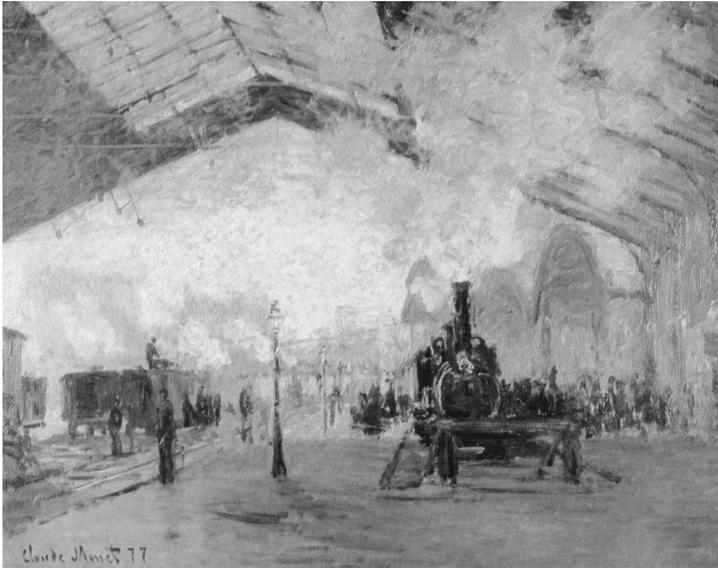


Figura 7.7: Estação de São Lázaro, de Claude Monet (ca.1877, óleo sobre tela, 60 x 80 cm, Art Instituto of Chicago, Chicago, EUA).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Claude_Monet_003.jpg

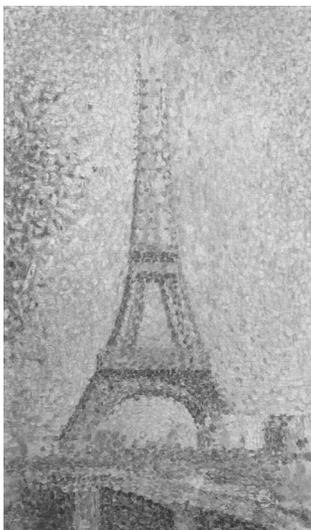


Figura 7.8: A Torre Eiffel, de Georges Seurat (1889, óleo sobre tela, 24 x 15,2 cm, Fine Arts Museum, São Francisco, EUA).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_043.jpg

O desenho industrial no Brasil

Conforme as discussões políticas acirram-se, durante a segunda metade do século XIX, os questionamentos artísticos e educacionais na Aiba também se tornam mais inflamados. Em 1854, o professor e ex-aluno da escola, Manuel de Araújo Porto Alegre assume o posto de diretor da Academia com a incumbência de promover uma reforma na instituição. A gestão de Porto Alegre é marcada pela mudança dos currículos dos cursos e pela preocupação com os problemas da arte brasileira.



Manuel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, 1806 – Lisboa, 1879) é discípulo de Debret na Academia e tem a complementação de sua formação na França. Destaca-se com seus trabalhos em pintura nas exposições de alunos e professores. Atua como professor de Pintura Histórica na Aiba e de Desenho na Academia Militar de Engenharia, também trabalha como pintor da Imperial Câmara e é diretor de numismática no Museu Nacional, além de diretor da Academia por três anos. Porto Alegre ainda é responsável pela criação de alguns periódicos cariocas, como: “Minerva Brasiliense”, “Lanterna Mágica” e “Guanabara”. Em 1860, é nomeado cônsul do Brasil em Lisboa, onde vive até sua morte.



Retrato de Manuel de Araújo Porto Alegre, de Ferdinando Krumholz (1848, óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ferdinand_Krumholz_-_Retrato_de_Manuel_de_Ara%C3%BAjo_Porto-alegre_-_1848.jpg

Porto Alegre fica na direção da Academia até 1857, mas suas ações podem ser percebidas nos anos que se seguem. O pintor e arquiteto reorganiza a biblioteca e a pinacoteca da escola (acervo do atual Museu Nacional de Belas Artes). Além disso, Porto Alegre institui o ensino técnico-artístico na escola, com inserção de cadeiras como Desenho Industrial.

O diretor é influenciado pelo movimento europeu de meados do século que passa a aliar a arte à indústria e a conceder ao ensino técnico no Brasil efetivo espaço, com intuito de contribuir para o desenvolvimento industrial no país. Na Europa, a formação profissional do artesão e do operário começa a se dar a partir da Grande Exposição, com inserção deste trabalhador na nova ordem industrial. Enquanto as escolas de artes europeias mantêm o ensino voltado para as belas artes – pintura, escultura e arquitetura – outras instituições são criadas para ensino de *desenho técnico* ou *desenho industrial*, ou seja, para a arte aplicada à indústria.



As principais escolas de artes aplicadas à indústria da época são criadas na Grã-Bretanha e na França. Em 1853, logo após a Grande Exposição, é aberto um conjunto de escolas voltadas para o ensino artístico-industrial, coordenadas pelo sistema *South Kensington*. Em 1858, a *Union Centrale des Arts Décoratifs*, constitui-se como a primeira organização francesa para promoção da arte e da indústria. No início do século XX, é aberta na França a *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* para ensino específico de arte aplicada.

As instituições de ensino estão vinculadas ainda aos museus que possuem acervo de arte industrial e de arte decorativa, como o *Victoria & Albert Museum*, em Londres, que já citamos anteriormente, e o *Musée des Arts Décoratifs*, em Paris, anexo ao Louvre.

Visite os museus de arte aplicada virtualmente...

V&A: <http://www.vam.ac.uk/>

Musée des Arts Décoratifs: <http://www.lesartsdecoratifs.fr/>

Segundo pesquisa de Rafael Cardoso sobre o ensino industrial na Aiba após a Reforma Pedreira (1854),

os novos estatutos previam a criação de um programa de 'ensino industrial', contando com aulas não somente de desenho geométrico, desenho de ornatos, escultura de ornatos e matemáticas aplicadas, mas também de desenho industrial, modalidade ainda pouco divulgada nessa época, mesmo na Europa (CARDOSO, 1998, p. 187).

O ensino de desenho industrial nesta época, porém, não chega a integrar arte com técnica da mesma forma como está sendo proposta nas escolas europeias. O ensino desta cadeira limita-se à criação de desenhos de máquinas e engrenagens, não se estendendo ao desenvolvimento de produtos industriais.

Os estatutos da Aiba, publicados em 1855, criam, a partir do ensino industrial, a figura do “aluno-artífice”, diferenciando-o do “aluno artista”. Neste documento, fica explícito o interesse da instituição em contribuir para os progressos das artes e da indústria nacional. O ensino industrial noturno é instituído em 1859, além do curso diurno, e favorece a frequência de alunos-artífices que já estão inseridos no mercado de trabalho.

O declínio do ensino técnico-artístico na Aiba, porém, é sensível durante a última década do Império. As artes industriais sofrem preconceito interno na instituição. As aulas noturnas são extintas em 1888. No ano seguinte, com a Proclamação da República, a Academia passa a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes (Enba). Estruturalmente, não são implantadas muitas modificações na instituição. A Escola mantém os vínculos de intercâmbio europeu com as instituições francesas e as Exposições Gerais dos alunos acadêmicos continuam acontecendo.

Segundo Sonia Pereira, as mudanças que ocorrem na Enba concentram-se na mudança do quadro docente: “Os velhos mestres – como Victor Meirelles e Pedro Américo – foram aposentados e uma nova geração assume a Escola. [...] E a direção foi entregue a Rodolfo Bernardelli – de 1890 a 1915” (PEREIRA, 2008, p. 56). Em 1908, a Enba ganha novo edifício, localizado na recém-aberta Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), que veremos com mais detalhes na próxima aula.

O Liceu de Artes e Ofícios

Enquanto a Academia ainda discute o espaço da arte aplicada à indústria dentro da escola, outra instituição de ensino artístico é aberta no Rio de Janeiro: o Liceu de Artes e Ofícios (LAO). Inaugurado em 1858 pela Sociedade Propagadora das Belas Artes (SPBA), o Liceu é dirigido por um professor da Academia, o arquiteto Bethencourt da Silva. O LAO é aberto com a missão de “propagar e desenvolver, pelas classes operárias, a instrução indispensável ao exercício racional da parte artística e técnica das artes, ofícios e indústrias, o que buscava através do ensino gratuito de artes e ciências em aulas noturnas” (CARDOSO, 1998, p. 190).



O arquiteto **Francisco Joaquim Bethencourt da Silva (Cabo Frio, 1831 – Rio de Janeiro, 1911)**, conhecido como “o homem do Liceu”, funda a Sociedade Propagadora das Belas Artes, em 1856, com a finalidade de promover as artes no país e oferecer formação para mão de obra qualificada, através de um Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro.

Na Academia, onde o arquiteto é discípulo de Grandjean de Montigny, recebe medalhas, menções honrosas e o grande prêmio de viagem a Roma, onde aperfeiçoa seus estudos. De volta ao Brasil, Bethencourt da Silva atua no setor de obras públicas e, em 1850, começa a trabalhar como professor na Aiba. Mais tarde, leciona e dirige o Liceu, e ministra aulas na Escola Politécnica.

Entre 1856 e 1863, o arquiteto faz o projeto de remodelação da fachada da igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens (para linhas neoclássicas), localizada na Rua da Alfândega, no Rio de Janeiro. E em 1880, executa o projeto do edifício neoclássico do Banco do Brasil (atual Centro Cultural do Banco do Brasil), também no Rio de Janeiro.

Além de Bethencourt da Silva, outros professores da Academia lecionam no Liceu. A instituição torna-se referência do ensino artístico depois

da Academia e, frequentemente, serve de curso preparatório para os artistas que desejam tentar os concursos para ingressar na Aiba. O Liceu, portanto, passa a exercer importante papel de formação artística voltada para as artes industriais e estabelece-se como instituição complementar ao ensino acadêmico da Aiba.



Figura 7.9: Fachada do Liceu de Artes e Ofícios ao lado da Sociedade Propagadora de Belas Artes, localizados na antiga Rua da Guarda Velha (atual Rua 13 de Maio). O edifício é parcialmente demolido para abertura, no século XX, da Avenida Almirante Barroso, no Largo da Carioca (sd, fotografia, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Imperial_Liceu_de_Artes_e_Of%C3%ADcios,_Rio_de_Janeiro.jpg

A estrutura do Liceu expande-se para outras capitais ao longo do século XIX e XX e estabelece-se como referência de ensino técnico de nível secundário no país. Nesta época, tanto o LAO quanto a Enba, são consideradas instituições de ensino secundário. O nível superior é conferido apenas às formações pelas faculdades de Medicina, Direito e pela Academia Militar de Engenharia (futura Escola Politécnica).



Um museu para as artes e os ofícios brasileiros

O Liceu de Artes e Ofícios (MAO), fundado na cidade de Belo Horizonte, abriga um importante acervo composto por objetos, utensílios e instrumentos do período pré-industrial do Brasil. O MAO, inaugurado em 2005, funciona no prédio da antiga Estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, na Praça Rui Barbosa, também conhecida como Praça da Estação, região preservada pelo Iphan.



Fachada do MAO (antiga Estação de trem), de Vinícius Depizzol (2007, fotografia, Belo Horizonte, MG).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Artes_e_Of%C3%ADcios_01.jpg

A criação do museu é uma iniciativa do Instituto Cultural Flavio Gutierrez (ICFG) que também é responsável pelo Museu do Oração em Ouro Preto – MG. O acervo de ambos os museus é doado pela colecionadora Angela Gutierrez.

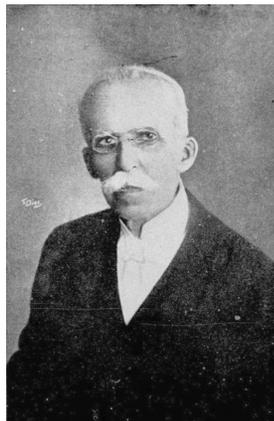
Visite o Museu de Artes e Ofícios: <http://www.mao.org.br/>

Políticas educacionais: a defesa do desenho

O advento republicano favorece o desenvolvimento industrial no país. A figura de Rui Barbosa é decisiva para a contribuição da valorização do ensino artístico, sobretudo do desenho. A formação profissional aplica-se aos ensinos de nível secundário (Liceu e Enba) e estende-se para as escolas primárias profissionalizantes, principalmente asilos e internatos.



O jurista, político, diplomata e escritor **Rui Barbosa de Oliveira (Salvador, 1849 – Petrópolis, 1923)** é o autor da *Reforma do Ensino Primário e várias instituições complementares da instrução pública e Desenho: um revolucionador de ideias*. Em seus textos, ele defende o ensino artístico do desenho para todos os níveis educacionais. O intelectual é um dos idealizadores da República brasileira e um dos autores da primeira constituição do país. Funda a Academia Brasileira de Letras, a qual preside entre os anos de 1908 e 1919.



Retrato de Rui Barbosa (s/d, fotografia).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>
Ficheiro:Rui_Barbosa.jpg

É importante considerarmos que, após a abolição da escravatura, a ideia de *trabalho* no país sofre modificações e a formação profissional passa a ser um diferencial no mercado. Com base nessa nova realidade, o intelectual Rui Barbosa assume a função de reformular o sistema de educação pública

com o intuito de transformar o Brasil em uma nação moderna, sobretudo no campo da educação pública. Utilizando modelos europeus como referência, principalmente da Grã-Bretanha e da Áustria, Rui Barbosa destaca a importância do desenho no ensino como elemento artístico catalisador de conhecimento através da linguagem projetual. Sua importância deve-se ao fato dele ser entendido como ferramenta do *processo de criação* e como *forma de expressão*. A proposta pedagógica de Rui Barbosa interfere nas instituições de ensino público e dialoga diretamente com as de ensino artístico, como o da Escola Nacional de Belas Artes e o do Liceu de Artes e Ofícios.



Visite a biblioteca de Rui Barbosa

Todo o acervo da biblioteca do jurista Rui Barbosa encontra-se atualmente no Museu Casa de Rui Barbosa. O museu funciona dentro do casarão, em Botafogo, onde o intelectual viveu com a família de 1893 até sua morte. O interior da residência conserva diversos objetos pessoais da família, além da biblioteca com os exemplares originais de Rui Barbosa.



Figura 7.10: Fachada do Museu Casa de Rui Barbosa.

Fonte: foto da autora

A Casa de Rui Barbosa é um dos poucos museus-casa do Rio de Janeiro e expõe, por meio dos objetos e equipamentos da intimidade da família, como vive a classe alta na cidade durante virada do século XIX-XX. Ao redor da casa, é possível apreciar ainda o jardim original e conhecer a Fundação Casa de Rui Barbosa.

Faça uma visita virtual ao Museu Casa de Rui Barbosa: http://www.casaruibarbosa.gov.br/geral.php?ID_S=159.

Durante a Primeira República, a demanda pela “modernização” é comum a praticamente todos os segmentos sociopolíticos do país. Há o desejo por uma atualização com o intuito de abandonar o passado imperial e instituir novos símbolos. Com isso, são implantadas reformas e mudanças em diferentes níveis, inclusive da malha urbana da cidade, do estilo arquitetônico que passa a ser adotado e da forma de pensar a arte. As influências estrangeiras mesclam elementos econômicos capitalistas europeus com ideias republicanas norte-americanas. O país começa a passar por transformações que no início do século XX modificam a capital da República e passa a produzir uma arte mais atualizada, e de cunho nacionalista modernizado.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Um dos principais textos de Rui Barbosa é intitulado de “Desenho: um revolucionador de ideias”. Explique esse título e o relacione com iniciativas como a criação da cadeira de Desenho Industrial na Aiba e com a abertura do Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, em fins do século XIX.

Resposta comentada

Nesta questão, é importante destacar a relação entre a ascensão do desenho no campo da arte aplicada à indústria. No caso brasileiro, Rui Barbosa atenta para questões educacionais, ligadas a importância do desenho como linguagem projetiva desde o Ensino Primário. As iniciativas de inserir o ensino do Desenho Industrial em escolas, como a Aiba/Enba e o LAO mostram sua aplicabilidade na formação profissional de “artistas-artífices”, uma nova categoria profissional que aparece ligada às artes industriais neste período.

Dica: o *site* da Fundação Casa de Rui Barbosa disponibiliza *on line* alguns textos do escritor, um deles é “O desenho e a arte industrial”, disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/rui_barbosa/FCRB_RuiBarbosa_ODesenho_e_a_ArteIndustrial.pdf.

O Realismo na pintura nacional

Se até os anos 1870 prevalece na Academia a produção artística voltada para a estética romântica, que vimos na aula anterior, a partir dos anos 1880, com forte influência dos movimentos sociopolíticos, outras vanguardas ganham espaço no contexto acadêmico no Brasil. A historiadora da arte, Sonia Pereira, resume o panorama artístico local da virada dos séculos XIX-XX:

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, 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 (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 83).

Na aula passada, vimos como a pintura de paisagem proporciona uma mudança na forma de ver o objeto artístico e na disposição dos artistas que pintam fora dos ateliês. Neste sentido, movimentos europeus de vanguarda influenciam também as obras dos artistas brasileiros. Muitos deles, inclusive, transitam em mais de um estilo, imprimindo um conjunto artístico diversificado e original.

O burguês, o caipira e o escravo

O Realismo é um estilo marcado pela produção pictórica preocupada com a representação real dos objetos e personagens, desvinculado das idealizações formais e das representações estéticas clássicas. O movimento, que também ocorre na literatura, volta sua temática para representações do cotidiano, com representação da sociedade de sua época e de experiências sensoriais relativas a ela. A descrição de cenas da vida diária e a representação aproximada da realidade são elementos fundamentais do movimento, também conhecido como Naturalismo.

Pintura de gênero

Tipo de pintura apreciada pelo assunto nela tratado, isto é, cenas da vida diária – do cotidiano – especialmente as da Holanda do século XVII. Às vezes, o termo aparece associado à natureza morta e à pintura histórica
Fonte: CUNHA, 2005, p. 249; MARCONDES, 1998, p. 135.

Na Europa, ele apresenta duas vertentes claras, uma chamada de **pintura de gênero**, com temática voltada para a representação da vida burguesa; e outra de representação de grupos que viviam à margem desta sociedade, como operários, prostitutas, boêmios etc. A rigidez de algumas representações é inicialmente criticada, pois é uma solução estética diferente do que se trabalhava até então. Elementos que antes eram disfarçados agora passam a ser destacados, como: a crueza de algumas cenas, as características físicas – distantes dos padrões de beleza clássica, em verrugas, sinais, cicatrizes e proporções corporais –, e os sentimentos – dor, tristeza, abandono, miséria, cinismo etc.

No Brasil, a pintura de gênero encontra bastante mercado junto à classe burguesa emergente, nova consumidora de produtos artísticos. Alguns temas específicos, como a representação do ateliê dos artistas também se torna tema frequente, bem como a representação de modelo vivo em cenários de interiores, decorados com tecidos, tapetes e objetos decorativos detalhadamente representados. Acredita-se que

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 (PEREIRA, 2008, p. 76).

Dentre os artistas brasileiros que se destacam nesta seara está Belmiro de Almeida que pinta o quadro “Arrufos”, inspirado na tela “*Le Retour Du Bal*”, pintada por Henri Gervex (1852-1929), em 1879, que retrata a briga de um casal burguês. Com a tela, o pintor brasileiro vence o concurso da Exposição Geral de Belas Artes de 1890.

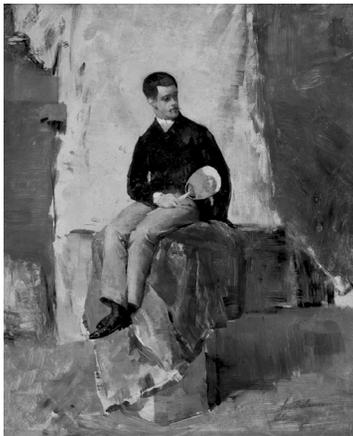


Figura 7.11: *Arrufos*, de Belmiro de Almeida (1887, óleo sobre tela, 89,1 x 116,1 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belmiro_de_Almeida_Arrufos_1887.%C3%B3leo_sobre_tela,_c.i.d._89,1_x_116,1_cm._Museu_Nacional_de_Belas_Artes.jpg



Belmiro Barbosa de Almeida (Serro, 1858 – Paris, 1935) estuda no Rio de Janeiro, no Liceu de Artes e Ofícios e na Aiba. Também trabalha com escultura e caricatura, porém destaca-se na pintura. Viaja para a Europa, onde fica por um tempo em Roma antes de fixar-se em Paris, onde passa a ser aluno de Jules Lefebvre.



O pintor Belmiro de Almeida, de Almeida Junior (sd, óleo sobre madeira, 55 x 47 cm, Museu de Arte de São Paulo, SP).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior_-_O_Pintor_Belmiro_de_Almeida.jpg

Entre 1893 e 1896, é professor da Enba, mas continua viajando à Europa, onde expõe com frequência até radicar-se definitivamente na capital francesa. Além do Realismo, também tem pinturas de caráter Pontilhista e Futurista. No Rio de Janeiro, atua como cartunista em alguns periódicos, como *O Malho*, *A Cigarra*, *Comédia Popular*, entre outros. É membro do Conselho Superior de Belas Artes entre os anos de 1915 e 1925.

Outro pintor que se destaca neste campo artístico é Almeida Junior. Diferente dos demais artistas de sua época, o pintor concentra sua obra em apenas uma linguagem: a realista. O autor produz durante sua estadia na Europa uma de suas principais obras, *O Descanso do Modelo*, em que retrata o interior de seu ateliê francês. Esta obra é exposta no Salão de Paris, em 1882, onde faz grande sucesso. O tema pictórico voltado para a representação do trabalho seja do pintor ou de outra profissão, também se apresenta como uma constante nos quadros deste período.



Figura 7.12: *O descanso do modelo*, de Almeida Junior (1882, óleo sobre tela, 98 x 131 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Descanso_do_modelo1.jpg



José Ferraz de Almeida Junior (Itu, 1850 – Piracicaba, 1899) matricula-se na Aiba, em 1869, onde é aluno de Victor Meirelles. Apesar de se destacar nos estudos, o pintor opta por não concorrer ao prêmio de viagem à Europa, mas retorna a sua cidade natal onde passa a atuar como professor de desenho e pintura. Em uma viagem a São Paulo, o Imperador Dom Pedro II resolve lhe conceder uma bolsa de estudos em Paris, onde o artista é aluno do Alexandre Cabanel, de 1876 a 1882.



Retrato de Almeida Junior
(sd, fotografia)

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Almeida_J%C3%BAnior,_foto.jpg

De volta ao Brasil, Almeida Junior expõe no Rio de Janeiro, mas não permanece na capital e retorna para Itu, onde passa a produzir outro tipo de pintura realista, até falecer precocemente, aos 49 anos de idade.

Durante o longo período em que vive em Itu, interior de São Paulo, a temática pictórica de Almeida Junior passa a contemplar cenas regionalistas, que interferem tanto na sua paleta cromática quanto na textura das representações.

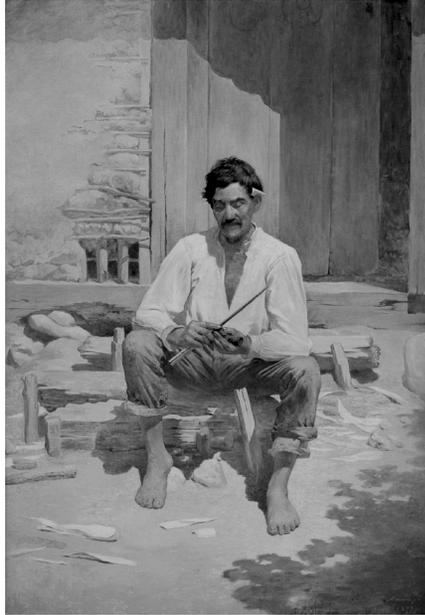


Figura 7.13: *Caipira picando fumo*, de Almeida Junior (1893, óleo sobre tela, 202 x 141 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caipira_picando_fumo.jpg



Arte além da capital do país

Tal como Almeida Junior, alguns artistas formados pela Academia na capital do Império e da República, retornam para trabalhar com arte em sua terra natal. Por conta disso, encontramos obras de artistas importantes desta época em acervos de outros estados, como São Paulo, principalmente na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no Museu de Arte de São Paulo. Na cidade de Itu, no interior paulista, ainda encontramos o Espaço Cultural Almeida Junior, que sedia o Museu de Arte Sacra da cidade, o Arquivo e a Biblioteca Municipais.

Visite virtualmente os museus paulistas:

Pinacoteca – SP: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/>.

MASP: <http://masp.art.br/masp2010/index.php>.

Outro artista que se destaca com obras pictóricas realistas é Rodolfo Amoedo. O pintor integra o “grupo dos modernos” – juntamente com os artistas Rodolfo e Henrique Bernardelli, e Eliseu Visconti – responsável pelo projeto da Escola Nacional de Belas Artes, a partir de 1890. Sua extensa obra inclui desde temáticas históricas até retratos e cenas de gênero.

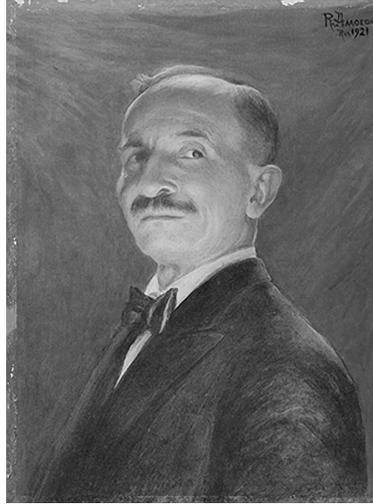


Figura 7.14: *Estudo de mulher*, de Rodolfo Amoedo (1884, óleo sobre tela, 150,5 x 200 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_Estudo_de_Mulher,_1884.JPG



Rodolfo Amoedo (Salvador, 1857 – Rio de Janeiro, 1941) inicia sua formação artística em 1873, no LAO, e em 1874, na Aiba. Em 1878, ganha o prêmio de viagem à Europa e estuda com Alexandre Cabanel e Puvis de Chavanes, em Paris. Na França, matricula-se na *École National Supérieure des Beaux Arts* e na *Académie Julien*. Ao retornar ao Brasil, em 1888, realiza sua primeira exposição individual e em seguida passa a lecionar Pintura Histórica na Academia, e mais tarde Pintura de Paisagem.



Autorretrato, de Rodolfo Amoedo (1921, pastel, 57,8 x 43,2 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rodolfo_Amoedo_-_Auto-Retrato_-_1921.jpg

Amoedo leciona até 1934 e, por conta de seu profundo conhecimento de variadas técnicas de pintura, é considerado um dos precursores da conservação e da restauração pictórica no país. O pintor ainda realiza trabalhos de decoração em diversos edifícios públicos no Rio de Janeiro. Parte de sua obra é doada ao MNBA, após sua morte.

Dentre os artistas realistas da Academia que não nasceram no Brasil, destaca-se a atuação de Modesto Brocos. A representação do cotidiano de um engenho de mandioca em Guapimirim apresenta-se como uma importante variação do tema cotidiano, voltado até então para a vida burguesa. A obra também difere da temática regionalista de Almeida Junior, pois apresenta a realidade escravista nacional, tema das discussões que envolvem os movimentos sociopolíticos da época. O tema rural apresenta-se em outras obras do artista que relatam cenas de trabalho e de manifestações culturais e religiosas, como no quadro *A Mandinga*.



Figura 7.15: *Engenho de mandioca*, de Modesto Brocos (1892, óleo sobre tela, 58,6 x 75,8 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Brocos-engenho.jpg>



O pintor, gravador e desenhista **Modesto Brocos y Gomez (Santiago de Compostela, 1852 – Rio de Janeiro, 1936)** começa a estudar arte na Espanha. Por volta de 1870, trabalha na Argentina como ilustrador e em 1872 chega ao Brasil. No Rio de Janeiro, passa a assistir a aulas na Academia, como aluno livre. A partir de 1877, se aperfeiçoa em academias europeias (Paris, Madri e Roma).



Autoretrato, de Modesto Brocos (1882).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Modesto_Brocos_1852-1936,_autorretrato_1882.jpg

De volta ao Brasil, assume a cadeira de Desenho Figurado na então Enba, em 1891. O professor é autor dos livros “A questão do ensino das belas artes” (1915) e “Retórica dos pintores” (1933).

As diferentes representações da arte realista brasileira, de certa forma, mostram elementos fundamentais do próprio momento histórico em que o país vive: mudança de regime político, abolição da escravatura, nova condição do trabalho e do trabalhador, seja no campo ou na cidade, e crescente classe burguesa. Outras manifestações artísticas ocorrem em fins do século XIX e muitos artistas transitam entre essas diferentes linguagens e temáticas. Na próxima aula, continuaremos a acompanhar esses movimentos na arte e na arquitetura.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

A pintura realista no Brasil apresenta diferentes segmentos de representação da vida cotidiana do país em fins do século XIX. Selecione 3 obras que representem distintos tipos de Realismo, destaque suas principais características e faça uma breve análise crítica de cada uma, preenchendo o quadro a seguir:

	Imagem Quadro 1	Imagem Quadro 2	Imagem Quadro 3
Título			
Autor			
Estilo e subestilo			
Principais característi- cas do estilo			
Personagens de destaque			
Elementos de destaque			
Análise crítica			

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. Atente para a seleção das obras. Se preferir, busque outras imagens dos artistas citados. Na análise crítica, considere o contexto social em que o artista está inserido, verifique se ele pinta o quadro no Brasil ou na Europa, os elementos que ele contempla na temática ou que ele coloca em destaque no quadro, e qual a relação com a vida cotidiana da época.

DICA: sites como da Enciclopédia Itaú Cultural podem ajudar na identificação de obras e descrição das mesmas.



História da arte e a sétima arte

- *Germinal*
Direção: Claude Berri
Ano: 1993
País: França
Gênero: Épico
- *Moulin Rouge – Amor em Vermelho*
Direção: Baz Luhrmann
Ano: 2001
País: Austrália e EUA
Gênero: Romance musical
- *O Cortiço* (baseado em livro homônimo, de Aluísio Azevedo)
Direção: Francisco Ramalho Junior
Ano: 1978
País: Brasil
Gênero: Drama

Conclusão

A arte industrial e realista em exposição

A partir desse grande panorama dos acontecimentos externos ao Brasil, como as Exposições Universais e o Desenvolvimento Industrial, e dos movimentos locais, como os processos de Proclamação da República e de Abolição da Escravatura, percebemos a importância que as últimas três décadas do século XIX tiveram na história nacional. A partir de meados do oitocentos em todo o mundo, uma série de avanços técnicos promove uma acelerada sequência de mudanças na forma de viver, pensar, trabalhar, explorar, ter conforto, e produzir e consumir produtos. Esses fatores também interferem na vida no Brasil e na arte produzida aqui. De maneira ainda descritiva e com temática narrativa, as obras realistas mostram esse contexto de mudança deixando para o passado clássico e romântico as imagens idealizadas de um mundo perfeito para olhar de frente a vida real cotidiana.

“Não existe meio mais seguro para fugir do mundo do que a arte, e não há forma mais segura de se unir a ele do que a arte.”

Johann Goethe

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Elabore um vídeo ou apresentação de slide, contemplando os temas apresentados na aula. Imagine que ele é uma apresentação de uma mostra de arte e arquitetura que contemplará as Exposições Universais, a Arquitetura do Ferro e Vidro, e a Arte Realista Brasileira. Você poderá utilizar as mesmas imagens selecionadas na aula, desde que contemple os temas:

- Grande Exposição Universal (Londres)
- Exemplar de Arquitetura do Ferro e Vidro (Europa)
- Exemplar de Arquitetura do Ferro e Vidro (Brasil)
- Liceu de Artes e Ofícios
- Arte Realista brasileira de temática rural
- Arte Realista brasileira de temática escravocrata ou da classe trabalhadora
- Arte Realista brasileira de temática urbana (cotidiano burguês)
- Arte Realista brasileira de temática urbana (cotidiano do artista)

Resposta comentada

Esta resposta não possui um gabarito. Elabore uma apresentação de curta duração e fique à vontade para inserir áudio com narração ou música. Selecione textos curtos e criativos. Destaque com efeitos de zoom ou recortes partes das obras que você julga mais interessante. Pense que este vídeo pode ser veiculado na Internet, como convite para que a pessoa visite a exposição, ou como vídeo inicial do roteiro de visita no museu.

Resumo

Vimos nesta aula um panorama sobre as Exposições Universais e sua importância para divulgação da arte vinculada à produção industrial. A arte aplicada à indústria, nesta época, passa a ganhar cada vez mais espaço no contexto da revolução industrial na Europa e influencia o ensino artístico no Brasil através do desenho industrial. As escolas de arte expandem-se através dos Liceus de Artes e Ofícios e do ensino de desenho artístico nas escolas primárias e secundárias. No contexto acadêmico, vimos a adoção da estética realista pelos pintores da Aiba e suas diferentes vertentes locais, na representação cotidiana da vida urbana e rural.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos as vanguardas artísticas de finais do século XIX na pintura brasileira com estudo do Impressionismo, Pontilhismo e Simbolismo. No campo da arquitetura, veremos as diferentes manifestações do Eclétismo. Avançaremos até princípios do século XX, para analisarmos as transformações urbanas da Reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro e seus reflexos na mudança da vida urbana no Brasil.

Aula 8

Arte e arquitetura de vanguarda na virada
do século XIX-XX

Metas

Apresentar o panorama da história da arte nacional nas últimas décadas do século XIX e início do século XX, com ênfase no estado do Rio de Janeiro. Destacar a importância dos movimentos artísticos de vanguarda europeia que influenciam a arte nacional. Identificar os movimentos arquitetônicos deste período, com destaque para as manifestações ecléticas cariocas e sua importância na reconfiguração urbana da capital federal.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a importância das vanguardas artísticas europeias para a produção pictórica brasileira de fins do século XIX e princípios do XX;
2. reconhecer o desenvolvimento da arquitetura eclética e suas variações no século XIX e XX no Brasil;
3. compreender as alterações urbanísticas da capital federal em princípios do século XX, através da Reforma do prefeito Pereira Passos.

Introdução

Rápidas impressões de um novo tempo que nasce

O final do século XIX, em todo o mundo ocidental, é um momento importante, sobretudo em relação às formas de representações, tanto dos grupos sociais e políticos quanto das maneiras de representar a realidade, através de diferentes olhares. Essas múltiplas visões são possíveis, pois neste momento a fotografia registra com fidelidade a realidade, sem idealizações, e permite que a pintura manifeste-se de forma mais lírica, mais interpretativa, mais compatível com o novo ritmo de vida acelerado, produzido pelas locomotivas a vapor e as máquinas industriais. Em meio a esse contexto mundial, o Brasil torna-se uma República composta por um povo brasileiro que passa a se reconhecer, cada vez mais, miscigenado.

A capital do Império torna-se capital da República, porém os elementos de poder não podem ser os mesmos, por isso a cidade transforma-se, atualiza-se. É arrasado o Morro do Castelo para abertura da Avenida Central, mudando a paisagem do centro da cidade e desvendando uma nova perspectiva que converge na visão do morro Pão de Açúcar e do Aterro do Flamengo. A palavra “modernização” ganha cada vez mais espaço nos jornais e na vida das pessoas. A Primeira República do Brasil é marcada pela busca de uma identidade nacional desvinculada do passado imperial, inclusive no campo artístico. Na arte europeia, o Impressionismo inaugura uma nova etapa na modernização das artes visuais. O sol nascente de um novo dia no quadro de Monet, também representa um novo começo no Brasil...



Figura 8.1: *Impressão: sol nascente*, de Claude Monet (1872, óleo sobre tela, 48 x 63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris, França).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Claude_Monet,_Impression,_soleil_Levant,_1872.jpg

As vanguardas artísticas europeias nos salões paralelos de arte

Os diversos experimentos artísticos, a partir de meados do século XIX, no campo pictórico, dão origem a diferentes movimentos artísticos que ganham adeptos em diversas partes do mundo. Da mesma maneira como a pintura de paisagem é absorvida no Brasil e, mais tarde também como disciplina na Academia, a pintura de diferentes segmentos também encontra espaço na arte brasileira. Essas “novidades pictóricas” frequentemente chegam ao país através dos alunos pensionistas da Enba que se aperfeiçoam na Europa, sobretudo em Paris e Roma, ou a partir do contato direto com artistas estrangeiros imigrantes.

Impressões do Salão de 1874

Na década de 1870, o principal movimento artístico europeu é o Impressionismo, que, em princípio, recebe este título por causa de uma crítica do jornalista Louis Leroy, no periódico *Chaviari*, em que banaliza os artistas da exposição de 1874, chamando-os de “uns impressionistas”. Não podemos esquecer que os salões, independentes da Escola de Belas Artes francesa, começam a ganhar destaque a partir de 1863, com o **Salon des Refusés**.

O Salão de 1874 é a primeira mostra de um grupo de artistas que pinta ao ar livre, tal como os paisagistas; no entanto o que lhes interessa na produção pictórica é a *representação dos efeitos de luz*, principalmente a solar, sobre os objetos. Para alcançar tal objetivo, os artistas costumam pintar o mesmo objeto ou tema em diferentes horas do dia e estações do ano, para destacarem os diferentes aspectos relativos à iluminação e às cores, já que cor é luz. Este exercício torna-se mais facilmente possível ao ar livre do que no ateliê, o que fez com que muitos artistas impressionistas pintassem quase que exclusivamente a *plein air*.

Salon des Refusés ou Salão dos Recusados

É o nome dado ao salão, criado em 1863, para expor obras de arte recusadas pelos salões ligados à academia francesa. É organizado por Napoleão III e inclui obras de artistas, como Édouard Manet, Camille Pissarro, Henri Fantin-Latour, entre outros. Identificado como um marco da pintura de vanguarda do século XIX. O Salão fica tão famoso quanto os salões oficiais e passa a atrair público e mídia que buscam novidades artísticas (CUNHA, 2005, p. 237).



Arte impressionista na TV...

A rede de TV inglesa BBC organizou um interessante material sobre arte, apresentado em formato de documentários. Um deles é sobre a arte impressionista.

The Impressionists (BBC): <http://www.youtube.com/watch?v=pvpauKgE5Dc>

No Dicionário de Artes Plásticas, consta que

eles, também, usavam as pesquisas científicas, suas contemporâneas, no campo da física da cor, para conseguir uma representação mais exata do matiz e do tom. [...] A maioria dos impressionistas aplicou a tinta através de pequenos toques de cor pura ao invés de misturá-las em largas pinceladas; desta maneira as pinturas parecem mais fascinadamente brilhantes do que aquelas apresentadas pelos artistas nos Salões da época (CUNHA, 2005, p. 253).

O movimento, iniciado na França por Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903), Paul Cézanne (1839-1906), entre outros, teve muitos seguidores entre os artistas locais e estrangeiros. No Brasil, percebemos a influência desta estética na obra de Eliseu Visconti. A obra “Maternidade”, executada na Europa no Jardim de Luxemburgo, é exposta no Salão Nacional da Sociedade de Paris, do mesmo ano. Tanto o local quanto o tema, voltado para representação da família, são elementos comuns na obra de Visconti deste período, como é possível ver também na tela *O Beijo*.



Figura 8.2: *Maternidade*, de Eliseu Visconti (1906, óleo sobre tela, 165 x 200 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Eliseu_Visconti_-_Maternity_-_Google_Art_Project.jpg



O pintor, desenhista, decorador e professor **Eliseu D'Angelo Visconti (Salerno, 1866 – Rio de Janeiro, 1944)**, é um dos principais artistas do país na virada do século XIX-XX. Chega da Itália com a família no Rio de Janeiro, em meados dos anos 1870, e, em 1883, matricula-se como aluno no Liceu de Artes e Ofícios, e no ano seguinte, integra a Academia de Belas Artes. Visconti, porém, abandona os estudos acadêmicos e passa a fazer parte do Atelier Livre, em 1888. Após a Proclamação da República, retorna a então Escola Nacional de Belas Artes e, em 1892, ganha o prêmio de viagem ao exterior.



Retrato do pintor Eliseu Visconti (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eliseu_Visconti.jpg

Em Paris, ingressa na *École Nationale des Beaux-Arts* e estuda arte decorativa na *École Guérin*, com o mestre do *art nouveau* francês, Eugène Grasset (ca.1841-1917). De volta ao Brasil, Visconti faz

uma exposição, em 1901, de pintura e arte decorativa, e passa a atuar ativamente nas duas áreas. Faz inúmeros trabalhos públicos de pinturas em murais e leciona cursos dentro e fora da Enba.



Acesse o acervo de Eliseu Visconti

Toda a obra do artista está reunida em uma página *on line* onde estão organizadas informações sobre sua vida e obra, exposições das quais participa, prêmios que ganha, imagens de quase todas as suas obras, tanto de pintura quanto de desenhos, cerâmicas, ex-líbris etc.

Link: <http://www.eliseuvisconti.com.br/>

Outra artista que apresenta um importante trabalho com obras de arte impressionista é a pintora Georgina de Albuquerque, como em *Dia de Verão* e *Paisagem do Rio de Janeiro*. Na primeira obra, Sonia Gomes Pereira destaca que

o caráter narrativo é minimizado, para dar lugar ao registro da luminosidade típica de um dia de verão. Os tons claros do vestido da figura feminina e da cortina fazem contraponto com a densa vegetação ao fundo, aumentando o efeito de vibração das cores (PEREIRA, p. 93).

Já na segunda obra, a leveza da representação das moças, tomando um chá no terraço, destaca a paisagem do Rio de Janeiro vista de Niterói.



Figura 8.3: *Dia de verão*, de Georgina de Albuquerque (ca. 1926, óleo sobre tela, 130 x 89 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).



Georgina Moura Andrade de Albuquerque (Taubaté, 1885 – Rio de Janeiro, 1962) inicia sua formação artística aos 15 anos como aluna do professor italiano Rosalbido Santoro. Mais tarde, muda-se para o Rio de Janeiro e matricula-se, em 1904, na Enba. Vale lembrar que a instituição já aceitava moças desde finais do século XIX em suas turmas. Em 1906, casa-se com o também pintor Lucílio de Albuquerque e viaja com ele para a França.



Retrato de Georgina de Albuquerque, de Lucílio de Albuquerque (1907, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luc%C3%ADlio_de_Albuquerque_-_Retrato_de_Georgina_de_Albuquerque,_1907.jpg

Em Paris, Georgina frequenta a École des Beaux Arts e a Académie Julien, onde é aluna de Henri Royer. Em 1911, retorna ao Brasil e expõe seus trabalhos em São Paulo. A partir desta data, passa a expor regularmente nos salões da Enba e demais mostras. Entre 1927 e 1948, leciona na Enba Desenho Artístico e, mais tarde, nos anos 1950, assume o cargo de diretora da Escola. Durante a década de 1940, funda um curso específico de desenho e pintura para crianças.



O acervo dos Albuquerque

Após a morte do pintor Lucílio de Albuquerque, sua esposa, Georgina, organiza um museu em sua própria casa, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Atualmente, este acervo encontra-se dividido entre dois museus: o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Museu do Ingá (Museu de História e Arte do Estado do Rio de Janeiro), em Niterói. Visite-os virtualmente:

Arquivo Nacional: <http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/>.

Museu do Ingá: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/mhaerj/mhaerj.htm>



O documentário *Mulheres Luminosas* apresenta de forma bastante interessante a história de quatro artistas de fins do século XIX, no Rio de Janeiro: a pintora Georgina de Albuquerque, a escultora Nicolina Vaz, a poetisa Gilka Machado e a maestrina Chiquinha Gonzaga. O filme é um bom retrado da condição feminina na época no campo artístico.

- *Mulheres luminosas*
Direção: Pedro Pontes
Ano: 2012
País: Brasil
-

O Salão dos Independentes: Pontilhismo e Simbolismo

O ano de 1884, na Europa, fica marcado pela primeira exposição de um grupo de artistas que se opunham aos salões oficiais e que decidem mostrar seus trabalhos no *Salon des Indépendants* ou Salão dos Independentes. Os nomes dos principais artistas deste salão são Georges Seurat (1859-1891), Paul Signac (1863-1935) e Odilon Redon (1840-1816). Os dois primeiros artistas são representantes da arte pontilhista, e o terceiro do estilo que passa a ser conhecido como Simbolismo.

O Pontilhismo, também chamado de Divisionismo ou Neoimpressionismo, é um movimento que reduz a pincelada a pequenos pontos, com a intenção de conseguir um efeito ótico de mistura entre as cores

pintadas, ao invés de usar uma mescla de cores pigmentadas. O termo francês *peinture au point* (pintura dos pontos) é aplicado pelo crítico de arte Felix Fénéon (1861-1944), em referência ao quadro mais emblemático do movimento, a tela *Um domingo de verão na Grande Jatte*, de Seurat, que chama atenção pelo emprego da técnica minuciosa a um quadro de grandes dimensões.



Figura 8.4: *Um domingo de verão na Grande Jatte*, de Georges Seurat (1884-1888, óleo sobre tela, 205,7 x 305,8 cm, Art Institute, Chicago, EUA).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_031.jpg

No Brasil, a obra de alguns artistas sofre influência das técnicas disseminadas pelo movimento Pontilhista. Uma delas é *Efeitos de Sol*, de Belmiro de Almeida, em que se pode perceber a textura dos pontos formando a imagem da jovem na paisagem. Na aula passada, destacamos o trabalho deste artista na pintura de gênero ao apresentarmos a tela *Arrufos* e a qualidade realista na sua representação. Nesta obra, de resultado pictórico bastante diferenciado, percebemos a incursão do pintor por outras searas da vanguarda artística.



Figura 8.5: *Efeitos do sol (Itália)*, de Belmiro de Almeida (1892, óleo sobre tela, 100 x 65 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belmiro_de_Almeida_-_Efeitos_do_sol,_1892.jpg

Outra obra de interessante destaque é *Baile à Fantasia* de Rodolfo Chambelland, onde a textura da técnica casa-se perfeitamente com a vibração do tema do quadro. Embora seja nesta época que o carnaval carioca mude sua configuração de brincadeiras de rua para formas mais burguesas, como em bailes de fantasia e desfile de grupos carnavalescos, o artista não imprime uma intenção documental.

O espaço pictórico é representado com certa profundidade, mas a indiferenciação de 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 (PEREIRA, 1998, p. 94).



Figura 8.6: *Baile à fantasia*, de Rodolfo Chambelland (1913, óleo sobre tela, 149 x 209 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).



O pintor, professor e decorador **Rodolfo Chambelland (Rio de Janeiro, 1879-1967)** começa sua carreira estudando arte no LAO. Em 1901, ingressa na Enba, onde é aluno dos mestres Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. Em 1905, ganha o prêmio da Exposição Geral da Escola e viaja para a Europa, onde fica por dois anos. Em Paris, estuda com Jean-Paul Laurean, na *Académie Julien*. O pintor retorna ao Brasil, em 1908, quando realiza uma exposição individual. É professor da cadeira de Modelo Vivo, na Enba, de 1916 até 1946.

Além de aluno de destaque na Enba, Chambelland também atua como decorador. Ele, ao lado do irmão, Carlos, e dos irmãos Arthur e João Thimótheo da Costa, são convidados pelo governo brasileiro, em 1911, a irem a Itália para ornamentar o pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Turim, naquele ano. O trabalho de pintura decorativa de Rodolfo e de seu irmão pode ser encontrado também no Rio de Janeiro. Eles pintaram os oito painéis da cúpula da sala das seções do Palácio Tiradentes, localizado na Praça XV, no centro do Rio de Janeiro.

O Palácio Tiradentes, construído em 1922, ocupa o lugar da antiga casa de câmara e cadeia do estado, e é em estilo eclético, que veremos com mais atenção na segunda parte desta aula. No seu interior, podemos encontrar o painel decorativo do plenário executado por Eliseu Visconti, em 1926, em representação à assinatura da primeira constituição republicana de 1891. Nesta época, é comum artistas executarem pinturas decorativas para edifícios públicos e privados. Os grandes painéis decorativos têm a função de narrar fatos da história do país, além de ornamentar ricamente a parede dos novos edifícios que eram construídos na cidade. A *pintura decorativa* é a integração da pintura à arquitetura na composição dos espaços interiores, com especial graça, durante fins do século XIX e princípios do século XX. Nestes trabalhos, diferentes técnicas são empregadas, inclusive o Pontilhismo e Impressionismo.



Visite o Palácio Tiradentes

Atualmente, o Palácio Tiradentes abriga a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), no entanto possui um espaço para preservação de sua memória e recebe visitação.



Fachada do Palácio Tiradentes, Rua Primeiro de Março, Centro, Rio de Janeiro, RJ (1964, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rio_%28Pal%C3%A1cio_Tiradentes%29_%2828Mar1964%29_REFON_.jpg

Lugar de memória do parlamento brasileiro

Link: <http://www.alerj.rj.gov.br/eventos3.htm>

Outro movimento artístico que é apresentado no Salão dos Independentes é o Simbolismo. O movimento, que ocorre na França entre 1884 e 1910, apresenta-se como uma reação tanto ao Realismo quanto ao Impressionismo (MARCONDES, 1998, p. 266). Com base na literatura e na poesia da época, o estilo busca expressar ideias, emoções e estados de espírito por meio de objetos, figuras, padrões e cores simbólicas. O pintor Odilon Redon é um dos principais artistas do movimento; além dele, destacam-se Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustav Moreau (1826-1898) e Gustav Klimt (1862-1918), entre outros.

O simbolismo rejeita a objetividade, em favor da subjetividade e abandona a representação direta da realidade, trocando-a por uma síntese de vários aspectos dela. Ele procura sugerir ideias por meio de ambíguos, porém poderosos símbolos (CUNHA, 2005, p. 275).

A força do movimento na Europa gera a divulgação de dois manifestos, o *Manifesto do Simbolismo* (1886) e o *Tratado do Verbo* (1886), que contribuem para disseminar as ideologias dos escritores e artistas. No Brasil, Eliseu Visconti pinta alguns exemplares da arte simbolista. Os principais quadros são *Oréadas* e *Gioventú*.



Figura 8.7: *Oréadas*, de Eliseu Visconti (1899, óleo sobre tela, 182,2 x 108 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).

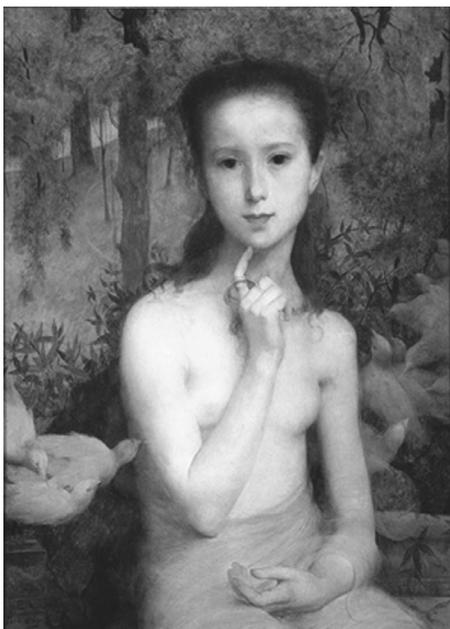


Figura 8.8: *Gioventú*, de Eliseu Visconti (1898, óleo sobre tela, 65 x 49 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ).
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:GIOVENT%C3%99_-OST_-65_x_49_cm_-1898_-MNBA-Ibram-Minc,_Rio_de_Janeiro,RJ.jpg

Ambas as pinturas são cercadas por temática onírica e por uma atmosfera fantasiosa. É comum encontrarmos obras que misturam certo misticismo religioso com elementos sensuais ou eróticos. O quadro que retrata a moça como símbolo da juventude é apresentado por Visconti na Grande Exposição de 1900, em Paris, onde o artista obteve medalha de prata.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

1. Tanto o Impressionismo quanto o Pontilhismo apresentam-se ao grande público através de exposições paralelas ao Salão da *École* e da *Académie des Beaux Arts* francesa. Em sua opinião, qual a importância desses salões não oficiais para a arte da virada do século XIX-XX?

2. É comum a confusão entre obras de arte Impressionistas e Pontilhistas, no entanto, tecnicamente elas se diferenciam profundamente. Explique as diferenças entre as duas manifestações artísticas. Dê exemplos de obras.

3. O francês Jean Moreas, autor do *Manifesto dos Simbolistas*, afirmou que a arte deve ser pensada como fusão de elementos sensoriais e espirituais. Em sua opinião, o que isto significa?

Resposta comentada

1. Esta questão não possui um gabarito, é apenas uma provocação para pensar o papel das exposições de arte vinculadas ou não às instituições de ensino. Ao passo que elas passam a existir independentes das escolas de arte, abre-se um campo mais diversificado para trabalhos artísticos pertencentes a diferentes movimentos. Este talvez seja o grande legado dos salões independentes de fins do século XIX e princípios do XX.

2. Nesta questão, é importante destacar a principal característica de cada movimento, no caso do Impressionismo, o interesse pela investigação ótica através das variações de luz e cor; e no Pontilhismo, a técnica

pictórica de aplicar pontos de cor na formação da imagem, semelhante ao que hoje chamamos de *pixels*, quando falamos de imagens digitais. Uma sugestão é utilizar um quadro comparativo ou apontar na imagem as características do estilo que são facilmente visíveis.

3. Esta questão não possui um gabarito, é apenas uma oportunidade de refletir sobre o pensamento proposto por artistas e pintores simbolistas em fins do século XIX, em meio ao avanço técnico e industrial, onde o tempo e a velocidade de circulação das informações tornam-se cada vez mais acelerados. Pensar subjetivamente e criar de maneira espiritual são formas de reação a essa realidade extremamente objetiva do cotidiano da máquina que invade a vida das pessoas e que gera certo desconforto em relação à própria produção artística.

A arquitetura eclética no Brasil

Desde a chegada da família real em princípios do século XIX, no Brasil, a arquitetura que nos concentramos é a Neoclássica, com origens no academicismo francês e voltada para a construção de edifícios de importância política e econômica para o país. Não destacamos, porém, que a arquitetura herdada das bases francesas é parte de um movimento que ganha força na Europa, de resgate de estilos do passado.

O que é comum chamar em arquitetura e arte decorativa de *eclético* é um conjunto composto por três tipos de Ecletismo: o primeiro, Historicismo ou estilos *Neos*, também chamado de *Revivalismo*; o segundo, composto pelos Estilos Geográficos; e o terceiro, o Ecletismo propriamente, ou seja, a mistura de dois ou mais estilos configurando um estilo híbrido.

Historicismo ou estilos Neos ou Revivalismo

Esta denominação aplica-se ao conjunto de estilos que, no século XIX, reutilizam o vocabulário formal dos vários estilos que já haviam aparecido na História da Arte. Estes estilos são resgatados e sua estética adaptada às necessidades da arquitetura atual. No contexto europeu, o retorno ao interesse plástico pela estética da Antiguidade Clássica e Greco-Romana, resulta no estilo que vigora a partir de fins do século XVIII em vários países com o nome de Neoclássico. Embora a maioria dos estilos do passado

não fosse nomeada como conhecemos hoje, é acrescentado o prefixo *neo* com o intuito de diferenciar do seu passado original, já que muitas vezes também se faz referência ao local do estilo, como por exemplo: *Neogótico Normando* ou *Neobarroco Italiano*.

Mas, no Brasil do século XIX, qual passado histórico poderíamos resgatar com a estética historicista? Em tese, se pensarmos desta forma, só teríamos o passado artístico colonial ou pré-colonial como história da arte do país; no entanto, como desde o período colonial o país é influenciado por correntes estrangeiras, no Historicismo local, isto se mantém. É curioso pensar, mas na época não é considerado estranho construir, por exemplo, um edifício em estilo Neogótico, mesmo o Brasil não tendo vivido o período da Idade Média como os europeus. Nesses casos, importamos até mesmo o passado deles, mas em seguida, resgatamos, no século XX, o passado nacional colonial; em breve chegaremos lá.

Seguindo esta estética, destacamos alguns edifícios no estado do Rio de Janeiro, como a Catedral Neogótica de Petrópolis, que começa a ser construída em finais do século XIX e somente é concluída em 1969. Nela, estão os restos mortais de Dom Pedro II e Dona Tereza Cristina, além da Princesa Isabel e de seu esposo, o Conde D'Eu. Outra construção de destaque na região serrana é o Castelo do Barão de Itaipava, em estilo Neogótico Normando. O edifício, da década de 1920, é feito com todo material importado da Europa e remonta o imaginário dos castelos medievais de histórias infantis.



Figura 8.9: Cidade de Petrópolis com destaque ao fundo para a Catedral Neogótica, Rua São Pedro de Alcântara 60, Centro (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Petr%C3%B3polis_-_RJ_-_Catedral,_Av_Koeler.jpg



Figura 8.10: Vista aérea do Castelo do Barão de Itaipava, Rodovia BR040, km 56, Petrópolis, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Castelo_do_Bar%C3%A3o_de_Itaipava.jpg

O Neogótico europeu também influencia construções no Rio de Janeiro. Um dos exemplares mais interessantes do Revivalismo local é a Ilha Fiscal. O castelo, escolhido para sediar o último baile do Império, é inaugurado no mesmo ano em que o país torna-se uma República e acaba servindo como símbolo do passado Imperial brasileiro.



Figura 8.11: Fachada do Castelo da Ilha Fiscal, Avenida Alfredo Agache s/n, Baía de Guanabara, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ilha_fiscal.jpg

Um destaque especial pode ser dado a uma das mais interessantes construções Revivalistas cariocas: o Real Gabinete Português de Leitura. A biblioteca, construída entre 1880 e 1887, com projeto datado de 1872, representa um belo exemplar da arquitetura Neomanuelina. O Manuelino é um estilo medieval português, comumente identificado como uma manifestação tardo-gótica. Inspirado na arquitetura do Mosteiro dos Jerônimos, importante ponto turístico de Lisboa, o Real Gabinete possui, em seu interior, estantes que abrigam mais de 100 mil volumes. As paredes revestidas por estantes deixam evidentes a estrutura metálica de sustentação de vigas e colunas, decorada com motivos medievais dourados, e conduzem o olhar para a imensa claraboia de vitral colorido que permite que o espaço receba iluminação natural.



Figura 8.12: Fachada do Real Gabinete Português de Leitura, Rua Luis de Camões 30, Centro, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Real_Gabinete_Portugu%C3%AAs_de_Leitura_-_Rio_de_Janeiro,_Brasil.jpg

Outras construções Revivalistas são construídas na cidade, como o Castelo Valentim, em Santa Teresa, a Igreja Neogótica Metodista do Catete, na praia do Flamengo, a Igreja Neogótica da Imaculada Conceição (1888-1892), de Botafogo, a igreja Bizantina de Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, a Catedral Neogótica Presbiteriana, no Centro, entre outras.

Os estilos geográficos

Outra variação do Ecletismo é a adoção dos chamados Estilos Geográficos. Eles são inspirados em determinadas culturas e não necessariamente são relativos a um tempo determinado. Normalmente, fazem referência a algum país ou região, localizado fora do contexto europeu. Nos Estilos Geográficos, há certa preferência pela inspiração em países do oriente médio e do extremo oriente. É importante lembrar que, durante o século XIX, e nos séculos anteriores, com as expansões territoriais e a intensificação do contato com outras culturas, muitos objetos artísticos e utilitários são trocados com esses grupos. O comércio de produtos de tecido, cerâmica, vidro, metais e marfins com o chamado “oriente” ou “índias”, fortalece o interesse pela estética artística desses países, pela sua arte e literatura.

No Brasil, existem alguns exemplares de estilos geográficos no conjunto dos edifícios ecléticos. No Rio de Janeiro, no bairro de Manguinhos, está o castelo da Fundação Oswaldo Cruz, construído em 1900, em estilo Mourisco. O prédio, projeto do arquiteto português Luis de Moraes Junior, é inspirado nos desenhos do próprio Oswaldo Cruz, amante da arte oriental. A riqueza do trabalho ornamental tanto da fachada quanto dos interiores concentra-se nos detalhes dos gradis de ferro e nos azulejos com padronagens geométricas.



Figura 8.13: Fachada do edifício da Fundação Oswaldo Cruz, Avenida Brasil 4365, Manguinhos, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Castelo_fiocruz_panoramico.jpg



Oswaldo Gonçalves Cruz (São Luís do Paraitinga, 1872 – Petrópolis, 1917) é um cientista, médico e sanitarista renomado no Rio de Janeiro, na virada do século XIX-XX. Sua importância para a história da arte no Brasil está ligada às inúmeras campanhas sanitárias e de vacinação que organiza no país, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, e que interferem diretamente no processo de urbanização, nos sistemas de saneamento de água e esgoto, e na estrutura interna dos edifícios.



Retrato de Oswaldo Cruz
(sd, fotografia).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Oswcruz.jpg>



Visite o museu da Fiocruz

A Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) abriga um museu que integra ciência, cultura e sociedade. O Museu da Vida tem o objetivo de educar e informar de forma lúdica através de exposições voltadas para os temas: ciência, saúde e tecnologia.

Museu da Vida

Link: <http://www.museudavida.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=mvida&sid=20>.

Arco de ferradura ou Arco Mourisco ou Visigótico

Aquele formado por um segmento de circunferência cuja extensão ultrapassa a semicircunferência, medindo mais de 180° e menos de 360° , aproximadamente 300° (CUNHA, 2005, p. 119).

A inspiração na estética do oriente médio também está presente no prédio da Basílica do Imaculado Coração de Maria, no Méier, em arquitetura Mozárabe, típica variação da arte islâmica, encontrada comumente na península ibérica. A construção, feita durante as duas primeiras décadas do século XX, é projeto do arquiteto Adolfo Morales de Los Rios. Os **arcos de ferradura**, típicos da arquitetura islâmica, são marca do edifício, e também estão presentes no prédio da Fiocruz.



Adolfo Morales de Los Rios y Garcia de Pimentel (Sevilha, 1858

– Rio de Janeiro, 1928) é arquiteto e urbanista espanhol, radicado no Brasil a partir de 1890. Tem sua formação artística na França e Espanha. Atua como arquiteto no Rio de Janeiro, Salvador, Macaíó e Recife. Seu principal projeto é o prédio da Escola Nacional de Belas Artes, na Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), construído entre 1906-08. Como urbanista, Morales de Los Rios destaca-se em projetos de saneamento, planos de urbanização e transporte. É professor da Enba desde 1897, onde ministra aulas de Projeto, Desenho, História e Teoria da Arquitetura. Escreveu regularmente artigos para livros e periódicos no país.



Figura 8.14: Parte da fachada da Basílica do Imaculado Coração de Maria, com destaque para o arco central de ferradura, Rua Coração de Maria 56, Méier, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Igreja_m%C3%A9ier_rj.jpg

Outra importante construção em Estilo Geográfico é um conhecido ponto turístico carioca: a Vista Chinesa. Localizado no conjunto da Floresta da Tijuca, o mirante de inspiração oriental é construído na segunda metade do século XIX, quando, a mando de Dom Pedro II, a região de antigas plantações de café é reflorestada e dá origem ao parque nacional de hoje. A edificação do mirante, inspirada na arquitetura dos **pagodes** chineses, é feita em concreto imitando a textura de bambus, material comumente utilizado na arquitetura oriental.



Figura 8.15: Pagode da Vista Chinesa, Estrada da Vista Chinesa s/n, Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vista_Chinesa_01.jpg

Pagode

Construção religiosa oriental, formada por uma superposição de andares, cujas áreas diminuem do andar mais baixo para o mais alto.

Foi muito usado nos jardins do século XVIII e também do XIX, como pavilhão decorativo e/ou funcional, de caráter exótico (CUNHA, 2005, p. 302).

Ecletismo

Dentro do conjunto do Ecletismo ainda se apresenta a variação de mesmo nome que se configura como a mistura de dois ou mais estilos do passado histórico. Segundo Almir Paredes Cunha, “o ecletismo visa, pela mistura dos melhores elementos de um estilo, criar a obra perfeita”, no entanto, nem sempre esta harmonização é alcançada com sucesso. Isto contribui, muitas vezes, para análises preconceituosas do estilo durante o século XIX, associado ao excesso decorativo e ornamental. O movimento Moderno, que desponta na arte e na arquitetura no século XX, condena o ecletismo do século XIX neste sentido, o que incentiva, por muitos anos, uma análise equivocada das manifestações ecléticas arquitetônicas nas publicações em História da Arte e da Arquitetura.

O que percebemos, porém, é que a partir de uma inspiração romântica, surgida no século XIX, a pesquisa pelo passado histórico proporciona a

ampliação do repertório formal e artístico, dando aos arquitetos e artistas elementos diversificados para composições originais. Neste contexto, a arquitetura eclética ganha espaço na Europa e no Brasil, apresentando-se como uma nova estética em que tais pesquisas podem ser aplicadas. Na Aiba/Enba os arquitetos passam a estudar os estilos do passado europeu e a aplicar seus elementos formais e decorativos nos projetos construídos pela cidade.

Alguns exemplares da arquitetura eclética no Brasil são símbolo da modernização da nação através da reforma da capital federal nos primeiros anos do século XX. Falaremos na parte final desta aula mais especificamente sobre esta reforma e estes edifícios. Além do centro da cidade, vários outros bairros e municípios adotaram as linhas ecléticas para construção de prédios públicos e privados.

Dentre as construções de fins do século, destacam-se o edifício da Escola Nacional de Música (atualmente, da UFRJ, mas que abrigou até início do século XX a Biblioteca Nacional), no Passeio, e o Palácio Guanabara, em Laranjeiras (sede do governo do estado desde 1960). O prédio da Rua Pinheiro Machado começa a ser construído em 1853 e, em 1865 é comprado pelo governo Imperial para o casal Conde D’Eu e Princesa Isabel. Nesta época, ele possui ainda ares neoclássicos. Somente em 1908, ele é reformado ganhando linhas ecléticas de influência francesa. A residência posteriormente é utilizada para hospedar figuras ilustres em visita ao país. Seu destaque arquitetônico pode ser percebido já na fachada, com a grande escadaria de mármore, e nos interiores, ricamente decorados.



Figura 8.16: Fachada lateral do Palácio Guanabara, na Rua Pinheiro Machado s/n, Laranjeiras, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio_Guanabara_exterior.JPG

O prédio da Escola de Música também é construído ainda no século XIX, mas passa por reformas que o conferem aspecto eclético. Sede da Biblioteca Nacional até 1910, o edifício é modificado, em 1919, para tornar-se o Instituto Nacional de Música (que mais tarde vira Escola). Na lateral do prédio, está pintado um dos painéis de *tromp-l'oeil* mais interessantes da cidade, intitulado “Paisagem Urbana”, do artista Ivan de Freitas.

Outra importante construção Eclética de fins do século XIX, no Rio de Janeiro, é a Confeitaria Colombo. A loja, edificada em 1894, é um dos locais mais frequentados pela sociedade carioca da virada do século XIX-XX. Seu interior, ricamente decorado com móveis e acessórios ecléticos, causa impacto mesmo nos dias atuais. Em 1922, a Confeitaria é ampliada, ganhando o luxuoso espaço do Salão de Chá; nesta decoração são adicionados elementos do estilo *Art Nouveau* francês ao ecletismo local. Além dos móveis, luminárias e do próprio cardápio da Confeitaria, o principal destaque arquitetônico fica por conta da claraboia central e dos espelhos e vidros de cristal que ornaram as paredes e tetos.

Tromp-l'oeil

Expressão francesa que significa “engana o olho” e que é usada para denominar uma ilusão de ótica utilizada como recurso artístico, inclusive aquela derivada do uso da perspectiva (CUNHA, p. 277).



Figura 8.17: Interior da Confeitaria Colombo, Rua Gonçalves Dias 32, Centro, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: <http://www.wikirio.com.br/Arquivo:ConfeitariaColombo2.jpg>

Outras importantes construções ecléticas da cidade são: o Castelinho do Flamengo (1916), que chama atenção pelas formas originais e pela torre alta com telhas de ardósia; o Palacete Seabra (atual Casa de Arte e Cultura Julieta de Serpa), de 1920, projetada pelo mesmo arquiteto da Fiocruz, Luís de Moraes Junior, com influência dos castelos franceses

com ricos vitrais em seu interior; e o atual Museu Histórico da Cidade, construído em 1890, mas modificado em 1920, localizado no Parque da Cidade, na Gávea. Este prédio, antiga residência do Marquês de São Vicente, apresenta particular característica: varandas sustentadas por colunas metálicas extremamente delgadas.

Arquitetura das fábricas

A transformação arquitetônica ao longo do século XIX não se dá apenas no que se refere aos estilos arquitetônicos, mas, sobretudo na diversificação dos partidos e tipologias dos programas arquitetônicos, principalmente os ligados à atuação do governo nos campos da educação e saúde. Isto aumenta a quantidade de construções na cidade de escolas, hospitais, teatros, hospícios, fábricas etc. Podemos encontrar exemplares da arquitetura eclética carioca tanto em edifícios de grande porte quanto em coretos de praças.

No contexto urbano, a capital e as cidades de maior porte do país passam por significativa mudança a partir de meados do século XIX, com a expansão dos serviços urbanos de transporte, fornecimento de água, esgoto e iluminação que acompanham a expansão da malha urbana. Este crescimento da cidade integra, gradativamente, áreas consideradas rurais e semirrurais, o que faz com que muitas fazendas e engenhos sejam agregados aos projetos urbanísticos, transformando-se, após loteamento do terreno, em bairros. É nesta época também que começam as especulações de lotes em áreas distantes do centro. A expansão ocorre tanto na zona norte quanto nos bairros da zona sul, onde há incentivo para loteamento no Flamengo e em Botafogo, em fins do século XIX, e, mais tarde, na virada para o século XX, em Copacabana.

É importante considerarmos, neste contexto, o surgimento de um tipo bastante peculiar de arquitetura encontrada em construções de grande porte, utilizada principalmente em fábricas. Destacamos a Confiança Industrial, fábrica construída em 1884, que segue a tipologia inglesa, mas que substitui os tijolos maciços por alvenaria aparente de pedra. A Confiança, localizada no bairro de Vila Isabel, região onde outras fábricas também se instalam ao longo do século XX, como a Fábrica de Chitas (1830) na Praça Saens Peña, a Fábrica de Tecidos Cruzeiro (1895) na Tijuca, a fábrica de Rhum Creosotado, e a primeira fábrica de cigarros do país, a Albino Souza Cruz, instalada no local da antiga Imperial Fábrica de Rapé.



Figura 8.18: Fachada atual da antiga Fábrica Confiança, Rua Maxwell, Vila Isabel, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Antiga_f%C3%A1brica_de_tecidos_Confian%C3%A7a.JPG

Ao redor da Fábrica Confiança, estão localizadas as vilas operárias, que caracteriza o entorno urbano de construções deste tipo. O bairro, que recebe o nome em homenagem à Princesa Isabel, tem origem a partir da iniciativa do Barão de Drummond, que compra a Imperial Quinta do Macaco, de propriedade da Imperatriz Maria Amélia. É ele quem organiza a Companhia Arquitetônica, contratando o arquiteto, diretor do Liceu de Artes Ofícios, Bethencourt da Silva para urbanizar e lotear a área. Com isso, Vila Isabel passa a ter o primeiro **bulevar** carioca (o *Boulevard Vinte e Oito de Setembro*), em fins do século XIX, mesmo antes da abertura da Avenida Central.

Bulevar ou Boulevard

Via urbana muito larga e arborizada, geralmente com um canteiro central. Avenida (CUNHA, p. 287).



Fábrica Confiança é tema de música

A fábrica de Vila Isabel inspira um dos principais músicos cariocas, nascido no bairro: Noel Rosa. Os versos “quando o apito da fábrica de tecidos vem ferir os meus ouvidos, eu me lembro de você...”, na música *Três Apitos*, faz referência à sinalização da fábrica. O filme *Noel – Poeta da Vila*, conta um pouco da história do bairro

operário, da urbanização da região e do contexto histórico na música no bairro conhecido como um dos berços do samba carioca.

- *Noel – Poeta da Vila*

Direção: Ricardo Van Steen

Ano: 2006

País: Brasil



Estátua de Noel Rosa sendo servido por um garçom, localizada no início do Boulevard Vinte e Oito de Setembro, em Vila Isabel, Rio de Janeiro, RJ (2009, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Est%C3%A1tua_Noel_Rosa.JPG

Outra arquitetura fabril de destaque no Rio de Janeiro é também a de uma indústria de tecidos, a Fábrica Bangu. Nas últimas décadas do século XIX, são abertas em diferentes regiões fábricas de mesmo tipo, como: a América Fabril, no Jardim Botânico; a Aliança, em Laranjeiras; a Companhia Nova América, em Del Castilho, entre outras. O bairro de Bangu, afastado do centro comercial da cidade, passa a abrigar uma moderna estrutura equipada com tecnologia inglesa. A região do antigo Engenho da Serra é transformada na fazenda de dona Anna Bangu e, no século XIX, a Fazenda Bangu, já de propriedade do Barão de Itacuruçá, é vendida à Companhia Progresso Industrial do Brasil (Fábrica Bangu).

A construção da fábrica é responsável por mudar a feição rural da região. O projeto, executado por uma empresa inglesa, inspira-se nas fábricas da região de Manchester, marcadas pelo uso de estruturas sóbrias e

pesadas, e com fachada de tijolos vermelhos aparentes. O prédio principal da Fábrica Bangu, que atualmente abriga um Shopping Center, é cercado por uma vila operária composta por cerca de 100 casas.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

1. Explique a diferença entre Historicismo, Estilo Geográfico e Ecletismo. Dê exemplos.

2. Escolha três exemplares de arquitetura eclética e proponha um *folder* de apresentação de atrativos turísticos culturais. Aponte, pelo menos, três informações de cada atrativo, destaque questões históricas e artísticas. Pesquise o sistema de visitação dos destinos e informe os dias e os horários de funcionamento de cada um.

Resposta comentada

1. Nesta questão, é importante destacar que no grande grupo do Ecletismo existem três subestilos: 1º – o que resgata de estilos do passado (Neos, Historicismo e Revivalismo), 2º – o que se inspira em estilos ditos exóticos ou não europeus, com predomínio do extremo oriente e do oriente médio (Estilos Geográficos) e 3º – o estilo que mescla dois ou mais estilos do passado de forma a harmonizá-los na composição (Eclético). Os exemplos podem ser os apresentados na aula ou pesquisados individualmente.

2. Esta questão não possui um gabarito. Imagine que você está organizando um *folder* para auxiliar no guiamento de um grupo interessado em arte e arquitetura. Busque alguma relação entre os três atrativos: mesma tipologia arquitetônica, proximidade de localização, propostas estilísticas

etc. É interessante que, pelo menos, um dos destinos esteja aberto ao público para visitação. Não se esqueça de anexar imagens, elas sempre contribuem para uma boa apresentação de um *folder* de turismo cultural.

A capital federal é reformada para o novo século

Na segunda metade do século XIX, as grandes capitais europeias começam a se preocupar com o crescimento populacional e a expansão da trama urbana das grandes cidades. Conforme a ocupação desordenada aumenta, os problemas relativos à segurança e saneamento também se agravam. Entre os anos de 1852 e 1870, o prefeito de Paris, Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), lidera uma reforma urbana ao redor do Rio Sena que transforma a paisagem da capital francesa. O projeto de Haussmann inclui a adoção de grandes avenidas, os bulevares, e a implantação de parques e praças. Para isso, promove a demolição de grande parte da cidade que ainda possui feição medieval, com ruas estreitas, vielas e construções irregulares. Por isso o projeto urbanístico de Haussmann rende-lhe o apelido de “artista demolidor”. Sua atuação, porém, corrobora com interesses políticos de tornar a cidade mais bela e imponente, mas, principalmente evitar combates populares, expulsar antigos moradores de classe trabalhadora do centro da cidade levando-os para a periferia e inserir uma paisagem mais padronizada da arquitetura local.

No Rio de Janeiro republicano de fins do século XIX, os problemas não são muito diferentes: epidemias, sujeira nas ruas, construções irregulares, falta de infraestrutura, revoltas populares e crescimento demográfico. O projeto republicano, diferente do Império, propunha a estatização desses serviços voltados para infraestrutura urbana e sanitária. Com isso, seguindo o modelo das cidades europeias, principalmente de Paris, a cidade do Rio de Janeiro passa por uma grande reforma entre os anos de 1902 e 1908.

A reforma é liderada por uma equipe de engenheiros chefiada pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1836-1913). Neste projeto urbano, parte do centro antigo da cidade, de traço colonial, é demolida para dar espaço a um novo centro com ruas largas e praças arborizadas, aos moldes franceses. Esse procedimento fica conhecido como o “bota abaixo”, em

crítica à falta de avaliação do que está sendo arrasado, pois muitos prédios importantes, sobretudo igrejas, foram arrasados pela reforma. A grande maioria, porém, são residências simples e edifícios de porte médio que haviam se tornado cortiços, – onde convivia um número excessivo de famílias sem saneamento básico – construções que, segundo o governo, facilitam a proliferação de doenças e pestes.

Esta proposta de modernização da capital não ocorre apenas no Rio de Janeiro; outros centros urbanos do país também passam por reformas similares. Em alguns estados, porém, novas cidades são criadas para ser a capital do estado, como foi o caso de Belo Horizonte, em Minas Gerais, fundada em 1895, totalmente desvinculada dos modelos urbanos das cidades coloniais do ciclo do ouro mineiro.

No Rio de Janeiro, o principal objetivo do projeto de Pereira Passos, porém é a abertura de uma grande avenida, equivalente ao *Boulevard Champs Élysées*. A abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) é a principal iniciativa da reforma; ela é projetada de maneira a ligar o novo porto (Praça Mauá) até uma praça composta por prédios públicos de porte monumental (Praça Floriano), criando uma perspectiva que conduz até o mar (Aterro do Flamengo). Para isso, é arrasado o Morro do Castelo, região alta do centro da cidade, para tornar plana a área ao redor da Avenida e que serve de material para aterramento da Avenida Beira-Mar, rua às margens da Baía de Guanabara.



Um dos principais destinos turísticos de Paris, *Boulevard Champs Élysées*, possui, ao longo de sua extensão, diversas lojas, cafés, cinemas etc. É uma das mais ricas e famosas avenidas do mundo, ou como dizem os franceses “*la plus belle avenue du monde*” (a mais bela avenida do mundo). O bulevar começa na Praça Concorde, junto ao Obelisco de Luxor, ao Museu do Louvre e ao Jardim das Tulherias, e termina na Praça Charles de Gaulle, onde está o Arco do Trinfo.



Vista aérea do Boulevard Champs Élysées, com o Arco do Triunfo ao fundo, Paris, França (sd, fotografia).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Champs-Elys%C3%A9es,_vue_de_la_Concorde_%C3%A0_I%27Etoile.jpg

Sobre a reforma carioca, a historiadora da arte Sonia Pereira, afirma que “se o Rio de Janeiro, no decorrer do século XIX fora admirado, sobretudo por suas montanhas, a partir desta reforma passou a ser visto principalmente como uma cidade de praias” (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 92). A reforma ajuda a absorção de novos hábitos à sociedade, identificada com uma identidade urbana, baseada na cultura europeia ao mesmo tempo em que se integra a paisagem natural da cidade carioca.



Figura 8.19: Vista aérea da Avenida Central, Rio de Janeiro, RJ (ca.1919, fotografia). Destaque para as fachadas dos edifícios ecléticos e da rua em mão dupla com fileiras de árvores no canteiro central.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Avenida_Rio_Braco_1919.jpg

Uma arquitetura “moderna” para a Avenida Central

A arquitetura escolhida para simbolizar a modernização e a renovação da capital federal é a eclética. As opulentas e grandiosas construções em estilo Eclético funcionam como importante elemento simbólico na construção da imagem do *novo* país, do *novo* governo na *nova* Avenida Central. O aspecto grandioso dos edifícios comerciais contrasta com a simplicidade do casario colonial anteriormente construído na região.

Vamos destacar alguns desses prédios mais importantes que marcam a história da Avenida Central. O primeiro deles é o Theatro Municipal, projeto do engenheiro Pereira Passos. No concurso para escolha do melhor projeto de teatro para a cidade, o desenho do prefeito é vencedor, porém, são aproveitados alguns elementos do segundo colocado, o arquiteto francês Albert Guilbert (1866-1949). A estrutura do edifício é inspirada na Ópera de Paris, teatro inaugurado por Charles Garnier (1825-1898), em 1875, na capital francesa.



Figura 8.20: Theatro Municipal e Avenida Rio Branco, à direita parte da Escola Nacional de Belas Artes (atual Museu Nacional de Belas Artes), Praça Floriano s/n, Centro, de Marc Ferrez (ca.1909, fotografia, Rio de Janeiro, RJ).
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:TheatroMunicipal-MFerrez1909.jpg>

O Theatro do Municipal do Rio de Janeiro é inaugurado em 1909. Sua construção dura quatro anos; a instabilidade do terreno (que no passado havia sido banhado pelo mar e era vizinho da Lagoa de Santo Antonio)

atrasa as obras de fundação do edifício. Na sua fachada, destacam-se as colunas de mármore de Carrara e de granito, os lampadários em bronze e as bilheterias com marquise de ferro decorado. As esculturas do alto do prédio são do artista Rodolfo Bernardelli, no interior, o pintor Eliseu Visconti assina o painel do pano de boca de cena do teatro, com temas ligados à música. Outro destaque da parte interna do Teatro é o Restaurante Assírio, instalado no subsolo, projetado pelo arquiteto Morales de Los Rios.



Faça uma visita virtual pelo Theatro Municipal

O famoso Theatro Municipal do Rio de Janeiro oferece a oportunidade de visita *on-line* através do seu *site*, com narração bilíngue e destaque dos principais elementos da arquitetura eclética e da história do edifício.

Link: http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/tmrj_pt/visita_virtual_pt.html

Outro importante edifício é o da Escola Nacional de Belas Artes, localizado em frente à lateral do Theatro, no lado oposto da Avenida Central. A mudança do antigo edifício da Academia, localizado na Avenida Passos, fazia-se necessária há alguns anos, visto que a instituição cresce significativamente ao longo do século XIX. Seu crescimento não se refere apenas ao número de alunos, mas também está relacionado com a expansão da pinacoteca da Escola preenchida com as obras enviadas pelos pensionistas na Europa e com doações de alunos e professores.



Figura 8.21: Fachada da Escola Nacional de Belas Artes (atual Museu Nacional de Belas Artes), Avenida Rio Branco 199, Centro, de Marc Ferrez (sd, fotografia, Rio de Janeiro, RJ).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:MNBA_-_Marc_Ferrez_b.jpg

Projeto de Adolfo Morales de Los Rio, o novo edifício da Enba é construído em 1906 em estilo Eclético e possui detalhes luxuosos nos pisos de mármore e nos mosaicos franceses. Os trabalhos dos vitrais chamam atenção nos interiores, tal como os portões da entrada da Escola, que são encomendados na época em Hamburgo.

Na vizinhança do Theatro Municipal, ao redor da Praça Floriano, outros edifícios ecléticos também se destacam, entre eles o da Biblioteca Nacional, projeto de Héctor Pépin, edificado entre 1905-1910; o Palácio Pedro Ernesto (atual Câmara de Vereadores), projeto de Francisque Cuchet e Arquimedes Memória, em 1920; o do Clube Naval, projeto de Heitor de Mello e T. Bezzi, construído entre 1905-1910; o do Supremo Tribunal Federal (atual Centro Cultural da Justiça Federal), projetado por Morales de Los Rios, em 1905; entre outros. No entanto, julgamos importante destacar um belíssimo edifício eclético que não existe mais na paisagem carioca: o Palácio Monroe.

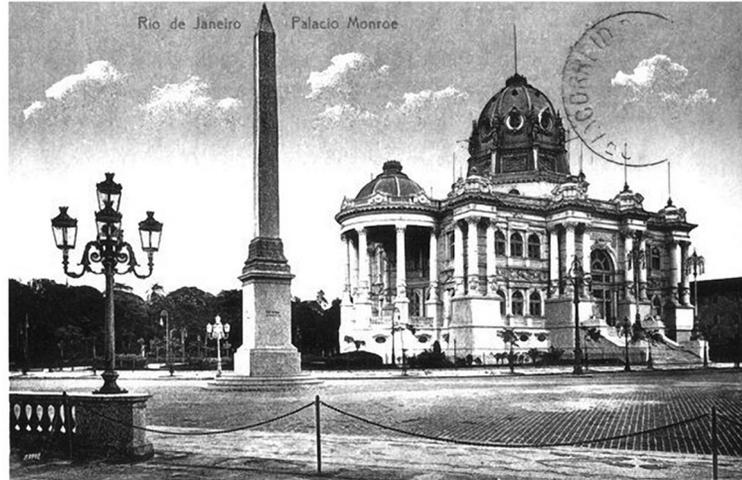


Figura 8.22: Cartão postal com imagem do Palácio Monroe e Obelisco, marco da construção da Avenida Central, Rio de Janeiro, RJ (sd, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Pal%C3%A1cio_Monroe_%28cart%C3%A3o-postal_2%29.jpg

O Palácio, demolido por ordem do presidente Ernesto Geisel (1907-1996), em 1975, é uma réplica do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de 1904, em Saint Louis, nos Estados Unidos. Nesta ocasião, o prédio é premiado com medalha de ouro em arquitetura e dois anos mais tarde é erguido no Rio de Janeiro. O Palácio Monroe é sede do Senado até 1960 e anos mais tarde é demolido com a justificativa da inviabilidade da passagem do metrô, que, no entanto, desvia do local do edifício que mesmo assim é demolido.

Atualmente, em seu lugar está apenas o Chafariz Monroe, projetado em Paris, por Louis Sauvageau (1822-1874), em 1861, e adquirido pelo governo Imperial em 1878. O Chafariz, que veio de Viena e fora instalado inicialmente na Praça XV, é colocado em outros pontos da cidade antes de ser levado para a Praça Mahatma Gandhi, onde recebe o nome do prédio demolido.



Um museu para o Rio de Janeiro

A cidade do Rio de Janeiro ganha em 2013 um museu voltado para a arte e história da cidade. Parte do projeto de revitalização

da região do Porto Maravilha (Praça Mauá), o Museu de Arte do Rio (MAR), funciona como espaço de integração da exposição de arte com projetos educativos e de pesquisa.

Visite o MAR: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br>.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Em crítica à reforma Pereira Passos no Rio de Janeiro, o escritor Lima Barreto afirma que a Biblioteca Nacional e o Teatro Municipal eram parte do “furor demolidor que vem dos forasteiros, dos adventícios que querem um Rio-Paris barato ou mesmo uma Buenos Aires de tostão.”

Talvez a parte da cidade carioca que mais se assemelhe às feições parisienses seja a região da Avenida Central que, mesmo envolta em críticas, configura uma nova paisagem à cidade e reestrutura urbanisticamente o centro comercial carioca. Muitos roteiros turísticos na França dedicam um dia à visita da avenida *Champs Élysées* e seus atrativos.

Crie um roteiro, com foco na virada dos séculos XIX-XX, que tenha a Avenida Central com atrativo principal. Acrescente 4 ou 5 destinos e dê detalhes sobre sua história, sua arquitetura e sua relação com o bulevar. Insira os pontos de visita em um mapa para auxiliar na identificação dos destinos.

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. Busque em *sites* e em folhetos explicativos informações sobre os atrativos. Muitos prédios antigos, remanescentes da virada do século, hoje são centros culturais ou possuem visita guiada. Outra opção é propor um roteiro de uma Avenida Central que já não existe mais, ou seja, de edifícios que foram demolidos ou reformados.

Caso tenha disponibilidade, uma dica importante para a criação de um bom roteiro, é testá-lo você mesmo, visitando o local e os edifícios.



História da arte e a sétima arte

- *Klimt*
Direção: Raúl Ruiz
Ano: 2005
País: Áustria
Gênero: Drama
- *Memórias Póstumas* (inspirado no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis)
Direção: André Klotzel
Ano: 2001
País: Brasil
Gênero: Comédia dramática
- *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (inspirado no livro *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto)
Direção: Paulo Thiago
Ano: 1998
País: Brasil
Gênero: Comédia

Conclusão

O Rio de Janeiro moderniza-se na arte, na arquitetura e no urbanismo

Vimos na aula de hoje que a efervescência artística da virada do século XIX para o XX no Brasil transforma tanto as manifestações pictóricas quanto a paisagem da cidade, através da arquitetura e do urbanismo. Essas mudanças,

influenciadas pelas vanguardas europeias e pelos novos planos urbanísticos das grandes cidades, busca romper com a aparência que a arte e a cidade adquiriram durante o período colonial. O país prepara-se para acompanhar o processo de modernização que vigora no mundo ocidental e que modifica tanto as artes quanto a arquitetura da época. Com este panorama, fechamos a primeira parte das aulas nos primeiros anos do século XX, com uma nova capital da república, uma imponente arquitetura eclética e uma arte que se desenvolve tanto dentro quanto fora dos meios acadêmicos.

“Não é possível estar dentro da civilização e estar fora da arte”.

Rui Barbosa

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Elabore uma proposta de exposição que conte a história da Avenida Central através de seus edifícios ecléticos e das obras pictóricas que os decoram internamente e dos quadros dos artistas da Enba que estão expostos atualmente no MNBA.

Pesquise fotos, vídeos e obras de artistas, da época e da avenida e dos prédios atuais, para fazer o contraponto. Suponha que a exposição seja um panorama da vida da Avenida Central de 1908-2008. Para organizá-la, elabore:

- Texto de apresentação com título;
- selecione fotos/vídeos antigos e atuais da Avenida Central e de seus principais edifícios;
- selecione os prédios ecléticos mais importantes e destaque trabalhos de artistas acadêmicos na arquitetura, escultura e pintura decorativa;
- destaque a produção pictórica dos artistas da virada do século XIX-XX, selecionando um exemplar de cada manifestação para representar os estilos na exposição (Impressionismo, Pontilhismo, Simbolismo).

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito: pesquise material sobre a Avenida Central em arquivos fotográficos e de vídeos, e desenvolva uma proposta de exposição com foco na narrativa da história da Avenida e sua importância para o país. Você pode sugerir o local da exposição e a infraestrutura necessária (exposição virtual, na estação de metrô, em uma sala de museu, na Praça Floriano etc.). Não se esqueça de dar um título criativo e instigante ao evento, e considerar o acervo do MNBA e do MAR. Utilize diferentes plataformas de apresentação, como mapas, imagens fixas e em movimento, cartazes etc.

Resumo

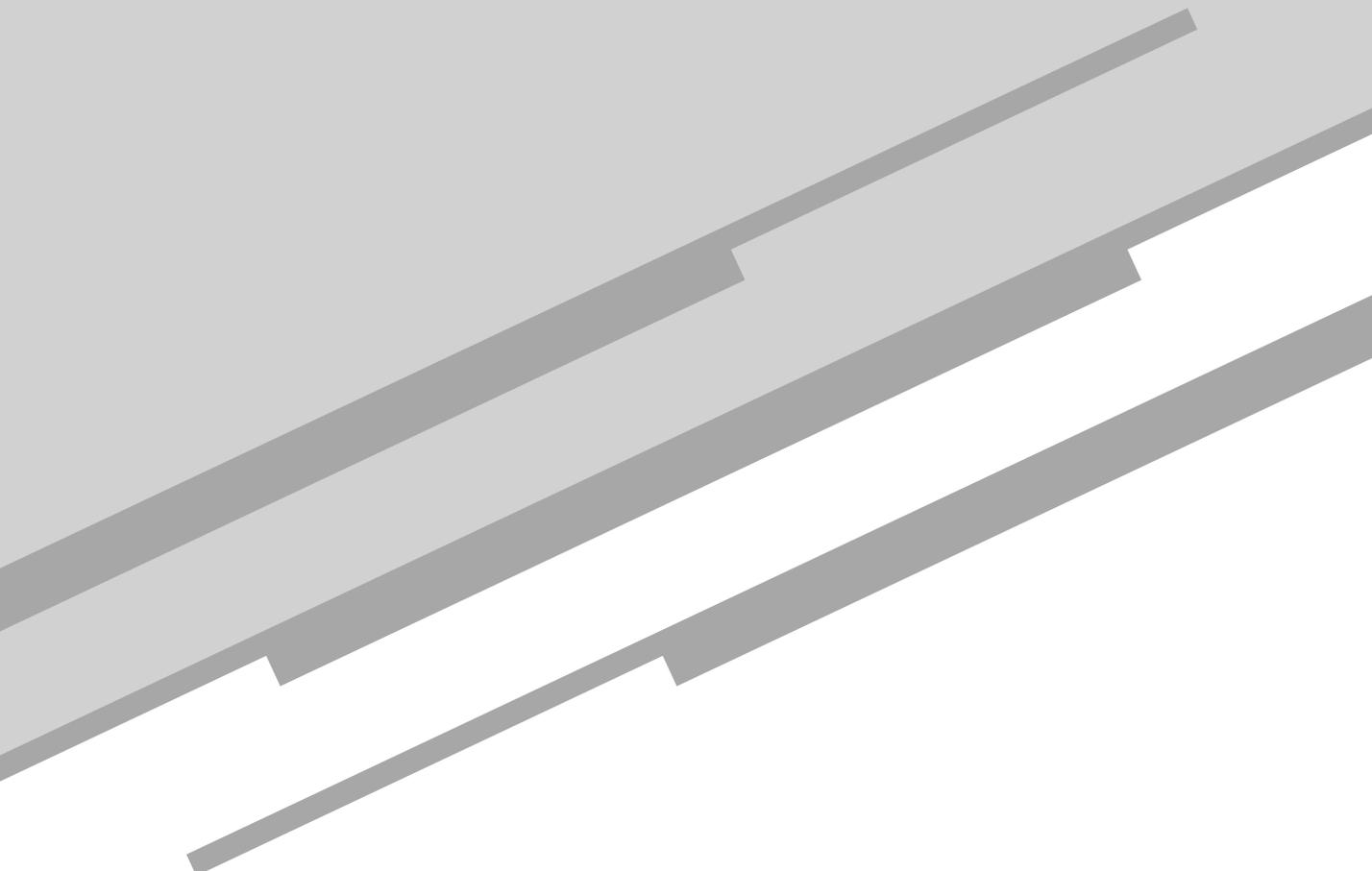
Nesta aula, acompanhamos as manifestações artísticas de vanguarda na Europa e suas repercussões na produção dos artistas brasileiros. O Impressionismo, o Pontilhismo e Simbolismo apresentam-se como variantes artísticas que são experimentadas por artistas nacionais. No campo da arquitetura, a produção eclética, que já vínhamos acompanhando desde a Arquitetura do Ferro e Vidro, apresenta-se como uma solução estética para mudança da paisagem da capital federal. Em suas variações – Historicismo, Estilos Geográficos e Ecletismo – muitas construções são erguidas na virada do século XIX-XX no país. O Ecletismo torna-se símbolo de “modernidade” ao ser escolhido como estilo arquitetônico dos edifícios da nova Avenida Central, símbolo dos “novos tempos” do início do século XX.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, avançaremos sobre as manifestações artísticas de cunho moderno, acompanhando as vanguardas artísticas europeias e sua influência nos movimentos artísticos locais, como na Semana de Arte Moderna de 1922. No campo da Arquitetura, acompanharemos o desenvolvimento da Arte Nova europeia e sua influência no Ecletismo Brasileiro.

Aula 9

Uma nova arte para a modernidade



Marcele Linhares Viana

Metas

Apresentar o contexto artístico internacional vinculado às vanguardas europeias na arquitetura e nas artes decorativas através dos diferentes tipos de Arte Nova. Destacar o desenvolvimento da arte moderna brasileira, marcada pela Semana de Arte Moderna, de 1922, apresentando a cidade de São Paulo como polo inicial do chamado *primeiro modernismo*.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a importância das vanguardas artísticas europeias através da Arte Nova, na arquitetura e nas artes decorativas, e sua influência sobre o ecletismo no Brasil;
2. identificar o processo de modernização da arte através de movimentos de ruptura com o ensino acadêmico e voltados para temática, e valorização nacional.

Introdução

Uma *belle époque* tropical para modernizar o Brasil

O contexto da história da arte ocidental na virada do século XIX para o século XX é de euforia e criatividade. Não é por acaso que os franceses chamam este momento de *Belle Époque*, que em tradução literal é “bela época”, mas o termo é usado para questões artísticas e sociais mais amplas do que apenas estéticas. Este, digamos “estado de espírito” ou “modo de ver a vida”, compreendido aproximadamente entre 1871 e o início da Primeira Guerra Mundial, também pode ser notado no Brasil nos anos que vão desde a Proclamação da República até a Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos, ao longo dos anos 1920.

A euforia que marca este período é impulsionada pelo avanço tecnológico, experimentos artísticos variados, expansão e desenvolvimento nos centros urbanos, crescimento do setor comercial e de serviços, renovação cultural através de inovações como o cinema, variedade de opções de lazer e vida noturna intensa, crescimento de grupos artísticos paralelos às instituições acadêmicas, maior propagação da informação através de jornais e revistas de grande circulação, comercialização de meios de transportes como bicicletas, automóveis e transatlânticos, aumento do uso de equipamentos de comunicação como telefones e telégrafos etc.



Figura 9.1: *Dança no Moulin Rouge*, de Henri de Toulouse-Lautrec (1890, óleo sobre tela, 115,5 x 150 cm, Museu de Arte da Filadélfia, EUA).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henri_de_Toulouse-Lautrec_005.jpg

A arte deste período questiona os cânones estéticos da primeira metade do século XIX e propõe mudanças significativas tanto na representação pictórica quanto na temática adotada. Este momento de ruptura é reconhecido em diferentes instâncias como o período *moderno*, ou da *arte moderna*. Mas veremos a seguir que a arte moderna não é única, mas é múltipla. Composta por muitas *artes modernas* em momentos distintos e com aspectos diferentes entre si.



Um breve panorama da *Belle Époque* brasileira

O Itaú Cultural produz vídeos sobre a história nacional na série Panorama Histórico Brasileiro. No filme nº 6, são apresentados de forma clara e objetiva: a *Belle Époque* local, o processo de modernização e expansão do país e o desenvolvimento artístico nacional.

Assista a um trecho do filme: <http://www.youtube.com/watch?v=RKIGUQOKP7g>.

Mas, afinal, o que é modernismo?

No livro *A Arte Moderna*, o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan identifica que nos primeiros anos do século XX aparecem correntes artísticas cunhadas pelo termo *modernismo*. Como a própria palavra possui significados bastante amplos, ele destaca as principais tendências modernistas desta época, como:

- A intenção de fazer uma arte que estivesse de acordo com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática quanto no estilo;
- o desejo de diminuir a distância entre as artes ditas “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” da arte em outros campos, como a decoração, vestuário etc.;
- a busca por uma funcionalidade decorativa;

- a aspiração a um estilo ou linguagem de caráter internacional;
- o esforço em interpretar a *espiritualidade* que se dizia inspirar e redimir o industrialismo.

O período é importante, pois possibilita a produção artística mesclar-se às inovações técnicas e industriais, proporcionando novos experimentos. Essas vanguardas artísticas, imbuídas desse *espírito de criar algo novo*, passam a se preocupar “não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte” (ARGAN, p. 186).

Com isso, vemos o crescimento e desenvolvimento das cidades pautados nas teorias urbanísticas, que passam a estudar e planejar os espaços além do bloco arquitetônico. Tal como as artes decorativas, o urbanismo também passa a ser estudado por artistas/arquitetos nas escolas de arte. Pensar a cidade ou os objetos utilitários passa a ser cada vez mais reconhecida como atividade artística. Nas aulas anteriores, vimos como o desenvolvimento do *design* beneficia-se desse contexto e como a produção industrial proporciona mudanças na execução da arte aplicada. Também acompanhamos o desenvolvimento urbano das cidades através da abertura dos bulevares e da expansão dos meios de transporte.

De modo mais amplo, outros autores conceituam o Modernismo como um termo abrangente “usado para designar a sucessão de movimentos de vanguarda em arte e arquitetura, que dominaram o mundo ocidental durante o século XX” (CUNHA, 2005, p. 259). É importante não confundir a ideia de *modernidade* com o conceito de *moderno*, aplicado às artes e à arquitetura, embora todos sejam fenômenos de uma mesma época.

Dentro desse contexto, muitos movimentos são considerados *manifestações modernas* e aplicam de formas diferentes uma nova estética artística que já vinha se desprendendo dos cânones clássicos desde o Impressionismo. O primeiro ano do século XX, na Europa, é marcado por uma nova Exposição Internacional onde são mostradas algumas dessas novidades para o novo século, tanto no campo da arte quanto da arquitetura.

Uma nova arte chamada Arte Nova

A cidade de Paris é a sede da primeira Exposição Universal do século XX. A mostra abriga uma série de pavilhões onde são expostos novos estilos artísticos e tecnológicos, como: a “rua do futuro” (uma esteira rolante), as novas estações de trem da cidade (como a de Lyon, D’Orsay e Invalides),

fontes luminosas e outros avanços técnicos em relação à iluminação das cidades, a inauguração do metrô parisiense e a inauguração dos Jogos Olímpicos de 1900 que ocorrem durante a Exposição.



A Estação de trem que virou museu

A Estação D'Orsay, projeto do arquiteto Victor Laloux, inaugurada em 1900, na Exposição Universal é desativada em 1973. Em 1977, após reformas em seu interior, o espaço é transformado em museu. A arquitetura característica de uma estação é mantida, o que confere ao espaço o status também de obra de arte. Seu acervo inclui trabalhos dos principais artistas dos séculos XIX e XX.



Interior do Museu D'Orsay, com relógio original da estação de trem, ao fundo. (sd, Paris, França).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Par%C5%BC_orsay.JPG

Conheça a história da *gare* que virou museu através do *link*: <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/accueil.html>

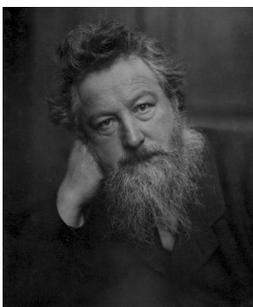
No campo artístico, o estilo que predomina na Exposição de 1900

é a Arte Nova. O *Art Nouveau*, como chamam os franceses, estilo que começa a ser desenvolvido na arquitetura e nas artes decorativas já em fins do século XIX, apresenta-se como uma renovação estética após anos da hegemonia revivalista. “O nome deve-se a uma loja aberta em Paris, em 1895, que vendia objetos ‘originais’, em contraste com aqueles que obedeciam às características de estilos do passado” (CUNHA, 2005, p. 230). A Arte Nova é influenciada por alguns movimentos de renovação artística e de crítica à produção industrializada do século XIX. O principal desses movimentos é o *Arts and Crafts* (Movimento das Artes e Ofícios) que tem origem na Inglaterra, a partir das teorias de críticos e artistas sobre questões da *arte e indústria*.

Este movimento, que fica conhecido a partir da criação, em 1882, da *Arts and Crafts Exhibition Society*, é baseado nas teorias de Augustus Pugin (1812-1852), John Ruskin (1819-1900) e William Morris e destina-se à revisão dos processos ligados às artes decorativas. Dentre as premissas do movimento, está a valorização da produção artesanal dos objetos através do resgate dos modelos de oficinas medievais de produção, em oposição a crescente industrialização dos produtos e conseqüente desvalorização do trabalho artesanal em favor da contratação de operários de máquinas.



William Morris (Reino Unido, 1834 – 1896) é um dos fundadores do movimento que mais teve atuação prática no campo artístico. Enquanto Pugin e Ruskin eram teóricos e críticos de arte, o escritor, desenhista e pintor (de papéis de parede, tecidos e livros), pôs em prática as teorias de produção artesanal na sua empresa Morris and Company, fundada em 1861.



William Morris (ca.1887, fotografia).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:William_Morris_age_53.jpg

Morris também é um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra. Ele estuda arte e literatura, e desenvolve maior interesse pela produção do estilo Gótico. O gosto pela estética medieval conduz Morris aos livros e textos de Ruskin. Além da influência desse tipo de arte, suas produções também se baseiam no Romantismo Alemão e na atuação de grupos revivalistas, como os Pré-Rafaelitas.



Estampa floral para tecido e parte de painel de azulejos, desenhados por William Morris (ca.1876, Morris & Co.).

Fontes: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Morris_Snakeshead_printed_textile_1876_v_2.jpg; http://en.wikipedia.org/wiki/File:Morris_tiles_de_Morgan_1876.jpg

Morris também é pioneiro no reconhecimento da importância da arquitetura antiga para a história da arte, e funda, em 1877, no Reino Unido, a primeira Sociedade de Proteção aos Edifícios Antigos (Society for the Protection of Ancient Buildings).

Os teóricos do movimento *Arts and Crafts* levantaram muitas questões sobre a produção industrial indiscriminada, as péssimas condições de trabalho dos operários nas fábricas e, sobretudo, o processo de perda de conhecimento do trabalho artístico e artesanal na execução de objetos de uso. Os operários somente sabem operar máquinas, enquanto o movimento defende a formação do artesão na execução do objeto em sua totalidade, tal como era executado antes da revolução industrial.



Visite virtualmente a Morris & Co

Link: <http://www.william-morris.co.uk/>

E leia as teorias do *Arts and Crafts* redigidas por Morris...

Link: http://openlibrary.org/search?q=william+morris&author_key=OL28409A&has_fulltext=true

Como a Arte Nova europeia aplica-se basicamente às artes decorativas e à arquitetura, o movimento inglês, que também atinge os Estados Unidos, a Alemanha e a Áustria, levanta a discussão acerca do papel da arte no processo industrial. O *Arts and Crafts*, porém, não consegue derrubar o desenvolvimento industrial crescente na Europa. A produção nos moldes medievais desenvolvida na empresa de Morris não consegue competir com os produtos baratos da indústria local. A Arte Nova aparece como uma proposta de tornar possível uma renovação estética dos produtos industriais, sem perda da qualidade dos mesmos e valorizando o processo criativo do artista.



Figura 9.2: Interior Art Nouveau, projeto do arquiteto Louis Bigaux (1900, fotografia, Exposição Universal de Paris, França).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Interior_by_architect_Louis_Bigaux_exhibited_at_Exposition_universelle_de_Paris_1900.jpg

O *novo estilo*, apresentado em Paris, na Exposição de 1900, é descrito como uma manifestação artística em que predominam linhas assimétricas e formas onduladas; que se assemelham a chamas, ondas e cabelos flutuantes em figuras femininas estilizadas. O repertório formal inclui flores exóticas (como a vitória régia, a papoula e a orquídea), elementos do mar (algas, corais, cavalos marinhos), animais exóticos (flamingo, cisne,

pavão, serpentes), insetos (borboleta, libélula, besouro, aranha) etc. Na arquitetura, predominam estas composições atreladas às variedades de tipos de vãos e o uso de materiais coloridos e texturados.

A estética da Arte Nova esteve ligada à pintura Simbolista, de temática voltada para a fantasia, a audácia imaginativa, o exotismo e o misticismo. O movimento, no entanto, possui artistas, sobretudo gráficos, que apresentam trabalhos de imensa originalidade pictórica. O estilo inspira-se em formas da natureza mescladas à estética medieval (gótica), Rococó (ondulações e assimetria) e Oriental (principalmente das gravuras japonesas). Outra característica fundamental da Arte Nova é a integração do artista/arquiteto em todos os seguimentos artísticos conferindo o conceito que fica conhecido como *artista total*. Este profissional é aquele que projeta desde o edifício até os detalhes construtivos mais minuciosos, como maçanetas ou ralos, ao mesmo tempo em que projeta os interiores, desenhando mobiliário exclusivo, selecionando têxteis para cortinas e estofamentos, escolhendo luminárias etc.

Na França e na Bélgica, a Arte Nova recebe a denominação de *Art Nouveau*, já em outros países, é chamado de outras formas, como: *Jugendstil* (Alemanha – estilo da juventude), *Stile Liberty* (Itália – estilo da liberdade), *Modern Style* (Inglaterra – estilo moderno), *Modernismo* (Espanha) e *Sezession* (Áustria). As particularidades regionais do estilo geram duas subdivisões da Arte Nova, a orgânica e a geométrica. A linha orgânica é encontrada em países, como: a França, Bélgica, Holanda e Espanha; já a Arte Nova geométrica é produzida na Alemanha, Áustria e Escócia.

A Arte Nova Orgânica e Geométrica

Segundo Argan, o *Art Nouveau* contribui, na França, para adornar e tornar mais interessantes as invenções e inovações da época.

A ferrovia subterrânea de Paris (o metrô) podia se tornar um pesadelo para os cidadãos obrigados a descer ao subsolo, a viajar em galerias escuras; Hector Guimard recorre ao expediente psicológico de ornamentar as estações de metrô em estilo floral, e o metrô ganha popularidade, torna-se um dos aspectos alegres da Paris de *fin de siècle* (ARGAN, p. 189).



O arquiteto francês **Hector Guimard (França, 1867 – EUA, 1942)** é um dos principais representantes do *Art Nouveau*. Sua formação inicia na *École Nationale des Arts Décoratifs* (Ensad), onde ganha o grande prêmio de arquitetura, em 1885. Em seguida, Guimard passa a estudar na *École des Beaux-Arts* de Paris. A partir de 1891, passa a lecionar Geometria Descritiva, Sombras e Perspectiva na classe feminina da Ensad. Guimard atua tanto no campo da arquitetura quanto na execução de desenhos para gradis, móveis, vitrais. Seu trabalho é influenciado pela obra do belga Victor Horta.



Vitrais do Castelo Béranger (1898, Paris, França) e cadeira, projetos de Hector Guimard (1900, Art of Institute of Chicago, EUA).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les_vitraux_du_Castel_B%C3%A9ranger_%28Hector_Guimard%29_%285478757835%29.jpg

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Side_Chair,_1900,_Hector_Guimard.jpg



Figura 9.3: Entrada da estação de metrô, Ponte Dauphine, de Hector Guimard (sd, Paris, França).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_station_art_nouveau_de_la_porte_Dauphine_%28Hector_Guimard%29.jpg

A inspiração em elementos da flora e fauna é principal característica da composição de Guimard. O uso do aço com formas leves, curvas e delgadas, confere às suas composições um aspecto delicado e harmonioso que une natureza e técnica. Não é à toa que as entradas das estações de metrô de Paris tornam-se um símbolo urbano do século XX e um atrativo turístico local.



Figura 9.4: Entrada da estação de metrô, Château D'Eau e Detalhe do gradil da estação Palais-Royal, de Hector Guimard (Paris, França).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Station_Metro_Ch%C3%A2teau_d%27Eau_8.JPG

Além de Guimard, outros arquitetos e designers também se destacam na produção de arte decorativa e projetos arquitetônicos em estilo *Art Nouveau*, como os belgas Victor Horta (1861-1947) e Henry Van de Velde (1863-1957). Na Espanha, o arquiteto de maior destaque é Antonio Gaudí que desenvolve um estilo particular dentro do Modernismo.



O arquiteto catalão **Antonio Gaudí i Cornet (Espanha, 1852 – 1926)** é autor de obras de imenso valor artístico na cidade de Barcelona. É influenciado pela arquitetura do francês Eugène Viollet-le-Duc, de linhas góticas. A cidade de Barcelona é um museu a céu aberto do conjunto de sua obra em diferentes momentos da sua vida e onde podem ser percebidas as mudanças estéticas que ele promove e aprimora. Gaudí é um excelente exemplo do artista total, pois projeta todos os detalhes arquitetônicos e pormenores decorativos.



Antonio Gaudí, de Pau Audouard (1878, fotografia, Barcelona, Espanha).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Antoni_Gaudi_1878.jpg

Uma das obras mais conhecidas de Gaudí é o templo da Sagrada Família. A igreja, que inicia a construção em 1883 e ainda permanece inacabada, é um dos pontos turísticos mais visitados da cidade. A complexidade do projeto de Gaudí para a igreja é tamanha que dentro do terreno está instalada uma escola para formação de artífices para atuarem nas obras.



Figura 9.5: Uma das fachadas da Sagrada Família – fachada da Paixão (sd, Barcelona, Espanha).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sagrada_Familia_1.jpg

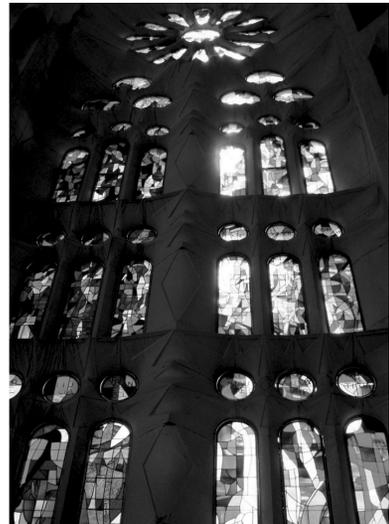


Figura 9.6: Detalhes do interior da Sagrada Família com destaque para colunas e vitrais (sd, Barcelona, Espanha).

Fontes: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sagrada_Familia_Interior.jpg; <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sagrada5.jpg>



Barcelona no cinema

Diversos filmes mostram a obra de Antonio Gaudí e a cidade de Barcelona, como o documentário espanhol *Gaudí* (1989 – Espanha), as biografias do artista em *Antonio Gaudí, uma visão inacabada*

(1974 – Espanha) e *Antonio Gaudí* (1984 – Japão), a comédia romântica que se passa em Barcelona *Vicky Cristina Barcelona* (2008 – Espanha e EUA) e a comédia *Albergue Espanhol*.



Cartaz do filme *Albergue Espanhol*
 Direção: Cédric Klapisch
 Ano: 2003
 País: França
 Gênero: Comédia
 Fonte: [http://en.wikipedia.org/wiki/](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Aubergeespagnole.jpg)
 File:Aubergeespagnole.jpg

Mas a arte nova orgânica não aparece apenas na arquitetura e nos interiores, muitos artistas atuam em áreas como indumentária, produzindo objetos de adorno e enfeites. O designer de objetos e joias René Lalique (1860-1945) executa projetos de peças e acessórios, como: vasos, vidros para perfumes, relógios, broches, presilhas para cabelo etc.



Figura 9.7: Broche em formato de mulher e asas de libélula, e broche em formato de rosto feminino com flores e laços, de René Lalique (sd, França).

Fontes: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lalique_dragonfly.jpg; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Broche_with_Woman_-_Ren%C3%A9_Lalique.JPG



Figura 9.8: Cálice de vidro e metal, de René Lalique, e vaso porta-rosa, de Émile Gallé (sd, França).

Fontes: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chalice_-_Ren%C3%A9_Lalique.JPG; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vase_porterose,_%C3%89mile_Gall%C3%A9.jpg

Além de Lalique, outro designer de objetos de vidro, metal, cerâmica e madeira, que se destaca na Arte Nova francesa, é Émile Gallé (1846-1904). Ele cria diversas peças acessórias para interiores como vasos e pequenas esculturas, e também executa móveis e equipamentos de iluminação.



Figura 9.9: Móvel “Jardineira, flora marinha, flora exótica”, com entalhe de flores e marchetaria com figuras femininas, apresentado na Exposição Internacional (1889, Paris, França) e abajur em ferro forjado, com decoração floral gravada e vidro de múltiplas camadas (1902), de Émile Gallé.

Fontes: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jardini%C3%A8re_Flora_Marina.jpg; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lampe_aux_Ombelles_2.jpg

No campo das artes gráficas destacam-se a atuação dos desenhistas e pintores Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) (**Figura 9.1**) e Alphonse Mucha (1860-1939). O artista Toulouse-Lautrec é personagem principal do filme *Moulin Rouge*, indicado na aula passada. Ambos os *designers* têm intensa atividade na produção gráfica *Art Nouveau* com pinturas, ilustrações, anúncios, cartões postais etc.



Figura 9.9: Zodíaco (com figura feminina com cabelos que se fundem com a moldura e a folhagem do desenho), de Alphonse Mucha (sd, França).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Alphonse_Mucha_-_Zodiac.jpg

As composições de Arte Nova geométrica apresentam linhas menos sinuosas e certa limpeza visual, embora possuam soluções tão elegantes e sensuais quanto às da Arte Nova orgânica. Um dos artistas que se destaca na produção deste segmento na Áustria é o arquiteto Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Ele é um dos fundadores do movimento Secession, em 1897 em Viena, e sua produção se destaca tanto na arquitetura e no design de interior quanto em projetos para cerâmicas, móveis, instrumentos musicais e artes do livro (encadernação e gráfica).



Figura 9.10: Construção símbolo do Sezession, de Joseph Maria Olbrich (1897, Viena, Áustria).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Secession_Vienna_June_2006_017.jpg

Outros austríacos também se destacam, como Josef Hoffmann (1870-1956) e Otto Wagner (1841-1918). Wagner integra o grupo do Jundjestil na Alemanha, por volta dos anos 1890, e em seguida, integra o Secession na Áustria.



Figura 9.11: Detalhe da fachada da Casa Majólica, de Otto Wagner (1898-1899, Viena, Austria).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Majolica_House_facade_-_balconies.jpg

O trabalho do escocês Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) tem destaque desde sua atuação junto ao movimento *Arts and Crafts*, no Reino Unido. A originalidade dos projetos de Mackintosh influencia a Arte Nova de outros países. Tanto seus projetos arquitetônicos quanto os de interior e de mobiliário apresentam extrema delicadeza nas linhas e suavidade decorativa, claramente influenciadas pela estética japonesa.



Figura 9.12: Sala de jantar, interior, móveis, equipamentos e acessórios projetados por Rennie Mackintosh (1901, Glasgow, Escócia).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_salle_%C3%A0_manger_%28House_for_an_art_lover,_Glasgow%29_%283808469348%29.jpg

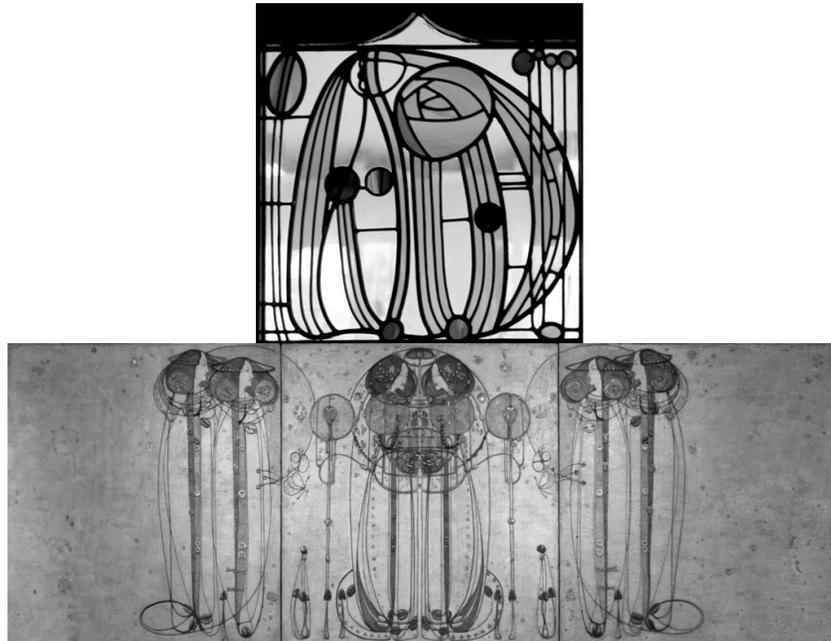


Figura 9.13: Detalhes construtivos: parte de um vitral (sd, Hill House, Glasgow, Escócia) e desenho de friso “A Rainha de Maio” (para exposição da Secession, 1900, Viena, Áustria), de Rennie Mackintosh.

Fontes: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mackintosh_Window_%28304516308%29.jpg; http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22The_Wassail%22_de_Charles_Rennie_Mackintosh_%28Glasgow%29_%283802874247%29.jpg

Os reflexos da Arte Nova no Brasil

No Brasil, não podemos afirmar que existe uma produção específica de Arte Nova. O que ocorre é a adoção de alguns elementos do *Art Nouveau*, tal como outras inovações francesas da época, na arquitetura e na arte decorativa eclética. Alguns exemplos raros da Arte Nova podem ser encontrados em papéis de parede, peças de serralheria (grades e guarda-corpos), vitrais e móveis. Na arquitetura, destacam-se algumas construções no bairro de Santa Teresa, Botafogo e Humaitá. Na aula passada, vimos a riqueza decorativa do interior da Confeitaria Colombo que guarda muitos elementos da Arte Nova francesa em sua ornamentação eclética. Os principais destaques cariocas da intervenção do *Art Nouveau* no ecletismo local estão presentes no Cine Íris (1887) e na casa Antigo Villino Silveira (1915).

Localizado na Rua da Carioca, a sala de cinema Cine-Theatro Íris tem saguão e acesso interior assinados por Antônio Borsoi (mesmo decorador da Confeitaria Colombo) e projeto arquitetônico do engenheiro Paulo de Frontim. Na época de ouro da região da Praça Tiradentes, o Cine Íris

é um dos principais locais onde se apresentam os espetáculos do teatro de revista. A região possui outras casas de mesmo gênero, como o Teatro Carlos Gomes e o Teatro João Caetano.



Resgatando a história da parte antiga das cidades

Alguns projetos de pesquisa e de revitalização de áreas antigas da cidade do Rio de Janeiro, como a Praça Tiradentes e a Praça Mauá, estão sendo desenvolvidos e divulgados no sentido de resgatar a história local, preservar monumentos históricos e incentivar a atividade turismo.

Acompanhe alguns desses projetos:

Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro: <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/apresentacao.asp>

Projeto Porto Maravilha: <http://portomaravilha.com.br/web/sup/OperUrbanaApresent.aspx>

Na casa Antigo Villino Silveira, localizada na Rua do Russel, na Glória, a estrutura arquitetônica *Art Nouveau* é percebida na proporção da residência com predomínio de linhas verticais em seus três pavimentos. Projetada pelo arquiteto italiano Antônio Virzi, a casa possui diversos elementos decorativos em formato de animais e com linhas sinuosas nas estruturas da fachada, composição orgânica nos trabalhos de serralheria dos portões e estrutura assimétrica.

Outras construções que possuem elementos da Arte Nova francesa são construídas isoladamente na cidade do Rio de Janeiro, o que lhes conferem um valor patrimonial diferenciado. Nos antiquários brasileiros, porém, encontramos com mais frequência objetos *Art Nouveau*, como vasos, abajures, móveis, peças de jantar etc. produzidas tanto no país quanto importadas do exterior.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

1. Tanto a Arte Nova orgânica quanto a geométrica são variações de um estilo que possui repertório formal inspirado na natureza. Escolha um exemplar da arquitetura e de arte decorativa de artistas europeus diferentes e identifique itens desse repertório nos elementos estruturais e ornamentais do objeto.

2. A Arte Nova manifesta-se em diferentes segmentos da arte, desde a arquitetura até a pintura simbolista, passando pelas artes decorativas. Selecione um conjunto de 10 imagens de Arte Nova (orgânica ou geométrica), que contenha:

- Arquitetura europeia;
- arquitetura brasileira;
- pintura/Pintura mural;
- escultura;
- mobiliário;
- luminária/equipamento de iluminação;
- acessório decorativo;
- acessório de mesa/jantar;
- indumentária;
- ilustração/desenho gráfico.

Identifique todas as imagens com seus autores, datas, fontes de onde foram retiradas e organize em um álbum ou PPS. Imagine que esta seleção de imagens servirá para você fazer uma apresentação oral sobre a Arte Nova.

Resposta comentada

1. Esta questão não possui um gabarito, uma boa dica é selecionar imagens de obras de artistas citados na aula. Monte a imagem na parte central do computador ou em uma folha de papel A4 e desenhe setas direcionadas para os elementos formais que você considerar mais significativos. É interessante buscar imagens de diferentes ângulos do mesmo objeto, pois na Arte Nova existem muitos ornamentos que se sobrepõem a elementos construtivos.
 2. Esta questão não possui um gabarito. A sugestão é pesquisar as imagens a partir dos nomes de artistas, arquitetos e obras citados na aula. Fique atento para a seleção das imagens, busque a que melhor represente o item solicitado.
-
-
-
-

O Modernismo e uma nova arte visual para o Brasil

Esta primeira parte da aula concentrou-se no panorama internacional da arte e da arquitetura de fins do século XIX e início do XX, na Europa e sua repercussão no Brasil através do ecletismo local. A relação entre o país e as vanguardas artísticas europeias, porém, são estreitas desde o período colonial, como já vimos nas aulas anteriores. A influência dos movimentos de arte da virada do século, porém, promove mudanças mais profundas e expande os polos de produção artística no Brasil. O movimento nacionalista local também passa a ser integrado e contribui como temática da *nova arte moderna* brasileira.

Os primeiros modernos

Os principais antecedentes que marcam o processo da arte moderna brasileira são pautados por exposições de arte que acontecem na cidade de São Paulo. A capital paulista, que crescera desde a expansão da produção cafeeira no Vale do Paraíba e com o conseqüente desenvolvimento

do porto da cidade de Santos, começa a se configurar como importante centro cultural além de polo industrial, por conta da concentração de riquezas da região. Fazendeiros do interior do estado passam a investir no setor de comércio e indústria, e São Paulo torna-se um importante centro de atividades econômicas. Neste contexto, a sociedade paulistana, também inspirada no modo de vida europeu, como a carioca, proporciona o desenvolvimento das artes, da literatura e da música.

Os historiadores da arte brasileira identificam como um momento de eclosão do *modernismo* a exposição de Anita Malfatti, que ocorre em 1917, em São Paulo. A artista, que já havia exposto seus trabalhos no ano de 1914, deixa evidente nesta mostra o quanto sua pintura é influenciada pelas obras dos artistas europeus Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse e Picasso, e sua consequente divergência com os cânones acadêmicos brasileiros. Além das influências europeias, Anita também aprimora sua técnica nos Estados Unidos, onde solidifica seu estilo de linhas modernas, influenciado pelos movimentos de vanguarda, e produz as obras mais significativas de sua carreira.



A pintora, desenhista, gravurista e professora **Anita Catarina Malfatti (São Paulo, 1889 – 1964)**, aprende a pintar em casa, com a mãe. A família financia, em 1910, sua ida à Alemanha para estudar arte em Berlim. Lá, a artista é aluna de Fritz Burger, na Real Academia de Belas Artes. Antes de retornar ao Brasil, Anita visita também a cidade de Paris.



Retrato de Anita Malfatti (1912, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Anita_Malfatti_jovem_%281912%29.jpg

Em sua segunda viagem para estudos no exterior, a pintora embarca para os Estados Unidos, visto que a Europa estava em guerra. Em Nova Iorque, Malfatti não se adapta aos moldes acadêmicos da *Art's Student League* e passa a assistir às aulas de Homer Boss, na *Independent School of Art*, onde fica até 1916.



Rápidas pinceladas nos artistas

Paul Cézanne (França, 1839 – 1906) é um dos principais pintores pós-impressionistas da Europa, pois é o primeiro artista a introduzir elementos da estética **cubista** nas representações de paisagens.

Eugène-Henri-Paul Gauguin (França, 1848 – Polinésia Francesa, 1903) é também um pintor pós-impressionista que desenvolve um estilo particular de representação artística. Sua obra é marcada pela expressividade da cor pura e uma representação primitivista, marcada por temas exóticos, como a paisagem e o povo do Taiti. Gauguin é fundador do grupo de artistas Nabis, que se adotam uma estética da arte **fovista** e cubista.

Vincent van Gogh (Países Baixos, 1853 – França, 1890) é um pintor pós-impressionista holandês que somente obteve reconhecimento artístico após sua morte. É considerado um dos principais artistas da arte **expressionista**.

Henri-Émile-Benoît Matisse (França, 1869 – 1954) é pintor, desenhista, gravurista e escultor moderno. Suas obras iniciais são classificadas como fovistas, no entanto, o artista desenvolve trabalhos bastante variados, com grafismos e colagens de papel.

Pablo Picasso (Espanha, 1881 – França, 1973) é um pintor, escultor e ceramista que instituiu o estilo cubista, ao lado do pintor francês, Georges Braque. A obra de Picasso é marcada por fases diferentes, no entanto, durante a fase cubista o artista produz suas principais obras, como por exemplo, o mural “Guernica” (1937).

Cubismo

Movimento artístico que começa em 1909. Foi uma tentativa para representar complexa e exaustivamente, numa superfície plana, todos os aspectos do que o artista vê em três dimensões. Ele pode ser dividido em três fases: a fase cezariana, o Cubismo Analítico e o Cubismo Sintético (CUNHA, 2005, p. 238-239).

Fovismo ou Fauve

Termo atribuído por um crítico de arte para identificar o grupo de artistas pintores do Salão de Outono, de Paris, de 1905. O título deriva da avaliação acerca da ferocidade das cores não realistas, audaciosas e do aparente tratamento grosseiro, que o leva a crítica a comparar os artistas à feras, *fauve* em francês (CUNHA, 2005, p. 247).

Expressionismo

Termo popularizado, inicialmente, por um crítico de arte alemão, editor da revista berlinense de vanguarda *Der Sturm* (1910-32), para caracterizar toda a arte moderna oposta ao Impressionismo. Posteriormente, passa a designar apenas a arte cujas formas não são diretamente tiradas da realidade observada, mas de reações subjetivas em relação a ela (CUNHA, 2005, p. 246).

Ao retornar ao Brasil, Malfatti começa a participar da vida artística e cultural paulistana e expõe novamente seus trabalhos. A repercussão inicial da exposição é positiva e a artista vende, nos primeiros dias, onze das cinquenta e três obras que apresenta. Nesta mostra, destacam-se as obras: O Japonês, Mulher de cabelos verdes e Homem amarelo.



Instituto Anita Malfatti

Criado pela família da artista e por grupos de pesquisadores e colecionadores de sua arte, o Instituto tem como objetivo organizar e preservar sua obra. No site, é possível ter acesso a imagens de suas obras, vídeos, fotografias, documentos, além da catalogação completa de suas obras.

Visite virtualmente o IAM: <http://www.institutoanitamalfatti.com.br/>

Um fato isolado, porém muda os rumos da carreira de Anita Malfatti e desencadeia uma imensa discussão acerca da arte nacional. O escritor e crítico de arte Monteiro Lobato (1882-1948) publica no jornal *O Estado de São Paulo* uma crítica sobre a exposição em que abate os princípios estéticos da artista, classificando sua pintura como “consequência de uma paranoia ou mistificação” (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 78). No artigo “Arte no Brasil no século XX”, de Angela Ancora da Luz, a autora afirma que “são dessa época as pinturas que notabilizaram [a artista], mas [que] causariam, também, profundas marcas em sua vida, abalando sua estrutura emocional” (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 78) tamanha é a proporção que as discussões avançam sobre sua arte e sua vida.



Paranoia ou mistificação?

O artigo publicado n’*O Estado de São Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, do escritor Monteiro Lobato, pode ser lido na íntegra no *site* do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

“A propósito da exposição Malfatti”

Link: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>

Embora Anita tenha sido diretamente afetada pelas críticas do respeitável escritor, o fato gera uma resposta que favorece o movimento modernista em São Paulo, pois um grupo de intelectuais sai em defesa da artista e dos ideais estéticos que ela representa. Este episódio, somado a outras manifestações anteriores, como a exposição em 1913 de obras do artista lituano Lasar Segall (1891-1957), a atuação do escultor Victor Brecheret (1894-1955) e a obra do pintor Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), contribuem para a eclosão do movimento modernista inaugurado publicamente com a Semana de Arte, em 1922.

O pintor Lasar Segall, de família judaica, começa seus estudos de desenho ainda na Lituânia, em seguida, se mudando-se para a Alemanha, onde frequenta a Escola de Artes Aplicadas e a Escola de Belas Artes de Berlim e de Dresden. Após viajar por outros países europeus, vem ao Brasil para visitar seus irmãos residentes no país e expõe seus trabalhos. No ano de 1913, faz uma exposição individual em São Paulo e outra em Campinas, e no mesmo ano retorna à Europa. Segall liga-se a grupos de artistas da Secession e transita pelas vanguardas artísticas europeias, expondo em vários países. Somente em 1925, retorna ao Brasil para passar a residir em São Paulo e apoia o movimento modernista local. A partir dos anos 1930, começa a desenhar projetos de tapetes e móveis modernos, influenciados pela estética alemã. Nesta época, torna-se sócio-fundador da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), em São Paulo, onde fixa residência, influenciando diretamente a produção artística local.

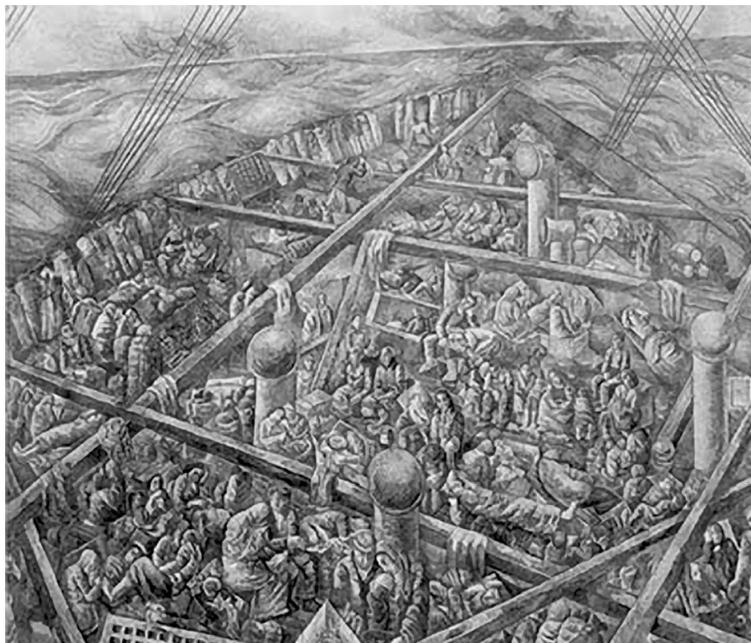


Figura 9.14: *Navio de Emigrantes*, de Lasar Segall (1939-1941, óleo sobre tela, 230 x 275 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Navio_de_Emigrantes_-_Lasar_Segall_-_1939-41.jpg



Expressionismo e design

A residência do artista em São Paulo atualmente abriga o Museu Lasar Segall, onde é possível ter acesso aos seus quadros, gravuras, móveis e fotografias.

Visite o Museu Lasar Segall: <http://www.museusegall.org.br/index.asp>.

Outro precursor do modernismo no Brasil é o escultor Victor Brecheret. O artista inicia seus estudos em arte, em 1912, no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Entre 1913 e 1919, estuda em Roma e, ao retornar ao país, instala seu ateliê na capital paulista, quando sua obra passa a ser mais conhecida e divulgada. Em 1921, Brecheret recebe uma bolsa de estudos do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo para estudar arte em

Paris. O contato com os principais escultores europeus reforça-se através de inúmeras viagens que Brecheret passa a fazer a partir desta época.



Figura 9.15: “Monumento às Bandeiras”, vista lateral, de Victor Brecheret (1936, granito, São Paulo).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Monumento_%C3%A0s_Bandeiras_2.JPG

Em 1932, o artista passa a integrar também como sócio-fundador a SPAM, em São Paulo, e no ano seguinte realiza uma de suas obras mais conhecidas, o conjunto escultórico “Monumento às Bandeiras”, projetada na década de 1920. Segundo Angela Ancora da Luz, esta obra é uma “homenagem aos bandeirantes, homens vigorosos que saíam de São Paulo para desbravar terras brasileiras e, assim, ampliarem o domínio territorial do Brasil. São aproximadamente quarenta figuras que se ajustam numa harmoniosa construção de estilizações geométricas” (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 80). A expressividade e a geometrização, atribuídas às esculturas de Brecheret, veremos mais adiante, quando falarmos sobre o estilo *Art Déco*.



Arte moderna nas ruas de São Paulo

Para ter acesso às obras públicas de Victor Brecheret, busque mais informações sobre o artista no *site* de seu instituto e no projeto de divulgação de monumentos públicos de São Paulo.

Instituto Victor Brecheret: <http://www.brecheret.com.br/>

Monumentos de São Paulo: <http://www.monumentos.art.br/>

Outro artista que também se destaca no cenário artístico paulistano nos primeiros anos do século XX, é o pernambucano Vicente do Rego Monteiro. Seus estudos artísticos, iniciados na Enba, em 1908, são complementados em Paris, entre os anos de 1911 e 1914. Ao voltar ao Brasil, expõe no ano de 1920, em São Paulo, onde passa a ter contato com o grupo modernista local. Ele atua como pintor, escultor, muralista e desenhista, onde exprime uma estética ligada ao Art Déco, ao Cubismo e às raízes indígenas da cerâmica Marajoara. Sua pintura utiliza tons terrosos e representa figuras humanas volumosas, rígidas e recortadas por linhas geométricas, que podem ser encontradas em telas como *A Crucificação*, de 1922, *Atirador de Arco*, de 1925, e *O Combate*, de 1927.



A vida cultural paulistana

A minissérie televisita *Um só coração*, transmitida pela TV aberta em 2004, tem como tema a cidade de São Paulo do início dos anos 1920. A história da cidade é contada a partir de um viés cultural, com a Semana de Arte Moderna de 1922 e estende-se até a primeira Bienal de Arte Brasileira, nos anos 1950.

Assista à minissérie Um só coração, on-line: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/um-so-coracao.htm>.

A Semana de Arte de Moderna de 1922

Toda a movimentação de artistas, exposições e críticas dos anos 1910 e 1920 geraram um campo fértil para questionamentos e discussões sobre a própria arte brasileira. Como a maioria desses eventos ocorre em

São Paulo, não é de se estranhar que um grupo de artistas organize-se na cidade que cresce de forma acelerada com a industrialização, com a entrada de imigrantes e com uma intensa circulação de capital.



Figura 9.16: Capa do Catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna, de Di Cavalcanti (1922).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Semana_de_arte_moderna_1922.jpg

A chamada Semana de Arte Moderna ocorre entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922. Nos dias 13, 15 e 18, são realizados festivais para apresentações diversas, como leitura de poemas e prosas, balé, audição de peças musicais, além da exposição de arte que acontece paralelamente no saguão do Teatro Municipal de São Paulo. Dentre os organizadores do evento estão artistas, literatos e músicos que vão de encontro com o “marasmo” e a “estagnação” da sociedade local, através de uma “semana escândalos literários e artísticos”, como diz um dos organizadores, o pintor Di Cavalcanti.



Emiliano A. Cavalcanti de Albuquerque e Melo (Rio de Janeiro, 1879 – 1976) é pintor, ilustrador, muralista, escritor e cenógrafo. Reside em São Paulo, na época da Semana de Arte Moderna, e destaca-se também como agitador cultural, descobridor de novos talentos e incentivador de artistas. Sua obra é marcada pela monumentalidade de proporções e uso de tons terrosos. Na Semana de 1922, Di Cavalcanti expõe 12 obras e somente após este ano, viaja para Europa onde tem contato direto com as vanguardas da arte francesa e alemã.

Imagens das obras e fotografias do artista podem ser encontradas em sua página na internet: <http://www.dicavalcanti.com.br/>.

Uma das características mais importantes da Semana, porém, é o fato do evento possuir objetivos claros, como:

- A intenção de romper com a tradição artística;
- revelar as novas tendências da estética moderna;
- discutir a questão nacionalista, repensando esteticamente o Brasil.



Figura 9.17: Retrato de alguns participantes da Semana de 1922, como Mario de Andrade (sentado à frente), Anita Malfatti (sentada ao centro) e Zita Aíta (à esquerda de Anita) (1922, fotografia, São Paulo).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Arte-moderna-1922.jpg>

Participaram da Semana artistas como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Vicente do Rego Monteiro, entre outros, como o pintor e designer John Graz (1891-1980), a pintora e ceramista Zina Aíta (1900-1967), o músico Villa-Lobos (1887-1959), e literatos como Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Menotti Del Picchia, entre outros.



José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, 1890 – 1954) é escritor, dramaturgo e ensaísta. É um dos principais articuladores da Semana de 1922 e figura central dos movimentos modernos que a seguiram. Integra o Grupo dos Cinco, ao lado de Mario de Andrade, Menotti Del Picchia, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. É o autor dos manifestos dos movimentos Pau Brasil e Antropofágico.



Retrato de Oswald de Andrade (1920, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Oswald_de_andrade_1920.jpg



O escritor e poeta **Mario Raul de Moraes de Andrade (São Paulo, 1893 – 1945)** é um dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna e inaugura seu estilo literário com a publicação de *Paulicéia desvairada*, em 1922. Em seguida, integra o Grupo dos Cinco e publica, em 1928, o livro *Macunaíma*.



Retrato de Mario de Andrade (1928, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Mario_de_andrade_1928b.png



Tanto a vida quanto a obra de Mario de Andrade são recriadas no cinema, nos filmes *O Homem do Pau-brasil* (Brasil, 1982) e *Macunaíma* (Brasil, 1969), respectivamente.



Paulo Menotti Del Picchia (São Paulo, 1892 – 1988) é escritor, jornalista, ensaísta e tem intensa atividade política em São Paulo. Entre os anos 1920 e 1940, atua como diretor de periódicos, como *A Noite* e *A Cigarra*. Participa da Semana de 1922 e integra o Grupo dos Cinco. Suas obras literárias de destaque são *Juca Mulato*, *Salomé* e *Máscaras*.



Retrato de Menotti Del Picchia (ca. 1920).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Menotti_del_Picchia.jpg

Futurismo

Movimento originalmente de caráter literário, fundado, em 1909, pelo escritor italiano Filippo Marinetti (1876-1944). O movimento é divulgado através de inúmeros manifestos em que há a exaltação do mundo tecnológico do futuro (velocidade, automóvel etc.). Nas pinturas e esculturas futuristas, a ênfase foi de captar a impressão de velocidade, através da simultaneidade ou da interpenetração dos planos (CUNHA, 2005, p. 248-249).

Quanto ao futurismo paulista, temos um grupo de artistas, escritores e intelectuais, reunidos em São Paulo, no início dos anos 1920, em torno da renovação estética e cultural nacional, cuja ação configura como marco do modernismo brasileiro a realização da Semana de 1922. A denominação é dada por alusão ao futurismo italiano. Pelas inovações que propõe e pela polêmica que suscita, o movimento italiano torna-se logo conhecido.

No Brasil, a palavra futurismo surge associada, principalmente pela crítica conservadora, às obras que apresentam algo novo ou fora do comum. É empregada com sentido depreciativo e, não raro, está ligada à ideia de absurdo, loucura e doença. Artistas modernistas são acusados de futuristas sem, no entanto, filiar-se ao movimento (FABRIS, 1994, p. 278).

Segundo historiadores da arte, a Semana de 1922 pode ser considerada um marco da arte moderna brasileira, porém as discussões modernas apenas começam neste momento para culminar em movimentos artísticos que ganham amplitude a partir dos anos 1930, no país, inclusive com a adoção da arquitetura moderna de base funcionalista que veremos mais adiante.

A arte moderna após a Semana de 1922

Já em abril de 1922, é editada a primeira revista comprometida com as questões da arte moderna: a *Revista Klaxon*. Através da revista, são divulgados os debates e as exposições de ideias modernas, ou **futuristas**, como também chamam. Neste momento, fica evidente a necessidade dos modernistas de refletir, esclarecer e construir o próprio conceito de *modernismo brasileiro*.

Com título incomum, a *Revista Klaxon* – nome derivado de uma palavra que designa “buzina de automóvel” –, assume o papel de, literalmente, *fazer barulho, chamar atenção*. Além da questão moderna nas artes visuais, os editores também se ocupam de temas, como: o progresso, a arte não mais como cópia da realidade e o cinema. A revista circula apenas até janeiro de 1923, mas seu papel principal, que é divulgar o pensamento moderno, continua através de outras publicações.



Figura 9.18: Capa da Revista *Klaxon* (1922, edição n. 3).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Klaxon_n._3.jpg

Além da criação de um periódico, alguns organizadores da Semana de 1922, juntam-se em um pequeno grupo que fica conhecido como *Grupo dos Cinco*. Os membros são Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Menotti Del Picchia e Tarsila do Amaral. A última, pintora, embora não participe da Semana, acompanha da Europa, através de cartas trocadas com a amiga Anita, o movimento desde o início. Segundo Angela Ancora da Luz, “a fina sintonia entre eles os levou à melhor compreensão do fenômeno moderno e, o que é mais interessante, como o debate das ideias deu-se em solo brasileiro, certa vontade nacionalista impulsionou o grupo” (OLIVEIRA, PEREIRA; LUZ, 2008, p. 83).



Tarsila do Amaral (São Paulo, 1886 – 1973) é pintora e desenhista e começa seus estudos artísticos em São Paulo, em 1916. Em 1920, viaja para Paris, onde passa a estudar na Académie Julien, com Émile Renard. Realiza outras viagens à Europa e pelo Brasil. Sua obra é livre dos dogmas acadêmicos, com influência do Cubismo, porém com identidade própria.



Retrato de Tarsila do Amaral
(ca.1925).

Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/
Ficheiro:Tarsila_do_Amaral,_ca._1925.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tarsila_do_Amaral,_ca._1925.jpg)

As fases do seu trabalho equivalem às fases do modernismo brasileiro, influenciadas pelos movimentos liderados pelo Grupo dos Cinco e reforçada pelo seu casamento com Oswald de Andrade. Tarsila é uma das principais artistas representantes do modernismo brasileiro.

Com o retorno de Tarsila ao Brasil, o Grupo lança a base de dois movimentos fundamentais para a construção modernista: o Pau-Brasil, em 1924, e o Antropofágico, em 1928. Neste ano, Tarsila e Oswald acompanham um grupo de intelectuais franceses em uma viagem às cidades históricas mineiras, o que desperta em ambos novas ideias que se concretizam com o primeiro movimento. Esta viagem fica associada ao processo de “re-descoberta do Brasil”, visto que a sociedade atual voltava-se apenas para os grandes centros industriais, para as reformas urbanas e desprezavam o passado colonial.

No Manifesto Pau-Brasil, Oswald defende a síntese em oposição à “morbidez romântica”, em prol do equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico, ainda se posiciona contra a cópia e em favor da invenção e da surpresa. Na obra de Tarsila, observamos tais itens em quadros como *São Paulo* e em outras telas feitas a partir de desenhos esboçados na viagem à Minas Gerais, marcando uma fase de temática nacionalista, como foco em trabalhos da paisagem brasileira. No ano seguinte, Tarsila ilustra o livro *Pau-Brasil*, publicado por Oswald.



Visite o site oficial de Tarsila do Amaral

Link: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/>.



Leia na íntegra o Manifesto Pau-Brasil

Link: http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/m/manifesto_pau_brasil.

No ano de 1928, Tarsila pinta o quadro *Abaporu*, que na origem indígena do termo quer dizer “homem que come carne humana”. A obra desencadeia o Movimento Antropofágico que propõe a “digestão” das influências estrangeiras para a criação de uma modernidade brasileira. Nas obras de Tarsila, os temas voltam-se para um repertório mítico do povo brasileiro, no sentido de buscar uma identidade nacional através de elementos locais, como o folclore, os animais etc. Neste ano, a artista expõe pela primeira vez, no Rio de Janeiro.



Figura 9.19: *Abaporu*, de Tarsila do Amaral (1928, óleo sobre tela, 85 x 73 cm, Fundación Constantini, Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Abaporu.jpg>

Ainda em 1928, o novo movimento gera a criação de outro periódico, a Revista da Antropofagia, que circula em duas épocas: primeiro entre 1928 e 1929, e mais tarde, de março a agosto de 1929. A revista adota divergentes posições literárias, artísticas e políticas, o que gera descontentamento entre alguns participantes e a consequente saída dos mesmos. É no primeiro número da revista que é publicado o Manifesto Antropofágico que dá as bases ao movimento.



Leia na íntegra o Manifesto Antropofágico

Link: <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm>.

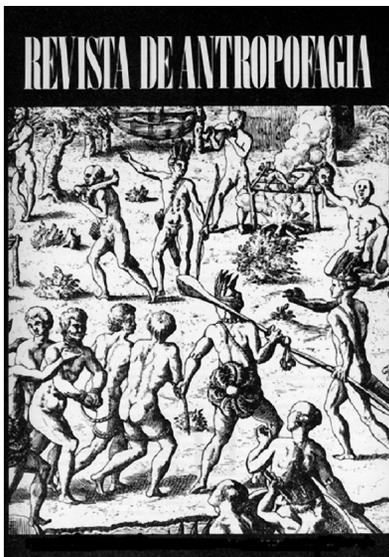


Figura 9.20: Capa da *Revista de Antropofagia* (sd).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Revantrof.png>

A partir dos anos 1930, as frentes artísticas de cunho moderno começam a sofrer modificações, outros artistas destacam-se e começa a haver uma maior movimentação no Rio de Janeiro, fixando as duas grandes cidades como polos produtores artísticos no Brasil. O período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial também é marcado por outros movimentos

que veremos nas próximas aulas e que, de certa forma, também dialogam com as propostas dos modernistas da Semana de 1922.

==== **Atividade 2** ====

Atende ao objetivo 2

1. Os movimentos Pau Brasil e Antropofágico aliaram a base teórica modernista às imagens produzidas por pintores, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, entre outros. A divulgação desse conteúdo através das revistas *Klaxon* e *Antropofagia* é uma eficaz maneira de dialogar com o público interessado no assunto. Elabore uma revista modernista que contenha frases, trechos de textos e imagens de obras modernas. Leia os manifestos e busque imagens que se relacionem com os conteúdos textuais. Não se esqueça de sugerir um nome à sua publicação, escolha um título que sintetize sua ideia de modernismo brasileiro e justifique-o.

- Modelo da revista: 4 folhas A4 dobradas ao meio (8 páginas) ou 8 páginas de PPS, para uma “revista eletrônica”.

2. Crie um souvenir da arte moderna brasileira. Selecione, pelo menos, dez obras principais e elabore algo criativo que possa servir para divulgar a arte moderna brasileira. Cada imagem selecionada deve vir acompanhada do nome da obra, identificação do artista, ano e museu onde pode ser encontrada.

- Sugestões de souvenir: jogo da memória, peso de papel em formato de cubo, quebra-cabeças, calendário etc.

Resposta comentada

1. Esta resposta não possui um gabarito. Para uma busca mais eficaz das imagens, acesse sites oficiais dos artistas. Observe se o ano em que a obra foi produzida equivale à do Manifesto. Na análise dos Manifestos, identifique expressões mais conhecidas ou de impacto, como “nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olho livre” ou “*tupi, or not tupi that is the question*” etc.

2. Esta questão não possui um gabarito. Faça uma pesquisa e selecione as obras que considerar mais importantes para representar o movimento modernista brasileiro. Uma dica para ter ideias criativas de souvenirs é visitar a loja virtual de grandes museus do mundo como MoMA (NY), Museu do Louvre (Paris), National Gallery (Reino Unido) etc.



História da arte e a sétima arte

- *Sede de Viver* (sobre Van Gogh)
Direção: Vincente Minnelli
Ano: 1956
País: EUA
Gênero: Drama/Biografia
 - *Amores de Picasso*
Direção: James Ivory
Ano: 1996
País: EUA
Gênero: Drama/Romance/Biografia
 - *Villa Lobos – Uma vida de paixão*
Direção: Zelito Viana
Ano: 2000
País: Brasil
Gênero: Drama/Biografia
-

Conclusão

A arte é nova, é moderna e é paulista

Pensar a modernidade através de dois movimentos que parecem tão distintos como a Arte Nova europeia e o chamado *primeiro modernismo brasileiro*, demonstra a extensão do próprio conceito de *moderno*. Tais movimentos, entretanto, não almejam mais do que se diferenciar dos estilos anteriores, e para isso, estabelecem processos de rompimento. No caso da Arte Nova, a originalidade criativa e de execução abandona de vez a repetição dos estilos ecléticos presos ao passado histórico e desvincula a ideia de que a arte industrial deve ser uma mera repetição de tipos. A Arte Nova, em todas as suas variações, é, sobretudo, criativa, realmente renovadora. No Brasil, o processo dá-se de forma diferente, o novo na arte brasileira é o *nacional*, o nativo, o *local*. Depois de um século de ensino acadêmico, seguindo os moldes europeus, é necessário sair da capital da república e deslocar-se para a capital industrial para ver que a arte pode ser outra. Esse processo que já havia começado, de certa maneira, com a arte romântica na pintura, precisava, entretanto de uma *semana de escândalos*, seguida de alguns manifestos para apresentar-se publicamente como *nacionalmente moderna*. Depois disso, não restam mais dúvidas.

“Quando a tua mão direita estiver hábil, pinta com a esquerda;
quando a esquerda ficar hábil, pinta com os pés.”

Paul Gauguin

Atividade final

Atende aos objetivos 1 e 2

Elabore uma redação em que o tema seja a *Modernidade*. Destaque questões ligadas tanto à Arte Nova quanto ao Modernismo Brasileiro da Semana de 1922.

Aula 10

Uma modernidade tradicional
e nacionalista

Metas

Apresentar o contexto artístico nacional no século XX, entre os anos de 1920 e 1940, com destaque das produções artísticas que ocorrem no estado do Rio de Janeiro na época. Ressaltar a importância de movimentos estrangeiros, como o *Art Déco* e o Neocolonial, e sua repercussão no Brasil, tanto no campo das artes decorativas quanto na arquitetura. Apresentar o desenvolvimento nas artes visuais do Muralismo no contexto das vanguardas nacionais.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a manifestação artística e arquitetônica do estilo Neocolonial;
2. reconhecer o desenvolvimento do estilo *Art Déco* na Europa e nos Estados Unidos, e sua repercussão no Brasil;
3. relacionar a atividade dos artistas muralistas com o espaço arquitetônico e o contexto social.

Introdução

Uma arte nacionalista para um Brasil tradicional e moderno

Nesta aula daremos seguimento à aula anterior continuando com o mesmo tema que permeia toda a arte da primeira metade do século XX: as vanguardas modernas. É importante destacar que “ser moderno” no início do século XX é diferente de “ser moderno” após a Primeira Guerra Mundial. O clima da *Belle Époque* é desfeito a partir dos primeiros conflitos que tomam o continente europeu de 1914 até 1918. O imperialismo é um dos diversos motivos que impulsionam a Grande Guerra, devastando territórios e matando milhões de civis e militares.

Após o fim da Primeira Guerra, não parece fazer sentido resgatar a Arte Nova da virada do século, pois a realidade local apresenta-se bastante diferente das expectativas eufóricas da década anterior. O contexto do pós-guerra proporciona o aparecimento de novos movimentos que despontam tanto no campo artístico quanto na arquitetura e no urbanismo. Estes dois últimos, principalmente, contribuem para a reconstrução de inúmeras cidades devastadas pelos conflitos e para a construção de novas cidades nos países que se beneficiaram com a guerra e nos estados criados a partir dela.

Estes movimentos foram o *Art Déco*, o Modernismo (inicialmente de tendência funcionalista) e o Neocolonial. No Brasil, estes três estilos, além do Ecletismo, que permanece no mercado de arte nacional até os anos 1940, coexistem durante a primeira metade do século XX no campo da arquitetura e das artes decorativas. O movimento Neocolonial, que também ocorre em outros países do continente americano, ganha força no Brasil a partir da primeira década do século XX. O *Art Déco* e o Funcionalismo aparecem após o fim da Primeira Guerra e se desenvolvem tanto na Europa quanto nas Américas.

No campo das artes visuais, os pintores muralistas conquistam espaço com obras de dimensões monumentais que se integram aos novos projetos de arquitetura e de interior da época. Este movimento, que ganha força inicialmente no México, influencia artistas modernistas brasileiros e passa a integrar a arquitetura Neocolonial, *Art Déco* e Moderna brasileiras.



Para entender um pouco mais o século XX, vale a pena assistir ao filme *Nós que aqui estamos por nós esperamos*. O documentário utiliza imagens de arquivo apresentadas em um ritmo dinâmico e uma narrativa interessante. O histórico do “breve” século XX, nas palavras do historiador Eric Hobsbawm, é apresentado através de fatos tanto grandiosos quanto cotidianos. O filme ganhou prêmios no Festival de Gramado e no Festival do Recife.

- *Nós que aqui estamos por nós esperamos*
Direção: Marcelo Masagão
Ano: 1998
País: Brasil
Gênero: Documentário

Neocolonial: um movimento artístico americano

O movimento revivalista, conhecido no Brasil em princípios do século XX como Neocolonial, é marcado pelo resgate do período colonial nacional de elementos da arte e da arquitetura. O movimento se baseia na estética do passado nacional para enfrentar as “estrangeirices” do Ecletismo do século XIX. O estilo, que começa a se manifestar em fins do século XIX, mas que ganha força nos anos 1920 e se mantém em voga até fins da década de 1940, é marcado pelo discurso nacionalista que, nesta época, floresce de maneira crescente em todo o território americano.

O interesse pela história da arte e da arquitetura nos países americanos se dá por conta do clima nacionalista que envolve as comemorações dos centenários de independência dessas nações. O início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, é o principal fator para a explosão de uma série de movimentos de reação à arte importada da Europa e para uma maior reflexão sobre a cultura local de cada nação americana. Em contraponto, a influência norte-americana se apresenta como um denominador comum em relação às demais nações do continente através do movimento Neocolonial.

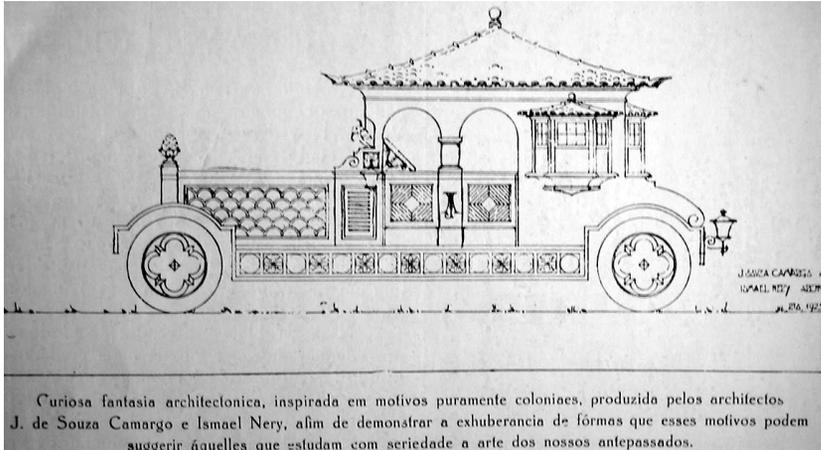


Figura 10.1: Desenho de um automóvel Neocolonial (legenda: “Curiosa fantasia *architectonica*, inspirada em motivos puramente *coloniaes*, produzida pelos *architectos* J. de Souza Camargo e Ismael Nery, a fim de demonstrar a *exuberância* de formas que esses motivos podem *suggerir áquelles* que estudam com seriedade a arte dos nossos antepassados”), revista *A Casa* (março de 1926, p. 20, Rio de Janeiro).

No Brasil, o nacionalismo, que já vem ganhando força desde fins do século XIX com os movimentos Abolicionista e Republicano, se intensifica com a Semana de Arte Moderna em 1922 e é coroado pelos festejos de comemoração do centenário de Independência, que ocorre no mesmo ano. Além disso, a indústria nacional e a modernização urbana das cidades torna possível a disseminação da estética Neocolonial no país. Contribuem ainda para ampliação da esfera cultural a crescente publicação de revistas de variedades e especializadas em arquitetura que ajudam a divulgar as ideias do movimento; e do cinema, com cenários ambientados no estilo Neocolonial norte-americano e que servem como referência para os países latino-americanos. A influência dos Estados Unidos na arquitetura nacional também pode ser observada na adoção das tipologias e nomenclaturas arquitetônicas. É comum encontramos em periódicos da época o uso de divisões espaciais em inglês, como: *hall*, *living room*, *baywindow* etc.

Tanto no Brasil como nas demais nações americanas, o Neocolonial representa a “modernidade” aliada aos conceitos de “tradicional” e “nacional”. Além disso, o movimento representa a libertação dos padrões artísticos europeus favorecendo o reconhecimento do potencial artístico de cada nação através do reconhecimento da sua história e da valorização de suas particularidades estéticas.

O Neocolonial em São Paulo

Acredita-se que um dos primeiros eventos que marca o início do Neocolonial no Brasil é a conferência “A Arte Tradicional do Brasil”, apresentada pelo arquiteto português Ricardo Severo, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, em 1914. Nesta palestra, Severo afirma a necessidade de uma arte nacional desvinculada das influências europeias:

Não procurem ver, meus senhores, nesta veneração tradicionalista, diluída em nostálgica poesia do passado, uma manifestação de saudosismo romântico e retrógrado. Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e de nosso tempo cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro (Enciclopédia Itaú Cultural).

O desejo por uma nacionalização da arquitetura brasileira, com base nas raízes coloniais, e, portanto, europeia (portuguesa), defendida por um arquiteto português, inicialmente pode soar estranho. Entretanto, o passado colonial, mesmo de origem lusitana, é reconhecido como “nacional” frente à internacionalização artística do século XIX. O Neocolonial valoriza, sobretudo, a arte colonial mineira, marcada pelo Barroco e Rococó característicos desta região e pelas obras de artistas da época, como Aleijadinho e Mestre Valentim. A “verdade” nacional da produção artística colonial apresenta-se como uma solução para a construção do ideário do movimento em todas as nações americanas e frequentemente é acrescida de elementos indígenas locais. No Brasil, a valorização da **arte marajoara** se apresenta como principal elo com as raízes nativas.

Arte Marajoara

Denominação dada a uma corrente da arte indígena do Brasil, principalmente à cerâmica pertencente ao período pré-cabralino, encontrada na ilha de Marajó (Pará), com uma decoração característica de aspecto geométrico. Os vasos, às vezes, têm aspecto antropomorfo (CUNHA, 2005, p. 257).

A descoberta de jazidas de Marajó coincidiu com o período Art Déco (e Neocolonial) e, pelas características geométricas da cerâmica indígena, o interesse dos artistas e decoradores voltou-se para seu aproveitamento entre nós no gênero que chegou a ser chamado de “estilo marajoara” MOUTINHO, 2011, p. 272).



Ricardo Severo da Fonseca e Costa (Lisboa, 1869 – São Paulo, 1940) forma-se como engenheiro civil de obras públicas em 1890 e engenheiro civil de minas em 1891 na Academia Politécnica do Porto. Atua como pesquisador na área de arqueologia e é fundador e editor da revista *Portugália: Materiais para o Estudo do Povo Português* (1899-1908) focada nas questões étnicas lusitanas. Após participar da revolta republicana no Porto, em 1891, é obrigado

a emigrar para o Brasil. Em 1893, Severo casa-se com Francisca Santos Dumont, irmã do inventor Alberto Santos Dumont e filha do fazendeiro de café Henrique Dumont.



Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Ricardo_Severo.png

Além de sua atuação no campo da engenharia e arquitetura, Severo escreve, em 1934, o livro *Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: histórico, estatuto, regulamentos, programas, diplomas*. O arquiteto também funda a revista “Portuguesa” (1930-1937) e participa da criação da “Revista do Brasil”, uma das principais divulgadoras do Neocolonial. Em 1911, Severo filia-se ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP).



A arte marajoara pode ser encontrada em alguns museus do país, como o Museu Histórico Nacional (Rio de Janeiro) e o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (São Paulo). O maior acervo, porém, encontra-se no Museu Paraense Emilio Goeldi.



Foto: Vsoly mossy

Vaso Marajoara (sd, fotografia).
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vaso_Marajoara.jpg

Visite virtualmente os museus paraenses de arte marajoara...

Museu Paraense Emilio Goeldi: <http://www.museu-goeldi.br/portal/>

Museu do Marajó: <http://www.museudomarajo.com.br/museudo-marajo/site/index.php>

No Brasil, a partir de 1908, Ricardo Severo intensifica sua atuação como arquiteto tornando-se sócio do Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo. Ele ainda trabalha em parceria nas construções com a Companhia Iniciadora Predial, e desenha objetos que são executados pela Companhia Cerâmica Vila Prudente. Entre os anos de 1928 e 1940, Severo atua também como diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. O arquiteto escreve uma série de artigos e conferências em que apresenta seu ponto de vista sobre diferentes temas como: arqueologia, republicanismo e colônia portuguesa, além de arquitetura. Entre as décadas de 1920 e 1940, período de maior ascensão do Neocolonial no Brasil, Severo constrói diversas casas no estilo em São Paulo. Seus projetos mais importantes são: o Palacete Numa de Oliveira (1916), na Avenida Paulista; a Casa José Moreira (1926), na Avenida São João; a Casa Lusa (1920-1924); o edifício da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (1932) e a Casa Rui Nogueira (1939-1940). Fora da capital, ele constrói a Casa Praiana (1921), no Guarujá, e a Beneficência Portuguesa de Campinas e de Santos (1926).

Severo também é responsável pela construção do Pavilhão das Indústrias de Portugal na Exposição do Centenário de Independência do Brasil, que acontece no Rio de Janeiro, em 1922. Ainda na cidade, o arquiteto é responsável pelo Estádio de São Januário, no bairro de São Cristóvão.



Figura 10.2: Fachada do Estádio de São Januário, projeto do arquiteto Ricardo Severo (1927, São Januário, Rio de Janeiro).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Fachada_S%C3%A3o_Janu%C3%A1rio.JPG

Além de Ricardo Severo, destaca-se em São Paulo a atuação do arquiteto francês Victor Dubugras (1868-1933). Criado na Argentina e radicado no Brasil a partir de 1891, Dubugras trabalha na empresa de Ramos Azevedo, sócio de Severo, até abrir seu próprio escritório em São Paulo, em 1897. Sua principal obra Neocolonial na cidade é o Largo da Memória, de 1919, projeto tombado pelo patrimônio estadual de São Paulo. O trabalho de remodelação do Largo tem por objetivo valorizar o obelisco colonial, em virtude das comemorações do centenário. Neste projeto, destaca-se a atuação do pintor, ceramista, pesquisador e professor José Watsh Rodrigues (1891-1957), responsável por reintroduzir a pintura de painéis de azulejos nas obras públicas da cidade. Rodrigues também possui trabalhos e pesquisa em outros campos das artes decorativas como: mobiliário, heráldica, cenografia e indumentária.



Dornicke

Figura 10.3: Obelisco do Piques (1814) e o novo Largo da Memória, projeto de Victor Dubugras, e painel de azulejos de José Watsh Rodrigues (1919, fotografia, Vale do Anhangabaú, São Paulo).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Largo_da_Mem%C3%B3ria_05.JPG

O Neocolonial no Rio de Janeiro

Na cidade do Rio de Janeiro, o nome que se destaca no movimento Neocolonial é do intelectual e amante das artes José Marianno Filho. Ele funda o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e a Sociedade Central dos Arquitetos (SCA) que incentivam o movimento promovendo concursos, divulgando ideias Neocoloniais nas principais revistas de arquitetura e patrocinando viagens de arquitetos pelas cidades históricas mineiras. Por sua influência, o Neocolonial passa a fazer parte dos projetos oficiais do país como podemos encontrar na arquitetura dos pavilhões do Brasil na Exposição Internacional da Filadélfia, em 1925, e na Exposição Internacional de Sevilha, em 1928.



José Marianno Carneiro da Cunha Filho (Pernambuco, 1881 – Rio de Janeiro, 1946) forma-se em medicina ainda no início do século XX, na Escola de Medicina da atual UFRJ. Desde jovem, porém se interessa por assuntos ligados às ciências naturais e às artes. Suas pesquisas, livros e artigos no campo das artes decorativas e da arquitetura demonstram sua erudição no tema. Em 1921, Marianno torna-se sócio-fundador da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Nesta mesma década, em 1928, constrói o Solar Monjope, sua residência, na Rua Jardim Botânico, em estilo Neocolonial. A casa possui planta angular, alpendre, **muxarabi**, telhados apoiados em colunas toscanas e um chafariz colonial autêntico, que Marianno resgata de antigas construções pernambucanas. Nos anos 1970, porém, o Solar é demolido.

Muxarabi

Designação usada para um balcão ou sacada totalmente fechado por treliças de madeira, tendo aberturas cujo fechamento é feito por rótulas. De origem árabe, os muxarabis chegam ao Brasil por influência da arquitetura portuguesa (CUNHA, 2005, p. 56).

Em artigo publicado na revista “*Architectura e Decoração*” de 1928, José Marianno apresenta um tratado do Movimento, onde enumera, para os “jovens arquitetos”, os princípios Neocoloniais: “a verdade, a força, o espírito clássico, a cor, a sobriedade, a categoria, a nobreza, o conforto, o caráter e a nacionalidade”. Em publicações deste tipo são expostas as principais características do estilo, como:

- Adoção de elementos da arquitetura religiosa colonial na arquitetura civil (como uso de santos em nichos – iluminados ou não – nas fachadas, colunas torsas, frontões, arcadas etc.);
- readaptação das tipologias arquitetônicas e mobiliárias adequadas às necessidades compositivas do século XX;
- valorização de materiais nacionais, tanto madeiras como mármore e granitos (em seguida, inclui a padronização da arte indígena marajoara);
- simplificação de elementos decorativos coloniais (tanto na arquitetura quanto nas artes decorativas);
- no mobiliário: diminuição de escala dos móveis, adaptação de tipologia e melhor acabamento técnico (industrial).

Para José Marianno,

o chamado estilo “colonial” desapareceu com sua época. O movimento atual, que chamamos ‘neocolonial’, tem outro programa a realizar, nem inferior nem superior ao que realizou o estilo precedente em seu respectivo século. O programa de ação desse movimento consiste, antes de tudo, na identificação e seleção do vocabulário característico tradicional brasileiro (MARIANNO FILHO, 1942, p. 75).

Em revistas cariocas, como “*Architectura Mensário de Arte*”, “*Architectura no Brasil*” e “*Arte & Comércio*”, entre outras, é defendida a pesquisa da arte colonial para a criação de um repertório Neocolonial, tanto na arquitetura quanto nas artes decorativas. Mais tarde, Marianno também passa a destacar a importância da arte marajoara agregada à tradição colonial lusitana, como representante nacional do povo nativo.

No campo das artes decorativas, um dos primeiros estudos acerca do mobiliário colonial/neocolonial é feito por um dos mais importantes arquitetos do país: Lucio Costa (1902-1998). Entre 1917 e 1930, Costa é adepto ao movimento Neocolonial e, enquanto estudante de Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (1921 e 1924), desenha cinco projetos no estilo. Um deles executa em parceria com Gregori Warchavchik (1896-1972) para o Largo do Boticário, no Cosme Velho. O local, na época, possui construções do início do século XIX, que são substituídas, nos anos 1920, por casas Neocoloniais, edificadas inclusive com material de demolição. Mais tarde, Costa abandona os ideais do movimento tradicionalista e adota os preceitos da arquitetura moderna em seus projetos. Voltaremos a falar de Lucio Costa e Warchavchik com mais atenção na próxima Aula.



Figura 10.4: Largo do Boticário, projeto de Lucio Costa e Gregori War-chavchik (sd, fotografia, Cosme Velho, Rio de Janeiro).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:LargoBoticario1.JPG>

A inauguração oficial da arquitetura Neocolonial: a Exposição do Centenário de Independência

A campanha Neocolonial é impulsionada por publicações no Rio de Janeiro e em São Paulo e ganha mais força com a aproximação dos festejos do centenário de Independência do Brasil. A Exposição, que acontece no Rio de Janeiro, na Esplanada do Castelo, entre 7 de setembro de 1922 e 23 de março de 1923, tem a maioria dos pavilhões construídos em estilo tradicional. Como é de costume, a maioria dos edifícios é demolida logo após o fim da Exposição.

Nos dias atuais, encontramos de pé apenas:

- o Pavilhão da Administração e do Distrito Federal (Eclético);
- o atual Museu da Imagem e do Som – Sede da Praça XV (Neocolonial);
- o Pavilhão da França (Neoclássico, atual Academia Brasileira de Letras);
- o Pavilhão da Estatística (atual Serviço de Saúde dos Portos);
- o Palácio das Indústrias (Neocolonial, atual Museu Histórico Nacional).

A antiga fábrica colonial de pólvora e fortificação é transformada pelos arquitetos Arquimedes Memória e Francisco Cuchet no Palácio das Indústrias. O prédio é “aformoseado” ao estilo Neocolonial especialmente

para a Exposição. Em seguida, a construção é aproveitada pelo museólogo ultranacionalista Gustavo Barroso para sede do Museu Histórico Nacional.



Museu Histórico Nacional

O atual edifício do Museu Histórico Nacional é erguido em 1922, como Palácio das Indústrias, o maior da Exposição do Centenário. Primeiramente o prédio abriga a Fortaleza de Santiago (1603) e Calabouço (1693). Em 1762, passa a ser a Casa do Trem, instalação militar colonial, depois Arsenal Real, em 1822, e mais tarde, em 1835, vira quartel. O processo de reforma para transformar o prédio em estilo Neocolonial é composto por inserção de janelas em muxarabi, painéis de azulejos, ladrilhos e telhas de louça nos beirais.



Carlos Luis M C da Cruz

Fachada do Museu Histórico Nacional, projeto de reforma Neocolonial de Memória e Cuchet (sd, fotografia, Centro, Rio de Janeiro).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:2005_f_santiago_rj.jpg

Conheça mais sobre a história do Museu Histórico: <http://www.museuhistoriconacional.com.br/>.

Durante as décadas de 1920 e 1930, outros edifícios em estilo Neocolonial começam a ser construídos na cidade, como instituições de ensino, hospitais e residências em geral. Dentre as escolas, destacam-se a Escola Municipal Uruguai (em Triagem), a Henrique Dodsworth (no Jardim de Alá, em Ipanema) e, na Tijuca, a Escola Municipal Soares Pereira (1926-1927) e o Instituto de Educação.



Figura 10.5: Instituto de Educação, projeto de Ângelo Brunhs e José Cortez (sd, fotografia, Tijuca, Rio de Janeiro).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Iserj.JPG>

O concurso do projeto de arquitetura para o Instituto de Educação seleciona o estilo Neocolonial para uma das principais instituições de ensino da região, construída entre os anos de 1928 e 1930. O partido escolhido pelos arquitetos Ângelo Brunhs e José Cortez é o de planta quadrangular com pátio central circundado por três galerias. Na fachada, os elementos coloniais são destacados no uso de colunas, pilares adôcados, arcadas, frontão com óculo central, seguindo os modelos das fachadas das igrejas coloniais mineiras.



Figura 10.6: Hospital Gaffrée e Guinle, projeto de A. Porto D'Avé Haering (sd, fotografia, Tijuca, Rio de Janeiro).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Entrada_do_Hospital_Universit%C3%A1rio_Gaffree_e_Guinle.jpg

Na Tijuca também é construído o hospital Graffrée e Guinle, projetado e edificado por A. Porto D'Avé Haering, entre 1923 e 1929. O estilo Neocolonial está presente na planta em formato de “U” aberto para a rua, comum a outros hospitais construídos na época.

Outras construções Neocoloniais podem ser encontradas na Urca, como a Igreja de Nossa Senhora do Brasil, na Avenida Portugal, construída em 1923, com elementos do Neocolonial mexicano. Em Botafogo, destacamos o Clube de Regatas do Botafogo, projeto de **Archimedes Memória**, onde o Neocolonial remete às linguagens hispano-americanas, conhecido também como estilo “missiones”.

Além da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, a arquitetura Neocolonial torna-se cada vez mais comum nos bairros residenciais do país. As fachadas com colunas torsas, arcadas em varandas e frontões com volutas tornam-se comuns durante as décadas de 1930 e 1940. Os interiores são decorados com as mesmas referências e possuem, geralmente, mobiliário também inspirado nos estilos de móveis coloniais. No país, a valorização do passado nacional ainda contribui para a intensificação da atividade dos antiquários, pois as peças autênticas de época passam a ser vistas como objetos de arte e, portanto, dignas de colecionar e ornamentar os interiores Neocoloniais.

Archimedes Memória

(Ipu, 1893 – Rio de Janeiro, 1960) começa a estudar desenho em 1911 na Escola Nacional de Belas Artes, onde se forma em Arquitetura. Inicia sua carreira profissional no escritório do arquiteto Heitor de Mello, em 1918; após seu falecimento, torna o escritório um dos principais do Rio de Janeiro, entre os anos 1920 e 1930. Em 1920, Memória passa a integrar a Enba como professor de Grandes Composições de Arquitetura. Em 1931, assume a direção da Enba e permanece no cargo até 1934 e, mais tarde, em 1938, reassume a função.

Como arquiteto e urbanista, Memória desenvolve importantes projetos em diferentes estilos, como: o Palácio Pedro Ernesto (atual Câmara de Vereadores), a Igreja de Santa Terezinha, o Hipódromo da Gávea, o altar-mor da Igreja da Candelária, o Palácio Tiradentes (atual Assembleia Legislativa) e o plano urbanístico da Exposição do Centenário de 1922.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

O discurso do movimento Neocolonial alia os conceitos de tradição e modernidade num mesmo estilo. Esta dicotomia aparentemente poderia não funcionar; no entanto, ela foi amplamente utilizada pelos movimentos artísticos da época no Brasil e pelas políticas locais, através da valorização nacionalista. Escolha uma edificação Neocolonial e utilize-a como referência para explicar como, através da arquitetura de uma escola, de um hospital ou de um estádio de futebol, por exemplo, os ideais de um movimento artístico podem influenciar na ideia de nação.

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito; é uma questão provocativa que pode ser desenvolvida sob o ponto de vista da época, considerando os valores que permeiam outros movimentos artísticos e arquitetônicos no mundo ocidental, como o modernismo paulista, por exemplo, ou sob o ponto de vista atual, estabelecendo relações com projetos arquitetônicos e urbanísticos atuais e sua repercussão sociopolítica.

Se escolhermos o Instituto de Educação como exemplo, podemos destacar alguns elementos simbólicos do movimento Neocolonial ligados à educação da época. Inicialmente, o edifício pomposo e de grandes dimensões representa a importância *tradicional* do ensino no país, desde os tempos coloniais, com os jesuítas. Ao mesmo tempo, devemos considerar que a instituição abraça o projeto da Escola Nova, proposto pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, que institui um novo sistema do ensino básico. O Instituto de Educação representa esta *modernidade* do ensino duplamente, pois além de ser uma escola, é um instituto de formação de professores.

Art Déco: uma renovação após a guerra

Alguns historiadores acreditam que o mundo entra no século XX apenas após a Primeira Guerra Mundial, e não em 1901. Seguindo este raciocínio atrelado aos conceitos de modernidade já trabalhados nas aulas anteriores, percebemos que os anos 1920 e 1930 são tão importantes para as definições do século XX do que os anos 1910. No contexto europeu, o período entre guerras marca um aumento de discussões acerca de questões políticas, econômicas, filosóficas, culturais e artísticas. No Brasil, acompanhamos o final da Primeira República, ou República Velha, como fica conhecida, juntamente com o fim das oligarquias rurais e a transição econômica do país, antes somente agrário, para uma realidade industrial. Nesse panorama, questões nacionais e internacionais reforçam políticas locais e externas sob a chancela da *modernidade*.

Na Europa, o estilo *Art Déco* aparece após o fim da Primeira Guerra; na França, com uma proposta estética moderna, mas, ao mesmo tempo, ligada a valores decorativos e ornamentais vinculados à ideia de luxo, riqueza e requinte. O espírito do pós-guerra reflete um pouco dessa atmosfera, a sociedade busca a felicidade após os horrores da guerra, com a certeza de que aqueles tempos não voltarão. Este período de euforia, porém, é diferente da fase da *Belle Époque*, pois a busca pela felicidade se dá através do dinheiro – sobretudo dos que enriquecem com a guerra ou se beneficiam com ela posteriormente – que financia luxos como:

- automóveis modernos;
- viagens de turismo (de transatlântico, avião e trem expresso);
- festas ao som de jazz;
- sessões de cinema mudo (e, em seguida, falado);
- diversão em leituras de revistas de variedades ou quadrinhos (como Betty Boop, Dick Tracy, Popeye, Mickey Mouse e Tarzan);
- roupas e joias (como as desenhadas por Coco Chanel), etc.



O filme *Meia-noite em Paris* faz uma divertida e interessante montagem de época da Cidade Luz das primeiras décadas do século XX. Vencedor do Oscar de melhor roteiro original, o filme mostra

o meio boêmio de artistas e intelectuais da época e a efervescência cultural na capital francesa.



Darius Khondji

Cartaz do Filme: *Meia-noite em Paris*
Direção: Woody Allen
Ano: 2011
País: EUA/Espanha
Gênero: Comédia romântica/Fantasia
Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>
Ficheiro:Meia-noite-em-paris-poster1.jpg

No campo das artes visuais, manifestações diversas acontecem paralelamente ao *Art Déco*, como o Cubismo, o Futurismo, o Surrealismo e o Abstracionismo. Nas artes decorativas, o estilo *Art Déco* remodela móveis, têxteis, peças em cerâmica, equipamentos de iluminação, etc. No âmbito doméstico, o objeto de desejo da época é o rádio. O aparelho inova o sistema de comunicação e se populariza a partir dos anos 1920, invadindo as casas com programação musical, política e dramática. O modelo mais comum é o tipo *capelinha*, geralmente feito em **bakelite**.

Bakelite ou baquelita

Primeira verdadeira resina sintética obtida a partir do fenol e aldeído. Descoberto pelo químico belga Leo Hendrik Baekeland (1863-1944) em 1907 (CUNHA, 2005, p. 120-121).



Um museu para o primeiro plástico

Durante a primeira metade do século XX, o *bakelite* é um revolucionário material, que acaba sendo usado para diversas finalidades. Atualmente, esses produtos podem ser vistos em acervos de museus de arte decorativa ou museus específicos sobre o material.



Robneid

Rádio em bakelite (sd, Bakelite Museum, Reino Unido).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bakelite_radio.jpg

Visite virtualmente o Museu do Bakelite...

No Reino Unido: <http://www.bakelitemuseum.co.uk/>

Na Alemanha: <http://www.bakelitmuseum.de/>

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes

O *Art Déco* se caracteriza por um estilo marcado por um conjunto de manifestações artísticas que se inicia na Europa e, em seguida, se expande para as Américas. O marco do estilo é a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925. O tema da Exposição, abreviado por *Art Déco* pelos franceses, acaba dando nome ao estilo. Diferentemente dos movimentos Neocolonial e Moderno, o *Art Déco* não possui uma doutrina teórica pautada por manifestos ou publicações de outra natureza. As características gerais do estilo, porém, ficam evidentes no título da Exposição:

- Internacional: o caráter internacional do movimento favorece a sua expansão para outros países e possibilita que cada um deles possa ter a sua variação do *Art Déco*, como ocorre nos Estados Unidos e no Brasil;
- arte: o estilo congrega elementos comuns a outros estilos de arte da época, como o cubismo e o abstracionismo geométrico, em suas composições;
- decorativo: o vínculo com a proposta decorativa do estilo desvincula o *Art Déco* do Moderno Funcionalista (que prega a diminuição dos

ornamentos) e utiliza diferentes soluções ornamentais suntuosas e luxuosas tanto na arquitetura quanto nas artes aplicadas;

- industrial: a estética *Art Déco* é adaptada à produção industrial e é amplamente adotada nos novos produtos desenvolvidos pelas fábricas da época;
- moderno: o estilo caracteriza-se como uma manifestação cosmopolita, vinculada à vida cotidiana moderna e seus símbolos (arranha-céus, automóveis, aviões, cinema, rádio, vestuário, música popular, emancipação da mulher, etc.).

O movimento *Art Déco* pode ser dividido em quatro fases:

- a primeira, marcada pelas aparições iniciais, que ocorrem antes de 1925;
- a segunda, entre 1925-1930, de lançamento ao público com a Exposição e sua divulgação mundial;
- a terceira, nos anos 1930-1940, de consolidação e apogeu;
- a última, entre 1940-1950, de manifestações tardias.

Dentre as principais características plásticas do estilo estão:

- simetria compositiva;
- adoção de formas clássicas simplificadas (colunas, volutas);
- uso do escalonamento (de retas e curvas);
- volumetria (predomínio de cheios sobre vazios);
- geometrização;
- zigue-zague;
- formas aerodinâmicas e sinuosas (também chamado como “estilo Streamline”);
- articulação entre retas e curvas;
- valorização das portarias e acessos arquitetônicos;
- estruturas em concreto armado;
- revestimentos em mármore e granito;
- valorização de texturas e estampas (do mármore, dos veios das madeiras, de tecidos de estampas de animais etc.);
- uso de iluminação cenográfica.

Na Exposição de 1925, destaca-se o Hotel do Colecionador, projeto do arquiteto francês Pierre Patout (1879-1965), que também executa a

decoração de interior do *Normandie*, transatlântico que é símbolo da modernidade, luxo e refinamento do transporte marítimo na França dos anos 1930. Além da obra de Patout, podemos citar os ícones do *Art Déco* norte-americano, como o *Rockefeller Center* (1931-1939), o *Chrysler Building* (1930) e o *Empire State* (1929-1931) em Nova Iorque. Este último é considerado o maior prédio do mundo até a construção das Torres Gêmeas (World Trade Center) em Manhattan.



Samuel H. Gottscho

Figura 10.7: Edifício Rockefeller Center (sd, fotografia, Nova Iorque, Estados Unidos).

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:30RockConstruction1933.jpg>



Carol M. Highsmith

Figura 10.8: Torre do Chrysler Building (sd, fotografia, Nova Iorque, Estados Unidos).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Chrysler_Building_spire,_Manhattan,_by_Carol_Highsmith_%28LOC_highsm.04444%29.png

O Art Déco e o símbolo do Brasil

O estilo luxuoso francês, destinado a atender às demandas da burguesia europeia que enriquece com a guerra, chega ao Brasil através da arquitetura, das artes decorativas e dos desenhos gráficos. A moda também se apresenta como um importante meio de divulgação da estética *Art Déco*, sobretudo no que se refere à maneira de se vestir das mulheres e sua nova posição social no pós-guerra. As moças adotam hábitos até então exclusivamente masculinos, como usar cabelos curtos, vestir calças compridas e fumar cigarros.

A partir dos anos 1930, o *Art Déco* se populariza no Brasil, tanto na arquitetura quanto em outros setores artísticos. Nas revistas, o estilo divide espaço com o Neocolonial e o Modernismo, os três acompanhados do discurso da modernidade, e com o Eclétismo, remanescente do século XIX.

No campo das artes visuais, o exemplar mais conhecido do *Art Déco* no Brasil é um dos símbolos do país e um dos pontos turísticos mais visitados da cidade do Rio de Janeiro: o Cristo Redentor. Construída entre 1922 e 1931, a estátua do Cristo é a maior em estilo *Art Déco* do mundo, com 30 metros de altura, e é instalada no alto do morro do Corcovado, que faz parte do Parque Nacional da Tijuca.



Figura 10.9: Estátua do Cristo Redentor (sd, fotografia, Morro do Corcovado, Rio de Janeiro).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cristo_Redentor_-_Rio_de_Janeiro,_Brasil.jpg

A ideia de construir uma estátua católica no alto do Corcovado amadurece durante as comemorações do centenário de Independência com o propósito de afirmar a religião católica, o que gera muitas discussões a respeito. Dentre os artistas que atuam na execução do Cristo, destacam-se

o engenheiro-construtor Heitor da Silva Costa (1873-1947), autor do primeiro projeto, de 1922; o artista Carlos Oswald, que é autor do desenho final da estátua, e o escultor francês Paul Landowski (1875-1961), que executa os braços e o rosto.



Carlos Oswald (Florença, 1882 – Petrópolis, 1971) é pintor, desenhista e gravador. Estuda arte na Itália, onde nasce, e viaja ao Brasil pela primeira vez em 1906, onde faz uma exposição de seus trabalhos. De volta à Europa, a partir de 1908, começa a estudar gravura em Florença e em Munique, onde aprende a técnica de **água-forte**. Em 1911, Oswald participa da decoração do Pavilhão Brasileiro na Exposição Internacional de Turim. Em 1913, retorna ao Brasil e passa a lecionar gravura na Escola Nacional de Belas Artes. Esta disciplina o artista também leciona em outras instituições, como o Liceu de Artes e Ofícios e a Fundação Getúlio Vargas. O artista é considerado o precursor da gravura plana no Brasil. Sua história é narrada no documentário *Carlos Oswald – O poeta da luz* (BRASIL, 2007).

Visite a oficina de gravura Carlos Oswald no LAO: <http://oficina-degravura.blogspot.com.br/>.

Água-forte

Denominação usada para designar a mistura de ácido nítrico e água, empregada para desoxidar e gravar metais. O termo é utilizado, também, para denominar um processo indireto de gravura em côncavo, na qual as linhas do desenho são corroídas pelo ácido, formando sulcos que ficam em depressão sobre a matriz e agem como depósito de tinta que posteriormente será transferida para o papel (CUNHA, 2005, p. 203-204).

No Brasil dos anos 1930, o Cristo Redentor representa mais do que um símbolo católico; ele é um marco da modernidade. Para a construção da “estátua arquitetural” são necessárias avançadas técnicas de engenharia e construção, que mostram os avanços do país nesta área. Além disso, a escultura é projetada para ser apreciada tanto de perto quanto a longas distâncias, e passa a ser também um ponto geográfico de referência da cidade.

A arquitetura se moderniza: o *Art Déco* brasileiro

Estilo marcado pela *modernidade estética*, a arquitetura *Art Déco* é frequentemente encontrada no Brasil em edificações que representam este

conceito na época. Por isso, é comum vermos o estilo sendo adotado em grandes edifícios corporativos, em estações de trem e em cinemas e teatros.



Halley Pacheco de Oliveira

Figura 10.10: Fachada da Estação Central do Brasil (sd, fotografia, Centro, Rio de Janeiro).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Esta%C3%A7%C3%A3o_Central_do_Brasil.jpg

A Estação Dom Pedro II, sede da Flumitrens, atual Central do Brasil, é um ótimo exemplo da arquitetura *Art Déco* carioca. “O coroamento escalonado da torre, o bem iluminado espaço interno da gare, as marquises que protegem os acessos e os pisos de alta resistência são aspectos a serem observados” (CZAJKOWSKI, 2000, p. 27). O relógio no alto da torre também é característico do estilo, projeto de Roberto Magno de Carvalho e do Escritório Robert R. Prentice.



Embora não tenha um compromisso com a estética arquitetônica *Art Déco*, o premiado filme *Central do Brasil* torna mundialmente conhecida a principal estação ferroviária do Rio de Janeiro, atraindo o olhar de turistas para outros locais da cidade.

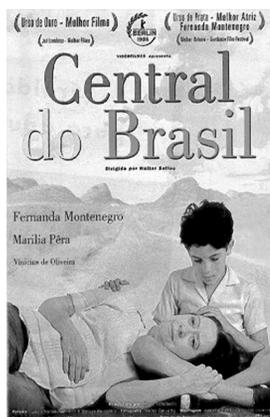


Foto: Videofilmes e Sony Pictures Classics

Cartaz do Filme *Central do Brasil*
 Direção: Walter Salles
 Ano: 1998
 País: Brasil
 Gênero: Drama
 Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>
 Ficheiro:Central_do_Brasil_poster.jpg

Ao lado da Estação Central do Brasil, é edificado outro prédio em estilo *Art Déco*, o Palácio Duque de Caxias, projeto de Cristiano Stockler das Neves, para o Ministério do Exército. Composto pela interseção de dois grandes volumes contrastantes, o edifício simétrico utiliza uma composição rígida e linear. A adoção de materiais nobres, como o mármore, nos acessos e no pórtico, conferem uma sobriedade refinada.

Ainda no centro da cidade, destacam-se os edifícios corporativos do jornal A Noite, localizado na Praça Mauá, o Novo Mundo e o Edifício Standard, ambos na Presidente Wilson. Construído com a mais nova tecnologia do concreto armado, o edifício A Noite, de 1929, disputa com o Edifício Martinelli, em São Paulo, o título de mais alto do Brasil nos anos 1930. O prédio é considerado um dos mais sofisticados da cidade e suas salas comerciais passam a ser disputadas por grandes empresas. Nos quatro últimos andares, instala-se a Rádio Nacional, empresa que inaugura a chamada Era do Rádio na então capital carioca.

No conjunto arquitetônico residencial *Art Déco*, destacam-se edifícios de apartamentos localizados nos novos bairros de expansão da cidade nos anos 1930: Glória, Flamengo, Botafogo e Copacabana. O Edifício Biarritz, na Praia do Flamengo, projeto de Henri Paul Pierre Sajous e Auguste Rendu, erguido em 1940, representa a delicadeza do *Art Déco* francês. O requinte e detalhamento do projeto podem ser percebidos no desenho do perfil dos balcões arredondados e do majestoso *hall* de acesso. Também no bairro do Flamengo, encontramos outro exemplar do *Art Déco* carioca, o Edifício Paissandu, projeto de Eduardo Pederneiras.

De volume robusto e planos escalonados, o prédio possui interessante jogo de cheios e vazios, o que gera efeitos de luz e sombra. A portaria é revestida de granito preto mesclado em uma composição geométrica com mármore bege e marrons.

Em Copacabana, os edifícios residenciais em estilo *Art Déco* criam uma paisagem diferenciada. Um dos que merece destaque é o Edifício Guahy, de nome indígena, como passa a ser costume por conta dos movimentos nacionalistas. O prédio, projeto de Ricardo Buffa, é construído em 1932, na Rua Ronald de Carvalho. O principal detalhe é o escalonamento em zigue-zague da fachada, conferindo interessante movimento, e o revestimento em pó de pedra em dois tons, criando um desenho de cocar indígena na entrada principal.



Figura 10.11: Fachada do edifício Guahy (2009, fotografia, Copacabana, Rio de Janeiro).

Outro prédio que merece atenção especial no bairro é o edifício Ithay, projeto de Arnaldo Gladosch, em 1932. O acesso e a portaria são decorados com detalhes marinhos coroados por um relevo de uma índia-sereia, portões de ferro forjado pintado de preto com decoração de algas estilizadas, emoldurado por painéis de majólica (cerâmica esmaltada) verde. Na fachada, o volume reto do prédio é quebrado pela linha curva das *baywindows*.



Figura 10.12: Detalhe da fachada do edifício Itahy (2009, fotografia, Copacabana, Rio de Janeiro).

O Art Déco é o estilo dos cinemas

O *Art Déco* é amplamente adotado na arquitetura dos cinemas da cidade, tanto que a região que concentra as salas de projeção, nesta época, no centro do Rio de Janeiro, passa a ser conhecida como Cinelândia. O empresário espanhol Francisco Serrador, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1911, decide utilizar terrenos ainda não edificados ou abandonados próximos ao Theatro Municipal para criar a “capital carioca do cinema”. Nesta região, são abertas, então, várias salas de projeção, como o Cinema Capitólio, o Glória e o Império, em 1925. O Odeon abre as portas em 1926, fechando o “quarteirão Serrador”. Dois anos mais tarde, abre-se o Cine Pathé, uma das mais luxuosas salas da cidade, com acabamento em mármore Carrara. Outros projetos no estilo podem ser encontrados no Edifício Rex (Cine Rex e Teatro Rival); no Edifício Regina, que abriga o Teatro Dulcina e o Cinema Orly; no edifício Rivoli (Cinema Vitória) e no Cine Plaza, todos na mesma região.

Novas salas de cinema também são abertas na zona sul, como o Edifício Roxy, que abriga o Cine Roxy, na Rua Nossa Senhora de Copacabana, projeto de Annibal de Mello Pinto, Firmino Saldanha e Ruderico Pimentel, de 1934. O *foyer* do cinema é em estilo aerodinâmico (*Streamline*), com linhas curvas e uso de materiais metálicos. A escadaria segue os padrões *hollywoodianos*, com escalonamento curvo e corrimões de grandes volutas cromadas. O uso da cor vermelha das colunas contrasta com o preto do granito usado na composição do piso e da escada.

Alguns projetos de cinema apresentam em sua arquitetura influência do *Art Déco* norte-americano, sobretudo o da região de Miami, que fica conhecido como *South Beach*. Nele, as características do *Art Déco* tradicional se apresentam acrescidas de elementos que remetem às cons-

truções navais e utiliza cores mais suaves e luminosas. Percebemos isso na adoção de escotilhas, por exemplo, e nas cores verde-água, azul claro, pêssego, salmão e amarelo nas fachadas, abandonando os tons terrosos e o cinza do concreto.



Figura 10.13: Hotel Marlin (sd, fotografia, Miami, Estados Unidos).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Marlin_Hotel_Art_Deco.jpg

Na região metropolitana do Rio de Janeiro, encontramos alguns desses exemplares de arquitetura *Art Déco* influenciados pelo *South Beach*, como o Cinema Icaraí e o Cassino Icaraí, ambos localizados na Praia de Icaraí, em Niterói. O cinema, de tons esverdeados, remete aos modelos norte-americanos; o cassino, que atualmente abriga a reitoria da Universidade Federal Fluminense, possui fachada em tom de salmão coroadada, na parte superior, com um relógio.



Os outros *Art Décos* do Brasil

O *Art Déco* carioca inspirado no estilo praiano de Miami não é a única particularidade no país. O *Art Déco* possui diferentes espe-

cificidades em diferentes cidades e estados como, por exemplo, o *Art Déco Sertanejo*.

Descubra mais sobre o *Art Déco Sertanejo*: <http://www.art-deco-sertanejo.com/intro.htm>.

A arquitetura *Art Déco* representa uma importante fase de transição entre a arte Eclética do século XIX e a Moderna. Por ser um estilo decorativo e ornamental, por vezes luxuoso, proporciona uma gradativa adaptação do olhar para os edifícios de grande porte, em concreto armado e com revestimentos frios e acéticos. A linguagem *Art Déco* alia elegância decorativa com soluções modernas e representa uma nova fase para a arte – inclusive as artes gráficas e decorativas – e para a arquitetura.



Um instituto para o *Art Déco* brasileiro

Existe, no Rio de Janeiro, o Instituto *Art Déco* Brasil, que promove encontros, exposições e discussões sobre o tema, além de fornecer consultoria sobre o assunto.

Instituto *Art Déco* Brasil: <http://www.artdecobrasil.com/>

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

Em 2007, é anunciado o conjunto de monumentos que são considerados uma das Sete Maravilhas do Mundo Moderno, e o Cristo Redentor está entre os eleitos. Embora não tenha tido apoio oficial de instituições ligadas ao Patrimônio Mundial, como a Unesco, a votação serve para percebermos o posicionamento do Brasil diante do resto do mundo.

O Cristo não é escolhido ao acaso; uma das sete maravilhas do mundo está, não podemos esquecer, em uma cidade que é considerada “maravilhosa” desde a marchinha feita para o Carnaval de 1935. Com base nessas informações, responda:

1. Quais fatores artísticos, culturais, religiosos, políticos, etc. você acredita que tenham interferido para indicação e eleição do Cristo Redentor para uma das Sete Maravilhas do Mundo Moderno? E de quais formas o turismo no país pode se beneficiar com isso?

2. No clima das *Sete Maravilhas*, selecione sete exemplares do *Art Déco* brasileiro e identifique neles as principais características do estilo.

Resposta comentada

1. Esta questão não possui um gabarito. É importante refletir sob os diferentes aspectos que cercam eventos e eleições deste tipo. O elemento artístico nem sempre é o mais destacado; entretanto, ele pode se beneficiar através da valorização cultural e patrimonial. Muitas pessoas que visitam o Cristo não são católicas e não sabem que a escultura é em estilo *Art Déco*, porém elas são motivadas a conhecer o atrativo. Analise essas questões e reflita sobre tais aspectos externos antes de redigir sua resposta.

2. Esta questão também não possui um gabarito. Uma das opções é buscar efetuar uma pesquisa de imagens e identificar as características antes de selecionar as obras; outra proposta é buscar exemplares *Art Déco* de diferentes regiões do país e destacar suas particularidades (São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Paraíba, etc.), ou ainda buscar exemplares que não existem mais, em edifícios e construções que foram demolidos, descarac-

terizados, mas que não podem ser esquecidos (“o *Art Déco* que não se vê mais”). Outra dica é consultar órgãos nacionais e regionais de patrimônio arquitetônico, pois a maioria dos edifícios em estilo *Art Déco* são tombados.

Os Muralistas: a arte além das galerias

Os projetos arquitetônicos de linha moderna apresentam composições com superfícies planas de grandes dimensões. Tanto na arquitetura Funcionalista quanto no Neocolonial e no *Art Déco* são comuns a adoção de trabalhos artísticos a essas paredes monumentais. Algumas obras utilizam azulejos, principalmente quando estão vinculadas aos preceitos nacionalistas coloniais; outras apresentam pinturas de grandes dimensões com caráter narrativo. O movimento, que tem início no México, chamado Muralismo, influencia a arte nacional na primeira metade do século XX e se integra perfeitamente à arquitetura de linhas modernas em voga nesse período.

O Muralismo mexicano

Marcado pela Revolução Mexicana nos anos 1910-1920 e seguido pelo governo militar ditatorial, o contexto sociopolítico mexicano interfere diretamente na produção artística local. A política de modernização nacional do Estado é contrastada com o resgate, por grupos de camponeses e intelectuais, das antigas civilizações pré-colombianas. Por isso, a temática corrente nos trabalhos dos muralistas mexicanos é a própria história do país, que funciona como uma importante ferramenta de resistência e, ao mesmo tempo, projeto educacional. Segundo Diego Rivera, um dos principais artistas dessa época, a arte é uma *arma revolucionária contra a opressão*. Outros importantes muralistas, como José Guadalupe Posada (1852-1913), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e Rufino Tamayo (1899-1991) também se engajam publicamente contra o governo vigente.



Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez (Guanajuato, 1886 – Cidade do México, 1957) estuda pintura desde a adolescência no

México. Após ingressar na Academia de *San Pedro Alvez*, parte para a Europa com uma bolsa de estudos, onde fica de 1907 até 1921. Na Espanha, começa a trabalhar em um ateliê de arte em Madri.



Retrato de Diego Rivera (1932, fotografia).
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Diego_Rivera_1932.jpg

De volta ao México, Rivera passa a defender a arte muralista como a única expressão artística que não é burguesa, pois é *feita para o povo*. Em 1929, ele se casa com a também artista plástica Frida Khalo, que, embora não seja uma muralista, integra o grupo de artistas do movimento.



Figura 10.14: Mural do Palácio Nacional, de Diego Rivera (sd, afresco, Palácio Nacional, Cidade do México, México).
Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:RiveraMuralNationalPalace.jpg>



No filme *Frida*, sobre a terceira esposa de Rivera, a história do artista é contada bem como a do próprio México, através da narrativa sobre a dramática carreira da artista. A vida pessoal de Rivera e Frida se entrelaça com questões artísticas e políticas, como mostra o filme, premiado pelo Oscar e pelo Globo de Ouro. Até os dias atuais, a vida particular dos artistas desperta interesse, tanto que a residência do casal, atual Museu Frida Kahlo, é um dos principais atrativos turísticos da cidade do México.

- *Frida*

Direção: Julie Taymor

Ano: 2003

País: EUA/Canadá/México

Gênero: Biografia/Drama

Visite virtualmente o Museu Frida Kahlo: <http://www.museofridakahlo.org.mx/>

Dentre as principais características do Muralismo está a ligação da arte com o povo, da arte *para* o povo, ou seja, uma arte de fácil acesso do povo. Em busca deste objetivo, os artistas adotam espaços públicos e superfícies de grandes dimensões para facilitar uma aproximação com a população, o que não é possível se dar através da pintura de cavalete, exposta em galerias fechadas. Dessa maneira, os artistas estabelecem um importante rompimento com o academicismo da arte local.



Wolfgang Sauber

Figura 10.15: Mural do Ciclo da História do México – Exploração do México pelos conquistadores espanhóis, de Diego Rivera (1929-1945, afresco, Palácio Nacional, Cidade do México, México).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Murales_Rivera_-_Ausbeutung_durch_die_Spanier_1_perspective.jpg

O repertório temático do Muralismo inclui desde as artes nativas maias e astecas, passando pela arte popular e folclórica mexicana, até as vanguardas europeias, sobretudo as de raízes alemãs e russas. Podemos perceber o engajamento político e o envolvimento com a tradição indígena nos painéis que Rivera executa para o Palácio Nacional na cidade do México.

Nos Estados Unidos, onde permanece por quatro anos, Rivera executa diversos murais, um deles para o Rockfeller Center, em Nova Iorque, em 1930. O artista também pinta 27 afrescos para o Instituto de Artes de Detroit, entre os anos de 1932 e 1933, com o tema “a fábrica de Detroit”. Neste trabalho, fica clara a mistura de elementos tradicionais da cultura mexicana com o mundo da indústria e do trabalho fabril. A arte dos muralistas mexicanos influencia diretamente o trabalho de artistas brasileiros como Di Cavalcanti e Cândido Portinari.



Rivera dos murais para a rede

Se, no entendimento de Rivera, a arte é para o povo, nada mais coerente do que a divulgação, nos dias atuais, de suas obras através do *Virtual Web Museum* de Diego Rivera.

Visite virtualmente o Museu Diego Rivera: <http://www.diegorivera.com/>.

O Muralismo no Brasil

Na aula passada, sobre a Semana de Arte Moderna, o trabalho de Di Cavalcanti foi associado ao grupo dos modernistas de São Paulo. O artista, que desenha o cartaz da Semana, atua em diferentes áreas, como pintura, ilustração, cenografia e muralismo. Conhecido como o pintor das mulatas brasileiras, Di Cavalcanti desenvolve um amplo trabalho de representação do povo brasileiro com destaque para sua miscigenação cultural. No tríptico *Navio Negreiro*, a temática nacional se desdobra, tal como o trabalho dos mexicanos, entre os conceitos de identidade do povo brasileiro e da história do país.



Figura 10.16: Navio Negreiro, de Di Cavalcanti (1961, óleo sobre tela, 400 x 960 cm, Banco The Chase Manhattan Bank, São Paulo).

Durante a década de 1950, os trabalhos de grande porte de Di Cavalcanti podem ser encontrados também nas tapeçarias do Palácio da Alvorada e nas pinturas das estações para a via sacra, da Catedral de Brasília, obra arquitetônica moderna do arquiteto Oscar Niemeyer, de quem falaremos na próxima aula. A parceria se repete em outros trabalhos, como no mural para a fachada do Edifício Triângulo em São Paulo.



Figura 10.17: Mural, Di Cavalcanti (1955, pastilha cerâmica, Edifício Triângulo, Centro, São Paulo).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Edif%C3%ADcio_Tri%C3%A2ngulo,_mural_Di_Cavalcanti_01.JPG

Outro artista brasileiro que se destaca no muralismo é Cândido Portinari. O pintor associa os temas nacionais com crítica social, presente em telas como: *Mestiço*, *Mulher com Criança* e *O Lavrador de Café*, feitas nos anos 1930. Portinari realiza seu primeiro mural em 1936, como parte integrante do Monumento Rodoviário da Estrada Rio-São Paulo. Em seguida, a convite do ministro Gustavo Capanema (1902-1998), pinta vários painéis, com temas dos ciclos econômicos brasileiros, para o novo prédio moderno do Ministério da Educação e Saúde, que veremos com mais atenção na aula sobre arquitetura moderna brasileira. A relação com a arquitetura desse estilo se repete no projeto para o conjunto de edifícios da Pampulha, em Belo Horizonte, projetados por Niemeyer, onde Portinari executa os painéis da Catedral de São Francisco de Assis em 1943.



Marcos Leite Almeida

Figura 10.18: Térreo do Edifício do Ministério da Educação e Saúde (atual Edifício Gustavo Capanema), com painel de azulejos de Cândido Portinari (1936-1947, azulejos, Centro, Rio de Janeiro).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gustavo_Capanema_Palace,_Rio_de_Janeiro,_Brazil_%28main_entrance,_2004%29.jpg



Cândido Portinari (Brodowski, 1903 – Rio de Janeiro, 1962) é pintor, gravador, ilustrador e professor. Inicia seus estudos artísticos em 1910, em São Paulo; em 1918, no Rio de Janeiro, ingressa no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1929, viaja para Europa com o prêmio de viagem que conquista no Salão da Enba. Em 1935, após já ter sido premiado internacionalmente, Portinari é convidado para lecionar Pintura Mural e de Cavalete. A partir da década de 1940 até seu falecimento, em 1962, o pintor executa obras no Brasil e no exterior.



Bit-Arto

Retrato de Cândido Portinari (sd).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:C%C3%A2ndido-Portinari.jpg>

Nos anos 1940-50, Portinari produz painéis com temática brasileira, como Catequese dos Índios e Descoberta do Ouro, em 1941, para a biblioteca do congresso em Washington D.C. Em 1956, o pintor ganha o prêmio Guggenheim após pintar o painel Guerra e Paz para a sede da Organização das Nações Unidas (ONU), em Nova Iorque.



Figura 10.19: Mural A Descoberta da Terra, Portinari (1941, pintura mural, Biblioteca de Washington, D.C., Estados Unidos).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Discovery_of_the_Land1.jpg

O trabalho dos artistas muralistas no Brasil tem características próprias, além de resgatar a história nacional de forma crítica; os artistas levam esta temática, como os mexicanos também o fazem, para além do território brasileiro. A linguagem das vanguardas europeias definem linhas e expressões que reforçam a dimensão estendida dos trabalhos, e o azulejo tradicional azul e branco representa o vínculo com a tradição colonial revista e repaginada nas fachadas dos edifícios modernistas.



Um projeto que vai além da obra do artista

Em 1979, o filho do pintor, João Cândido Portinari, inicia o Projeto Portinari, que reúne o acervo documental sobre a obra, a vida e a época do artista. Além do Projeto, também existe, na cidade natal de Portinari, o Museu Casa, que guarda parte do seu acervo e memórias do tempo em que o pintor viveu em Brodowski, no interior de São Paulo.

Conheça o Projeto Portinari: <http://www.portinari.org.br/>.

Visite virtualmente o Museu Casa de Portinari: <http://museuca-sadeportinari.org.br/>.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

Atualmente, a arte urbana ou arte das ruas, feita nos espaços públicos e para o público interagir, é cada vez mais comum nos grandes centros urbanos. Ela está presente nas paredes das estações de metrô, sob os viadutos, nas paredes externas de edifícios localizados em ruas de grande movimento, etc. Essas obras, porém, frequentemente sofrem algum tipo de interferência, consciente ou não, ou depredação por parte daqueles que não a consideram um objeto artístico.

Identifique, pelo menos, três exemplares de murais ou painéis de trabalhos artísticos que você conheça na sua cidade ou no Rio de Janeiro. Explique a importância desses exemplares para a relação entre arte e sociedade.

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. Selecione obras que você costuma ver com frequência ou que estejam no seu caminho para casa ou para o trabalho. Observe como as pessoas se relacionam com essas obras de arte urbana. Considere diferentes tipos de murais: azulejos, pinturas, cerâmica, grafite, *tromp'loeil*, etc. Durante as manifestações populares de 2013, o painel do artista plástico Romero Britto, localizado na Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, foi pichado. Busque saber se os painéis que você selecionou também possuem algum histórico desse tipo e aprofunde sua análise.



História da arte e a sétima arte

- *O Artista*
Direção: Michel Azanavicius
Ano: 2012
País: França
Gênero: Romance
 - *Coco antes de Chanel*
Direção: Anne Fontaine
Ano: 2009
País: França
Gênero: Biografia
 - *Chaplin*
Direção: Richard Attenborough
Ano: 1993
País: Reino Unido/Estados Unidos/França/Itália
Gênero: Comédia dramática
-

Conclusão

A nacionalidade e o reconhecimento histórico em nome da modernidade...

Nesta aula, passeamos por diferentes estilos e lugares. Percebemos o deslocamento dos movimentos artísticos com uma extensão para o continente americano e suas particularidades. O Neocolonial, fenômeno estilístico exclusivo das Américas, se mostra como um importante movimento de reconhecimento histórico e artístico para diversas nações. Se os centenários de Independência estavam sendo comemorados nos anos 1920 nesses países, a verdadeira independência artística estava apenas nascendo, como vimos na aula passada, no caso brasileiro, com a Semana de 1922. Se a solução para ser moderno nas Américas era se ligar às tradições locais, o contraponto dessa modernidade chega para nós através do excitante e refinado estilo *Art Déco*, recheado por valores e luxos que não existiam nas raízes locais. A modernidade do *Art Déco* casa, por assim dizer, com todo contexto tecnológico que os anos 1920 do pós-guerra apresenta ao mundo: novas técnicas construtivas, materiais opulentos, decorações luxuosas, estética aerodinâmica... Tudo completamente diferente do que já fora visto antes. E se a arquitetura ganha proporções monumentais, nada mais natural que a arte do cavalete se expanda para as superfícies desses edifícios, seja em painéis de azulejos – mantendo a tradição nacional – ou em pinturas modernistas. A temática nacional presente nesses trabalhos reforça a certeza de que, para ser moderno no Brasil, neste período, tem de ser também tradicional. Esses dois conceitos caminham juntos no contexto artístico até a Segunda Guerra Mundial, quando os olhares se voltam para o internacional e o global.

“O alvo da minha pintura é o sentimento. Para mim, a técnica é meramente um meio. Porém um meio indispensável.”

Cândido Portinari

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Com base nos dados apresentados sobre os estilos Neocolonial e *Art Déco*, elabore um roteiro turístico em que seja proposta a visita de, pelo menos, três construções de cada estilo. Busque saber se alguma delas possui trabalhos de pintura mural ou de azulejos integrados à arquitetura.

Para tornar o roteiro mais interessante, elabore uma apresentação (com, no máximo, 10 slides) ou um vídeo com elementos históricos e culturais da época no país e intercale essas informações com as principais características dos estilos.

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. Selecione atentamente os edifícios de forma a buscar aqueles que são mais representativos de cada estilo. Se preferir, comece pela arquitetura que você já sabe que possui uma arte muralista ou painel de azulejos. Identifique a proximidade dos edifícios; por exemplo, existem muitos prédios *Art Déco* em Copacabana, ao passo que alguns significativos exemplares do Neocolonial podem ser encontrados na Tijuca. Busque saber um pouco mais sobre a história desses bairros e inclua as informações que julgar interessantes no roteiro/apresentação.

Resumo

Nesta aula, apresentamos o movimento Neocolonial, de origem americana, que ganha força no Brasil a partir dos anos 1920 e 1930, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Com base nos preceitos mo-

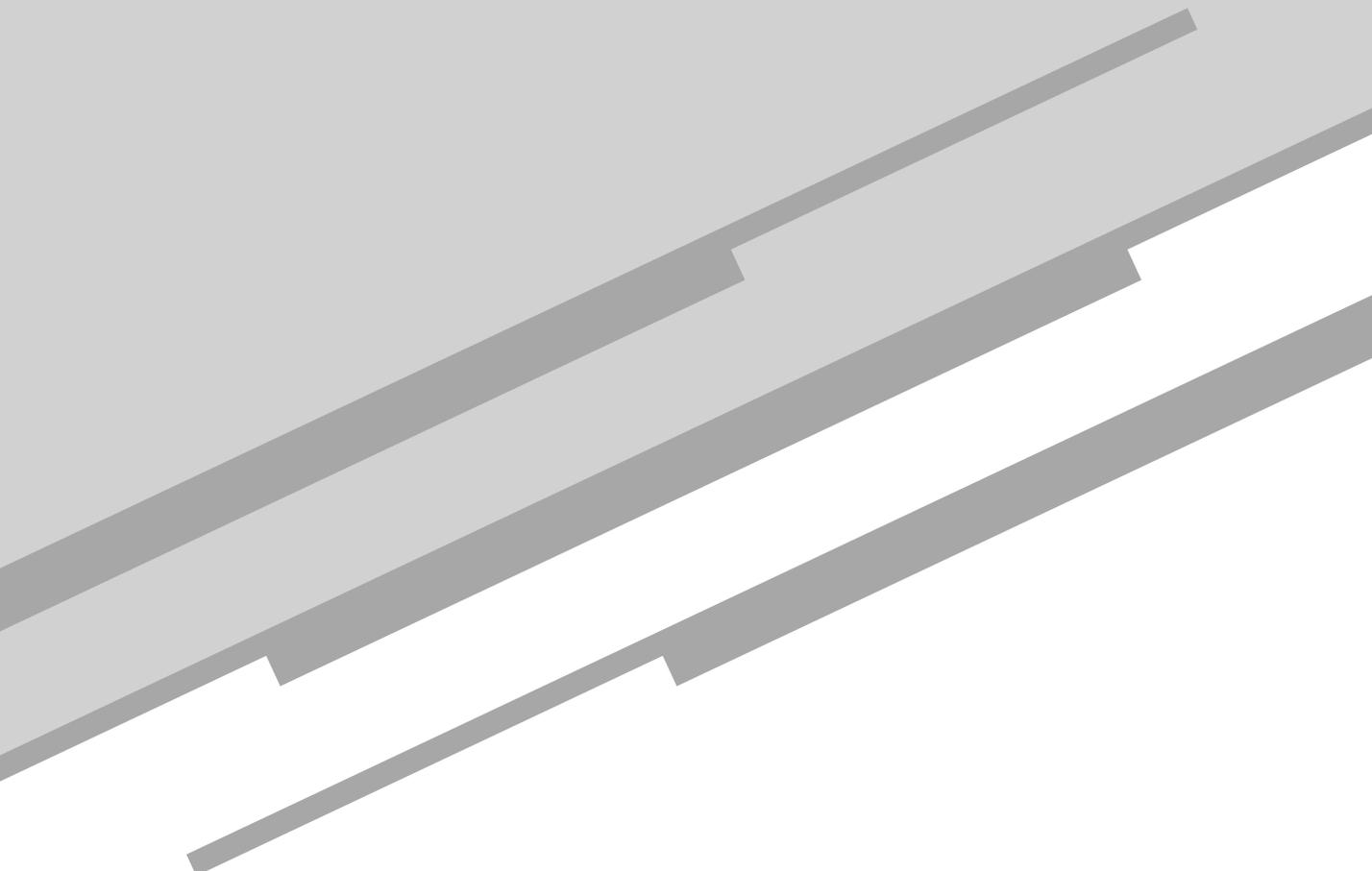
dernistas, o Neocolonial no Brasil alia ao movimento valores históricos, patrimoniais e nacionalistas. Paralelamente ao Neocolonial, o Brasil absorve o estilo europeu de origem francesa, conhecido como *Art Déco*. O estilo, também de bases modernas, apresenta uma estética marcada por linhas retas, acabamentos refinados e tecnologia construtiva para edifícios de grande porte. Em seguida, conhecemos o trabalho dos artistas muralistas mexicanos e a influência que esse tipo de arte tem sobre o trabalho de alguns modernistas brasileiros durante toda a primeira metade do século XX.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, veremos o desenvolvimento da arte moderna através da arquitetura Funcionalista e seus desdobramentos como Estilo Internacional no contexto europeu. No Brasil, veremos a influência desses movimentos sobre a arquitetura nos anos 1930, 1940 e 1950.

Aula 11

A arquitetura brasileira se faz moderna



Marcele Linhares Viana

Metas

Apresentar o contexto arquitetônico nacional de desenvolvimento do Modernismo no século XX, com ênfase nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Destacar os primeiros movimentos modernos europeus e sua repercussão no Brasil, tanto no campo da arquitetura quanto do urbanismo. Apresentar as particularidades do Modernismo de linhas racionalista e funcionalista e as transformações que o estilo sofre até fins dos anos 1950.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o movimento moderno na arquitetura ocidental com base nas teorias racionalistas e funcionalistas e sua repercussão como Estilo Internacional;
2. descrever o processo inicial do Modernismo na arquitetura brasileira nos anos 1930;
3. reconhecer o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira no país nos anos 1940 e 1950.

Introdução

A procura do novo na arquitetura

Na aula anterior acompanhamos as manifestações artísticas e arquitetônicas que despontaram no Brasil a partir dos anos 1920. A década de 1930 inaugura no campo artístico uma nova fase, marcado pela arte moderna de linhas abstratas e na arquitetura pelo estilo moderno racionalista. Nessa época, no país, o governo de Getúlio Vargas também promove mudanças na política cultural. Dentro do Estado Novo é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), em 1937, e muitos artistas e arquitetos atuam diretamente junto às forças políticas, influenciando decisões e posicionamentos no setor cultural.

Essas mudanças, iniciadas nos anos 1930, se desenvolvem pelos anos 1940 e 1950 e atingem o auge com o governo de Juscelino Kubitschek. As propostas de modernização do país dos governos Vargas e JK corroboram com a estética internacional de um estilo que chega ao Brasil ainda nos anos 1910, mas que passa a ganhar espaço no campo arquitetônico após o início da terceira década do século. Nesse período, o estilo moderno, baseado em teorias europeias do Racionalismo e do Funcionalismo, é conhecido como Estilo Internacional e se dissemina para outros países além do território europeu.

A arquitetura moderna representa uma importante transformação no que se refere tanto às construções quanto ao urbanismo, e à relação que eles estabelecem com o modo de vida da população. Não é à toa que uma das primeiras medidas de JK no poder é inaugurar uma nova capital para o país que não mais tivesse como referência a Paris de fins do século XIX. As referências foram as grandes metrópoles dos anos 1920 e 1930 construídas com *a mais nova tecnologia* e com uma estética absolutamente diferente daquilo que se havia valorizado no passado. A arquitetura moderna reformula as cidades e o conceito urbano no Brasil e imprime o desejo de pensar mais o futuro do que o passado nacional.



Figura 11.1: Fachada do Palácio da Alvorada (s/d, fotografia, Brasília).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Alvorada_commons.jpg?uselang=pt-br

Os pioneiros da arquitetura moderna

No campo da arquitetura e das artes decorativas, podemos dizer que os principais antecedentes do pensamento moderno estão nos movimentos *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios), que vimos com atenção na aula sobre Arte Nova; no próprio movimento de Arte Nova de linhas geométricas; e na influência de associações como a alemã *Deutsche Werkbund* e a austríaca *Wiener Werkstätte*, que aliam a preocupação artesanal com a produção industrial.

Se lembrarmos do movimento *Arts and Crafts*, que ocorre na Grã Bretanha, em fins do século XIX, recordaremos que ele tem como princípios ideológicos uma severa crítica ao estilo Eclético e à produção industrial. Os seguidores de William Morris passam a valorizar o modo de execução artesanal e a adequação dos materiais aos objetos, seguidos de sua simplificação. A estética de objetos executados ganha leveza e limpeza estrutural. Isso também pode ser notado nos artefatos e na arquitetura da Arte Nova geométrica, que não por acaso, se desenvolve na Grã Bretanha, Alemanha e Áustria. Esses países possuem, no início do século, intensa atividade industrial e despontam como potências políticas e econômicas no bloco europeu.

Na Áustria, a *Wiener Werstätte* é fundada em 1897 por um grupo de arquitetos, artistas e designers que participam do *Seszezion* (movimento

da Arte Nova austríaca). A empresa começa a funcionar em 1903, com apoio de empresários locais através de oficinas de produção de artefatos de diferentes materiais (madeira, vidro, metal, couro, encadernação, têxteis, cerâmica etc.). Areladas a elas estava à comissão de arquitetura, proporcionando uma integração desde a construção até os objetos cotidianos, passando por móveis e acessórios de uso pessoal. A empresa passa por uma fase de declínio com a Primeira Guerra Mundial, sobretudo por escassez de material. Após a Guerra, é reestruturada com outro grupo de artistas, mas não resiste à grande depressão econômica mundial de 1929, fechando em seguida, em 1932.



Figura 11.2: Logo da Wiener Werkstätte (1903-1932).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wiener_Werkst%C3%A4tte_logo.PNG

Na Alemanha, a Federação Alemã de Trabalho (*Deutsche Werkbund*) inicia suas funções em 1907, em Munique, reunindo artistas, arquitetos e um grupo de empresários. O mesmo grupo que integra a associação funda, em seguida, a escola de artes e arquitetura *Bauhaus*, que falaremos mais adiante. A principal atuação da *Werkbund* acontece em 1927, com a organização da exposição de arquitetura na cidade de Weissenhof. Essa exposição é composta por edificações dos principais arquitetos modernistas europeus e representa um marco do movimento. As principais características da *Werkbund* são a relação da produção artística e arquitetônica com a realidade industrial e a inserção de novos conceitos nos materiais e na forma de projetar a arquitetura.



Ingo Wulff/Deutsche Post AG

Selo comemorativo do Centenário da Deutsche Werkbund, de Richard Herre (1924/2007, Alemanha).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:100_Jahre_Deutscher_Werkbund_-_Postwertzeichen.jpg?uselang=pt-br

Visite virtualmente a Deutsche Werkbund: <http://www.deutscher-werkbund.de/>.

Saiba mais sobre a exposição de Weissenhof: http://weissenhof.com.de/00_startseite/index.php?flash=4.

Bauhaus: uma escola de arquitetura moderna

Em 1919, a escola de design e arquitetura *Bauhaus* é fundada por um grupo de artistas e arquitetos liderados por Walter Gropius com o intuito de dar continuidade aos preceitos da *Deutsche Werkbund*. O ideal da instituição é juntar todas as artes e a arquitetura em um mesmo ambiente de aprendizado através de métodos racionais de ensino que se integram para solucionar questões nessas áreas. A primeira escola de design tem seu programa dividido em duas partes, o ciclo básico e o ciclo profissional, em que os alunos têm acesso ao estudo da parte teórica e prática.



O arquiteto **Walter Gropius (Berlim, 1883 – Boston, 1969)** é o fundador e diretor da *Bauhaus*. Gropius defende a formação de um *gestalter*, que pode ser entendido como um profissional total, responsável pelo projeto em todas as escalas, desde a pessoal até a urbana.



Autor: Louis Held

Retrato de Walter Gropius (ca. 1919, fotografia, Weimar, Alemanha).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WalterGropius-1919.jpg?uselang=pt-br>

Após o avanço do governo nazista, Gropius sai da Alemanha em direção aos Estados Unidos, onde chega a ser diretor do curso de Arquitetura da Universidade de Harvard. Nos EUA, o arquiteto projeta arranha-céus e bairros operários.

Em 1925, a *Bauhaus* é transferida da cidade de Weimar para Dessau, e mais tarde, em 1933, é fechada pelo governo nazista. Além de Gropius, outros artistas e arquitetos também assumem a direção da escola, como Ludwig Mies van der Rohe. A partir do fechamento da instituição, muitos alunos e professores migram para outros países, difundindo o modelo da escola e os preceitos do modernismo alemão.



O arquiteto **Ludwig Mies van der Rohe (Aachen, 1886 – Chicago, 1969)** é professor e diretor da *Bauhaus*. É o autor das famosas frases modernas: “less is more” (menos é mais) e “god is in the details” (deus está nos detalhes). Participa da *Deutsche Werkbund* antes de entrar para *Bauhaus*. É autor de projetos arquitetônicos e de mobiliário. Após o fechamento da escola alemã, emigra para os Estados Unidos, onde passa a dirigir a escola de arquitetura de Chicago. Desenvolve os preceitos modernos e é um dos responsáveis pelo movimento que marca a arquitetura que fica conhecida como Escola de Chicago.



Carol M. Highsmith

Fachada da Casa Farnsworth, projeto de Mies van der Rohe (1951, fotografia, Illinois, EUA).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farnsworth_House_2006.jpg?uselang=pt-br

Dentre os ideais da *Bauhaus*, destacam-se alguns conceitos resumidos em frases que traduzem a linha de raciocínio projetual, como: “menos é mais” (Racionalismo) e “forma seguida da função” (Funcionalismo). Essas teorias, que guiam o movimento moderno, são adotadas de formas diferentes por artistas, designers e arquitetos em seus projetos. Na *Bauhaus*, o importante é desenvolver o processo criativo do aluno sem vínculos com as tradições do passado. Para incentivar o raciocínio plástico

desvinculado de movimentos anteriores, as aulas de história da arte são oferecidas apenas a partir da metade do curso.



Figura 11.3: Edifício da *Bauhaus*, projeto de Walter Gropius (s/d, fotografia, Dessau, Alemanha).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bauhaus.JPG?uselang=pt-br>

Dentre os princípios da escola, podemos destacar alguns fundamentais, como:

- União entre artesanato e tecnologia;
- desenvolvimento do design (arte + projeto);
- defesa do internacionalismo (em oposição ao nacionalismo);
- interesse pelo universalismo (busca por uma estética atemporal e da beleza universal);
- adoção de técnicas e materiais industriais;
- limpeza visual e estrutural (sem referências de estilos anteriores ou ornamentação vinculada a gostos pessoais ou regionais);
- racionalismo (economia de materiais, facilidade de execução industrial e comercialização);
- funcionalismo (reflexão sobre os objetos e espaços e suas funções, pensamento sobre o projeto e as necessidades que o envolvem).

O projeto moderno, difundido pela *Bauhaus* e, mais tarde, por outras escolas de design e arquitetura, proporciona uma nova reflexão sobre a arte

e a arquitetura através de três pilares: os materiais (industriais), o modo de execução (industrial) e a função (priorizada sobre outras necessidades). A partir desses preceitos, o modernismo se afasta dos estilos do passado, como o Ecletismo e suas variações *Neos*, reduz significativamente os ornamentos decorativos (por considerá-los não funcionais, por encarecerem a produção e por estarem vinculados aos estilos precedentes), e tende a uma geometrização e a um desenho limpo.

A máquina de morar

Outra importante frente do movimento moderno no contexto europeu é liderado pelo arquiteto de origem suíça Le Corbusier, na França, a partir dos anos 1920. Nessa época, ele cria as *Unités d'Habitation*, grandes edifícios construídos após a Primeira Guerra, como iniciativa de reconstrução de cidades destruídas no território francês. O projeto, que integra o espaço arquitetônico a um contexto urbano moderno, é amplamente divulgado e adaptado após esse período em todo o mundo.



Charles-Edouard Jeanneret-Gris, conhecido como Le Corbusier (Suíça, 1887 – França, 1965), é um dos mais importantes arquitetos modernistas. Corbusier fez inúmeras viagens pelo mundo, pesquisando e estudando a arquitetura e o urbanismo de diferentes regiões e culturas. Além dos seus projetos, sua obra bibliográfica é usada como referência para a arquitetura da época.



Retrato de Le Corbusier (1933, fotografia).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Corbusier_1933.JPG?uselang=pt-br

Em 1929 e 1936, o arquiteto visita a América do Sul, onde conhece o Rio de Janeiro. Nessa época, estabelece contato com os arquitetos modernistas brasileiros e participa de um projeto em conjunto com Oscar Niemeyer e Lucio Costa para execução do Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro.

A partir desse projeto, Corbusier amadurece o conceito de residência como “máquina de morar”. Para ele, o espaço habitacional deve ser funcional, racional e livre. O arquiteto pensa o projeto dos espaços de maneira a atender as necessidades fundamentais dos moradores, demonstrando intensa pesquisa e detalhamento de itens como mobiliário, equipamentos de iluminação e ventilação. A alusão à *máquina*, elemento diretamente ligado ao desenvolvimento industrial, é utilizada como referência para projetar o espaço residencial de forma racional e objetiva.



Uma máquina de morar latino-americana...

Na América do Sul, o único projeto residencial que Le Corbusier executa é uma casa na cidade de La Plata, Argentina. É possível conhecer a *Casa Curutchet* através do filme *O homem ao lado*, que apresenta de maneira curiosa algumas questões que envolvem construções históricas, como a atividade turística e as políticas patrimoniais, a partir de um conflito entre vizinhos.



Cartaz do filme *O homem ao lado*
 Direção: Gastón Duprat e Mariano Cohn
 Ano: 2011
 País: Argentina
 Gênero: Drama
 Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:TheManNextDoor2010Poster.jpg>

Suas teorias se desenvolvem até o arquiteto elaborar uma espécie de manual para a arquitetura moderna, que fica conhecido como “Os cinco pontos da Nova Arquitetura”, publicados na revista *L'Esprit Nouveau*, na França, em 1926. A partir dessa época, os *cinco pontos* passam a aparecer em todos os projetos do arquiteto:

- Planta livre (paredes não estruturais permitem maior quantidade de vãos);
- fachada livre ou independência entre estrutura e vedação;
- pilotis (sistema de pilares ou colunas que elevam o edifício do chão permitindo trânsito por baixo dele);
- terraço Jardim (uso do terraço como jardim, ao invés dos telhados convencionais);
- janelas em fita (grandes faixas de vidro ao longo da fachada, favorecendo iluminação e ventilação).



Figura 11.4: Fachada da Villa Savoye, projeto de Le Corbusier (s/d, fotografia, Poissy, França).

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:VillaSavoye.jpg>



Tanto o movimento liderado pelos alemães da *Bauhaus* quanto as

teorias de Le Corbusier influenciam diretamente o que, a partir dos anos 1930, fica conhecido como *International Style* ou Estilo Internacional. Esse estilo segue o modelo moderno dos pioneiros, porém admite alterações e adaptações locais. Em princípio, tanto o pensamento da *Bauhaus* quanto o de Corbusier pretendem criar uma arquitetura que seja modelo para todo e qualquer local e cultura. Por isso, estabelecem padrões, partindo de ideais como o Racionalismo e o Funcionalismo, para chegar a um modelo que possa ser adotado por todo o mundo. A ideologia moderna, porém, parte de um raciocínio utópico, pois não há consenso em que a arquitetura moderna seja melhor e mais adequada aos diferentes locais e formas de vida em todo o planeta. A partir disso, o estilo se difunde, porém adotando elementos regionais, sendo adaptados por arquitetos e urbanistas, como acontece no Brasil.

Atividade 1

Atende ao objetivo 1

1. Explique as frases “menos é mais” e “forma seguida da função” das teorias racionalista e funcionalista do movimento moderno na arquitetura. Fique à vontade para utilizar imagens, se achar necessário.

2. Frequentemente a palavra utopia é associada aos ideais modernos. Relacione este conceito à severa oposição que a arquitetura moderna se coloca diante da arquitetura eclética.

Resposta comentada

1. O preceito racionalista descrito na frase “menos é mais” está relacionado à limpeza formal e estrutural da arquitetura, com suprimento de decoração, de ornamentação aplicada e valorizando as linhas geométricas

retas e as cores neutras. O conceito funcionalista, de “forma seguida da função”, está relacionado à utilização tanto dos espaços quanto dos objetos e da necessidade de reconhecê-los e priorizá-los antes de conceber o projeto. O trabalho do arquiteto, neste caso, está subordinado às funções que a arquitetura precisa exercer.

2. Uma das principais *utopias modernas* é a ideia de que é possível criar uma arquitetura que seja *universal*, que atenda às necessidades de todos, e que esteja desvinculada de elementos culturais e sociais locais. Os estilos ecléticos representam, na arquitetura, o oposto extremo desse pensamento, pois resgatam o passado histórico de estilos antigos, promovem a mistura entre eles e produzem um resultado estético, muitas vezes, excessivamente ornamentado. Por isso, o Ecletismo é massivamente criticado pelos teóricos modernos, além de ser considerado um exercício de cópia e repetição, e não de criação e reflexão (Racional e Funcional).

Uma arquitetura moderna para um Estado Novo

A década de 1930 para o Brasil representa o início de uma nova fase política e econômica. Após a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929, a produção cafeeira sofre um forte impacto que abala a estrutura econômica de todo o país, ainda dependente da produção agrária e sua exportação. No campo político, a Revolução de 1930 põe fim à República Velha, desencadeando uma série de ações e manifestos ligados às forças políticas divergentes. O período conturbado é encerrado com um golpe de estado, em 1937, em que Getúlio Vargas instaura o Estado Novo.

A ditadura de Vargas perdura até 1945 e seu governo é marcado na arte e na arquitetura como uma fase nacionalista, com destaque para questões sociais, como vimos no trabalho de alguns artistas após a Semana de 1922. Esse momento, também conhecido como Segundo Modernismo apresenta novas soluções plásticas tanto na arquitetura quanto nas artes visuais. Nesta aula, vamos aprofundar no primeiro segmento e na próxima aula focaremos nas artes plásticas.

O Ministério da Educação inaugura a arquitetura moderna carioca

Um dos principais acontecimentos artísticos da década de 1930 é a polêmica em torno do salão anual promovido pela Escola Nacional de Belas Artes. A XXXVIII Exposição Nacional de Belas Artes, que ocorre em 1931, fica conhecida como Salão Revolucionário ou Salão dos Tenentes, pois busca romper com a tradição dos salões anteriores concedendo espaço para artistas modernos, comprometidos com os ideais da Semana de 22. Essa iniciativa, que parte do então diretor da ENBA, o arquiteto Lucio Costa, gera muita polêmica e recebe profundas críticas dos grupos conservadores. Costa busca implantar reformas de modernização tanto no ensino quanto nos salões, além de uma maior integração entre arte e arquitetura, tal como na *Bauhaus*. Forças conservadoras, porém, impedem suas ações e o arquiteto permanece apenas um ano como diretor. As ações de Costa no sentido de difundir os ideais modernos, no entanto, não se encerram na Escola.



Lucio Marçal Ferreira de Lima Ribeiro e Costa (Toulon, França, 1902 – Rio de Janeiro, 1998) forma-se em Arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1924. No início de sua carreira, é adepto ao Movimento Neocolonial. Na década de 1930, já seguindo os preceitos modernos, trabalha como assessor de obras do Itamaraty e, em seguida, assume a direção da Enba, com apenas 28 anos. Entre os anos de 1931 e 1933, trabalha em parceria com Gregori Warchavchik. Mais tarde, atua junto a jovens arquitetos, como Oscar Niemeyer, com quem executa o prédio do MES no Rio de Janeiro (1937), o conjunto da Pampulha em Belo Horizonte (1942-1944) e o plano de Brasília (1957). Em 1937, passa a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), criado no mesmo ano, onde é responsável pela definição de normas e critérios de tombamentos.



A máquina de morar virtual de Costa

Informações sobre história, cronologia, obras e publicações de Lucio Costa estão disponíveis na internet. Aproveite para fazer uma visita à casa do arquiteto!

Casa de Lucio Costa: <http://www.casadeluciocosta.org/>

No ano de 1933, Lucio Costa e o arquiteto Gregori Warchavchik inauguram a Exposição de Arquitetura Tropical, em que os novos conceitos da arquitetura moderna são apresentados. O governo, que anseia por novos símbolos que não estejam vinculados à República Velha, apoia o desenvolvimento da arquitetura moderna no país, adotando-a em edifícios públicos e em projetos urbanos.



Gregori Ilych Warchavchik (Odessa, Ucrânia, 1896 – São Paulo, Brasil, 1972) é arquiteto formado pelo Instituto de Belas Artes de Roma, na Itália, em 1920. Muda-se para o Brasil em 1923, como profissional contratado pela Companhia Construtora de Santos. Fixado em São Paulo, o arquiteto publica textos em periódicos locais. Sua primeira obra modernista é sua residência localizada na Vila Mariana, em São Paulo, em 1928, e é considerada a primeira construção no estilo no país.



Arquivo família Warchavchik

Gregori Warchavchik (s/d, fotografia).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Gregori_Warchavchik.jpg

Em 1930, ele constrói outra casa, no Pacaembu, que é inaugurada com uma “exposição de uma casa modernista”. Nessa edificação, ele projeta, além da arquitetura, os móveis, as luminárias e os acessórios. A partir dessa construção, Warchavchik é convidado por Corbusier a ser delegado da América do Sul nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna.



Visite a primeira casa modernista do Brasil

A Casa Modernista de Warchavchik, edificada em 1928, na Vila Mariana, para ser sua residência, está aberta à visitação pública. A primeira casa modernista do Rio de Janeiro também é projetada pelo arquiteto, no bairro de Copacabana, erguida em 1931 e demolida mais tarde.

Casa Modernista da Vila Mariana: <http://www.museudacidade.sp.gov.br/casamodernista.php>.

Em 1936, o ministro Gustavo Capanema (1900-1985), atento às vanguardas modernistas, delega à Costa a missão de formar uma equipe para realizar um dos marcos da arquitetura moderna no Brasil, o edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (atual Ministério da Educação

e Cultura). A equipe de Costa é integrada pelos principais arquitetos modernistas como: Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Ernani Mendes Vasconcelos (1912-1988). Roberto Burle Marx (1909-1994) é responsável pelo projeto dos jardins, Candido Portinari (1903-1962) pelos murais, que vimos na aula passada, e Bruno Giorgi (1905-1993), pelas esculturas. O projeto possui ainda um conselheiro de destaque: Le Corbusier. Em sua estada no Brasil, o arquiteto suíço participa, durante um mês, das discussões projetuais do prédio que é edificado em 1937.



Oscar Ribeiro de Almeida de Niemeyer Soares Filho (Rio de Janeiro, 1907 – 2012) forma-se em arquitetura pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1934. Nessa época, passa a trabalhar no escritório do arquiteto Lucio Costa. É um dos profissionais mais importantes da arquitetura moderna e pós-moderna no país. Suas obras mais emblemáticas nos anos 1940 e 1950 são: Conjunto da Pampulha (Belo Horizonte, 1940-1944), sede da Organização das Nações Unidas (Nova Iorque, 1947), o Parque do Ibirapuera (São Paulo, 1951) e o conjunto arquitetônico de Brasília (1956). Niemeyer também funda, em 1955, a revista *Módulo*, e possui um conjunto de obras de arquitetura e urbanismo em países como França, Argélia e Itália.



Oscar Niemeyer (ca. 1955, fotografia).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscarniemeyer.jpg?uselang=pt-br>



O arquiteto do século

A história da arquitetura brasileira a partir dos anos 1930 pode ser contada através das produções de Niemeyer, tamanha é sua atuação e diversidade compositiva. Dois documentários contam esta importante trajetória: *Oscar Niemeyer: o arquiteto do século* (Brasil/França, 2000); e *Oscar Niemeyer – A vida é um sopro* (Brasil, 2007).

Visite a fundação Oscar Niemeyer: <http://www.niemeyer.org.br/>.



Affonso Eduardo Reidy (Paris, 1909 – Rio de Janeiro, 1964) é arquiteto formado pela Enba em 1930. Antes de se graduar, faz estágio no escritório do arquiteto francês Donat Alfred Agache (1875-1934), autor do projeto do Plano Diretor da cidade do Rio de Janeiro. Assim que se forma, assume a cátedra de Composição de Arquitetura na Escola e, logo em seguida, passa a atuar como arquiteto-chefe da Secretaria Geral da Viação, Trabalho e Obras da Prefeitura do Distrito Federal, onde permanece por 30 anos. Seu primeiro projeto moderno é o Albergue da Boa Vontade, em 1931. E sua construção mais conhecida é o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), edificado em 1953/54.

O atual Palácio Gustavo Capanema (antigo prédio do MES), localizado na rua da Imprensa, no Centro do Rio de Janeiro, é o primeiro ícone da arquitetura moderna na então capital do país. Suas particularidades começam com o posicionamento do edifício, localizado no centro do quarteirão, diferentemente dos demais ao seu redor. A estrutura arquitetônica moderna pode ser encontrada no uso dos pilotis, na escada helicoidal,

Brise-soleil

Conjunto de placas horizontais ou verticais, inclinadas, paralelas e separadas, fixas ou móveis, que servem para regular a entrada de luz e ventilação nos aposentos cujas paredes exteriores são formadas por grandes janelas. É um recurso usado na arquitetura pelo arquiteto Le Corbusier (CUNHA, 2005, p. 39).

nas fachadas com **brise-soleil** (na fachada nordeste) e panos de vidro (na fachada sudoeste). O painel de azulejos azul e branco confere uma identidade nacional, de estética modernista.



Imagens AMB

Figura 11.5: Fachada do Palácio Gustavo Capanema (2004, fotografia, Rio de Janeiro).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MESP4.jpg?uselang=pt-br>



Marcos Leite Almeida

Figura 11.6: Pilotis e painel de azulejos do Palácio Gustavo Capanema (2004, fotografia, Rio de Janeiro).

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustavo_Capanema_Palace,_Rio_de_Janeiro,_Brazil_\(main_entrance,_2004\).jpg?uselang=pt-br](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustavo_Capanema_Palace,_Rio_de_Janeiro,_Brazil_(main_entrance,_2004).jpg?uselang=pt-br)



Primeiro ícone da modernidade carioca...

O Palácio Gustavo Capanema é de grande importância para o estabelecimento da arquitetura moderna em todo país. Por isso, é um importante atrativo turístico da cidade e é parcialmente aberto à visitação.

Visite o Palácio Gustavo Capanema: <http://mapadecultura.rj.gov.br/rio-de-janeiro/palacio-gustavo-capanema/>.

A arquitetura moderna dos anos 1930

Outros importantes edifícios modernos são construídos a partir dos anos 1930. A maioria dos prédios públicos e corporativos adota a arquitetura moderna e gradativamente a cidade passa a ter uma nova paisagem urbana. Construções de outros tipos também adotam as linhas modernas. Uma delas é o Terminal Rodoviário Mariano Procópio, na Praça Mauá, no Rio de Janeiro, de 1929. Ele faz parte da nova geração dos terminais de transportes da cidade (que inclui também o aeroporto Santos Dumont, que veremos a seguir). A estrutura é composta por pilotis de dupla altura e fachada com janelas em fita. O Terminal, que existe até hoje, mas não com a mesma função, é substituído pela Rodoviária Novo Rio, nos anos 1960.

Outra construção moderna é o Albergue da Boa Vontade, projeto de Reidy com Gerson Pompeu Pinheiro (1910-1978), de 1931-1932, na Praça da Harmonia, na Saúde. O abrigo, criado durante o governo Vargas, tinha por objetivo acolher temporariamente pessoas necessitadas de moradia. O partido adotado pelos arquitetos é o geométrico, através de um sistema de galerias voltadas para um pátio interno. Na fachada, destacam-se as janelas de abertura horizontal.

Seguindo o modelo dos alemães e de Corbusier, também são construídos no país vilas e conjuntos habitacionais, como a Vila Operária da Gamboa, obra de Costa e Warchavchik, de 1931. No projeto, seguiu-se a tipologia das vilas cariocas do início do século XX, porém os arquitetos racionalizaram a casa quadrada, dividida em quatro cômodos iguais e intercomunicantes. Atualmente as construções estão descaracterizadas devido a reformas e demolições.

Em fins dos anos 1930 e princípio de 1940, é construído o primeiro aeroporto da cidade do Rio de Janeiro. Após vencerem o concurso, realizado em 1937, os irmãos Roberto (Marcelo e Milton), arquitetos de um dos mais importantes escritórios da época na cidade, executam o projeto do aeroporto. Embora tenha sido reformado em 1998, o Aeroporto Santos Dumont possui planta definida por um extenso hall longitudinal de altura dupla. Na praça em frente, está um dos primeiros e mais belos jardins públicos, projeto de Burle Marx.



Mario Roberto Duran Ortiz

Figura 11.7: Terminal de desembarque do Aeroporto Santos Dumont, projeto de MMRoberto (sd, fotografia, Rio de Janeiro).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santos_Dumont_Airport_08_2013_old_terminal_7001.JPG?uselang=pt-br

Os jardins e os projetos urbanísticos representam, nessa época, uma importante reestruturação da cidade. A criação de parques, praças e áreas de lazer muda a paisagem do Rio de Janeiro. O mais grandioso projeto urbano é criado bem próximo ao aeroporto, nos anos 1960, o Parque do Flamengo. A urbanização do Parque, com área total de 1.200.000 metros quadrados, é criada na região aterrada da Baía de Guanabara, entre o Santos Dumont e a enseada de Botafogo. Projetado por um grupo de trabalho, liderado pela arquiteta Lota Macedo Soares, e com participação de Reidy, na concepção urbanística e arquitetônica, e Burle Marx, no paisagismo. O Parque do Aterro do Flamengo é um significativo exemplo do urbanismo moderno na cidade do Rio de Janeiro, e é composto por algumas construções no mesmo estilo: Museu de Arte Moderna, Monumento aos Mortos na Segunda Guerra Mundial, Museu Carmem Miranda, Teatro de Fantoches e Marionetes, Coreto e o Viaduto Paulo Bittencourt.



Um parque carioca moderno

Recentemente foi lançado o filme *Flores raras*, que conta a história da vida da arquiteta Maria Carlota de Macedo Soares, a Lota. Embora seja uma obra de ficção, voltada para a biografia da arquiteta, é possível ver no filme a paisagem da região do Parque do Flamengo antes e depois das obras. Outro destaque é para a Casa Cavanelas, projeto de Oscar Niemeyer.

- *Flores raras*

Direção: Bruno Barreto

Ano: 2013

País: Brasil

Gênero: Drama

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Dentro do contexto em que cresce e se desenvolve a arquitetura e a arte modernistas no país, desponta também a consciência patrimonial da história artística nacional. Desde fins do século XIX, com os crescentes movimentos nacionalistas, o interesse pela arte e arquitetura do passado nacional aumenta. Contudo, é apenas na década de 1930 que ela se estabelece como órgão governamental, seguindo as bases de um projeto resultante da Semana de 1922, encabeçado por Mario de Andrade (1893-1945) e Rodrigo de Melo Franco de Andrade (1898-1969).

Em 1933, é criada a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IPM), que tem como objetivo evitar a saída do país de objetos artísticos, em função do intenso comércio de antiguidades, e a preservação de edificações, em virtude da intensa demolição para modernização das cidades. Quatro anos depois, em 1937, ligado ao Ministério da Educação e Saúde, é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan, atual Instituto, Iphan). Franco de Andrade é seu primeiro diretor e fica à frente da instituição até 1967, quando se aposenta.

A presença de um órgão voltado para a preservação do patrimônio nacional em um momento de modernização da cidade pode parecer incoerente, no entanto, não devemos esquecer que a arte moderna brasileira tem como base a busca pela identidade nacional. Além disso, movimentos como o Neocolonial têm apoio popular, pois a arquitetura moderna começa a ser adotada em edifícios públicos e residências de intelectuais. Sua adoção nos demais campos de construção ainda é restrita durante os anos 1930, popularizando-se apenas a partir da década de 1940. Vale lembrar também que o pensamento moderno, de recusa do Ecletismo, frequentemente é ineficaz na preservação de monumentos artísticos nesse estilo, que se concentra, nessa época, mais na arte colonial do que nas produções do século XIX.



Preservar é um ato Moderno

Conheça o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, visite sua home page e descubra quais edificações coloniais, ecléticas, neocoloniais, *art déco* e modernas estão sob proteção do órgão!

Visite o Iphan: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaInicial.do;jsessionid=14F2E0D79F1AEA725DB73CBB495A3145>.

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

É consenso que o Palácio Gustavo Capanema é a obra que inaugura a arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Para visitantes interessados no Turismo Cultural da cidade, este atrativo é local obrigatório de passagem.

Elabore um roteiro de visitação ao prédio do antigo MES/MEC. Sinalize os itens/locais de destaque e a ordem em que você irá apresentá-los. Busque imagens que ilustrem seu texto, explique o que é o Modernismo na arquitetura, como são as teorias europeias, e pesquise curiosidades

sobre o prédio e seu entorno. Não se esqueça de destacar os artistas e arquitetos que trabalharam em seu projeto!

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. Uma sugestão é fazer uma visita ao prédio para conhecê-lo ao vivo. A experiência local da arquitetura moderna proporciona uma vivência bastante diferente das fotografias. Pesquise sobre o Ministério da Educação e sobre detalhes do Governo Vargas. O poeta Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, foi chefe de gabinete do Ministério de 1934 a 1945. Outra curiosidade é que o primeiro colocado no concurso para o prédio é um projeto neocolonial, apresentado por Archimedes Memória, que é arquivado e, em seguida, por interferência de Capanema, é chamada a equipe de Lucio Costa para refazer o projeto. Os painéis de azulejos azul e branco, com motivos marinhos, são tema do poema “Azul e Branco”, feito em 1942, por Vinícius de Moraes. É interessante destacar também informações atuais, como, por exemplo, a utilização do mezanino do Palácio para abrigar a Funarte (Fundação Nacional de Artes) e sua livraria, e as infindáveis discussões acerca da restauração do prédio. Aproveite também para utilizar as ferramentas de multimídia sugeridas e verifique se o Palácio Gustavo Capanema é tombado pelo Iphan.



A concretização da arquitetura moderna brasileira

Os anos 1940 e 1950 marcam uma nova fase para a arquitetura moderna, definida pela sua popularização e pela adoção de linhas curvas ao partido retilíneo e racionalista herdado do Estilo Internacional. Em 1939, o Brasil participa da Exposição Universal que acontece em Nova

Iorque, nos Estados Unidos, com um pavilhão projetado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer. Essa edificação é considerada uma das mais importantes da mostra e é comparada ao trabalho de outros arquitetos europeus e norte-americanos. Através dessa construção, a arquitetura brasileira se estabelece internacionalmente e os arquitetos modernos ganham notoriedade.

O reconhecimento internacional da arquitetura brasileira proporciona um novo panorama para seu desenvolvimento dentro do país. A partir dos anos 1940 até o início dos anos 1950, a concepção purista moderna prevalece sobre os projetos arquitetônicos, sobretudo no Rio de Janeiro e São Paulo. A partir de meados dos anos 1940, porém, já é possível observar que a concepção racionalista recebe novos elementos, de linhas mais orgânicas e com variedades de texturas. Um bom exemplo desse processo pode ser percebido na obra de Oscar Niemeyer em projetos em que o arquiteto insere ondulações na fachada com tijolos de vidro, coberturas em curva, e formatos diferentes de pilotis, como o em forma de “V” para o edifício da Fundação Getúlio Vargas, na Praia de Botafogo, no Rio de Janeiro. Nesse detalhe, percebemos como Niemeyer começa a ousar em soluções que não seguem mais o modelo, por exemplo, dos pilotis cilíndricos, amplamente usados na Europa e nos Estados Unidos.



Conheça o projeto da FGV

O desenho em formato de “V” dos pilotis do térreo do prédio principal da Fundação Getúlio Vargas possui um desenho tão original que é usado como logo da instituição até os dias atuais. Veja fotos e detalhes da construção dos prédios projetados por Niemeyer para a FGV acessando a página da Fundação.

Link: <http://torre-oscar-niemeyer.fgv.br/>.

A arquitetura carioca ganha uma escola

Um fator bastante importante para os rumos da arquitetura no Rio de Janeiro é o desligamento do curso da Escola Nacional de Belas Artes. Em função de divergências que já antecediam o Salão Revolucionário e que se intensificam ao longo da década de 1930, o curso passa a integrar a Faculdade Nacional de Arquitetura, que, mais tarde, passa a se chamar Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. A FAU, como fica conhecida, está atualmente instalada na cidade universitária da UFRJ, na Ilha do Fundão, em um edifício moderno.

Desde início dos anos 1930, existe a ideia de se criar na cidade um câmpus único para a então Universidade do Rio de Janeiro (criada em 1920, que em 1935 passa a se chamar Universidade do Brasil e, em 1967, UFRJ). Com sedes provisórias, locadas nas antigas escolas que integram a Universidade, a então UB define, em 1948, que este câmpus será criado em uma ilha da Baía de Guanabara. A partir desse período, a cidade universitária é construída, com o aterramento e a integração de nove ilhas da região, entre elas a Ilha do Fundão. O plano geral da cidade universitária segue os modelos do urbanismo racionalista, projeto de Jorge Machado Moreira (1904-1992).



Omar Uran

Figura 11.8: Fachada do edifício da Reitoria, FAU e EBA da UFRJ, de Jorge Machado Moreira (2012, fotografia, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Universidade_Federal_do_Rio_de_Janeiro.jpg?uselang=pt-br

Para a FAU é projetado um edifício próprio, construído em 1957, seguindo os cinco pontos da arquitetura moderna. Os detalhes construtivos

são compostos pelo painel externo em concreto, projeto de Burle Marx, e interno no mesmo material, executados pelo arquiteto Anísio Medeiros (1922-2003). Por conta de questões administrativas da UFRJ, anos após a transferência da FAU para o prédio da Ilha do Fundão, a reitoria e a ENBA também se instalaram no mesmo edifício.



Essa

Figura 11.9: Interior do edifício (Hall) da Reitoria, FAU e EBA da UFRJ, de Jorge Machado Moreira (2012, fotografia, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro).
Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hall_Reitoria_UFRJ.jpg?uselang=pt-br

O primeiro museu moderno no Rio de Janeiro

Outro importante destaque da arquitetura moderna dos anos 1940 é a criação do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1948. O prédio, que se localiza no Parque do Flamengo, além de possuir uma arquitetura moderna racional, configura-se como um importante espaço para a divulgação das artes plásticas modernas. O edifício, projetado por Reidy apenas em 1953, e com jardins de Burle Marx, é composto por linhas arrojadas, espaços amplos, aproveitamento da luz através dos imensos panos de vidro e interessantes pilares inclinados, que sustentam a cobertura e marcam a fachada.



Imagens AMB

Figura 11.10: Fachada do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, projeto de Affonso Eduardo Reidy (2001, fotografia, Centro, Rio de Janeiro).

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Arte_Moderna,_Rio_de_Janeiro_\(2001\).jpg?uselang=pt-br](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museu_de_Arte_Moderna,_Rio_de_Janeiro_(2001).jpg?uselang=pt-br)



Uma arquitetura que já é uma obra de arte

A partir dos anos 1940, a arquitetura dos museus e centros culturais segue programas específicos, voltados para expor obras de arte modernas e contemporâneas, e é composta por espaços mais amplos e galerias integradas, muitas vezes, com o espaço exterior. Muitos deles já se configuram como uma *obra de arte*, como o MAM-RJ, o Masp, o MAM-SP, o MAC de Niterói. Fora do Brasil, esse fenômeno também ocorre, como pode ser percebido em espaços como: MoMA de Nova Iorque, o Museu Guggenheim, de Nova Iorque, o Centro Georges Pompidou, em Paris etc.



Jean-Christophe BENOIST

Fachada do Museu Solomon R. Guggenheim, projeto de Frank Lloyd Wright (2012, fotografia, Nova Iorque, Estados Unidos).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NYC_-_Guggenheim_Museum.jpg?uselang=pt-br

Cidades modernas

Percebemos, através desses exemplos, que a arquitetura moderna encontra um campo fértil no Rio de Janeiro. A região do centro da cidade passa a exibir um contraste de épocas, pois constrói espigões ao lado de edifícios coloniais ou ecléticos. Alguns exemplos são:

- Edifício Marquês de Herval (Avenida Rio Branco, 1952, projeto de MMRoberto), com planos chanfrados na fachada;
- Edifício Avenida Central (Avenida Rio Branco, 1957, de Henrique E. Mindlin), que segue o modelo *corbusiano*; e
- Banco Aliança (atual Edifício Dr. João Úrsulo Ribeiro Coutinho, Praça Pio X, 1956, de Lucio Costa), com painéis de treliça e azulejos brancos, amarelos e azuis e terraço jardim.

Na zona sul do Rio de Janeiro muitos prédios e casas modernas são construídos a partir dos anos 1940, principalmente em bairros como Botafogo, Copacabana, Ipanema e Lagoa. Destacamos os Edifícios Nova Cintra, Bristol e Caledônia (Parque Eduardo Guinle, Laranjeiras, 1948, projeto de Lucio Costa) como um ótimo exemplo de construção multifamiliar composta por três prédios. As varandas fechadas com cobogós

conferem detalhe à fachada, além do uso de treliças, venezianas e azulejos, que conferem uma particularidade da arquitetura nacional.



Halley Pacheco de Oliveira

Figura 11.11: Fachada e parte do pátio da piscina do Instituto Moreira Salles, projeto de Olavo Campos (2013, fotografia, Gávea, Rio de Janeiro).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Instituto_Moreira_Salles_na_Gávea.jpg?uselang=pt-br

No Hospital da Lagoa (Rua Jardim Botânico, 1953, Niemeyer e Helio Uchôa), o arquiteto reedita o pilar em formato de “V”; na Residência Walter Moreira Salles (Gávea, 1951, projeto de Olavo Redig de Campos), a construção se volta para o pátio da piscina. Já na Casa das Canoas, residência de Oscar Niemeyer (São Conrado, 1953), o arquiteto abusa das formas livres, curvas que integram a casa ao espaço do jardim.



Casas modernas abertas à visitação

Tanto a residência Moreira Salles quanto a Casa das Canoas são abertas à visitação. A primeira torna-se Instituto em 1990 e desde então promove e desenvolve projetos culturais em diversos segmentos. A residência de Niemeyer, que é tombada pelo Iphan em 2007, também pode ser visitada.

Instituto Moreira Salles: <http://ims.uol.com.br/>.

Casa das Canoas: <http://www.niemeyer.org.br/fundacao/locais/casa-das-canoas>.

Na zona norte da cidade, um dos mais conhecidos exemplares da arquitetura moderna é o Estádio Mário Filho, no Maracanã, edificado em 1949, para a Copa do Mundo de 1950. O estádio passou por uma recente reforma, para sediar a Copa de 2014. O Maracanã torna-se uma obra emblemática na época em que é construído e sua principal marca são os pórticos da entrada e as estruturas curvas que sustentam as arquibancadas.

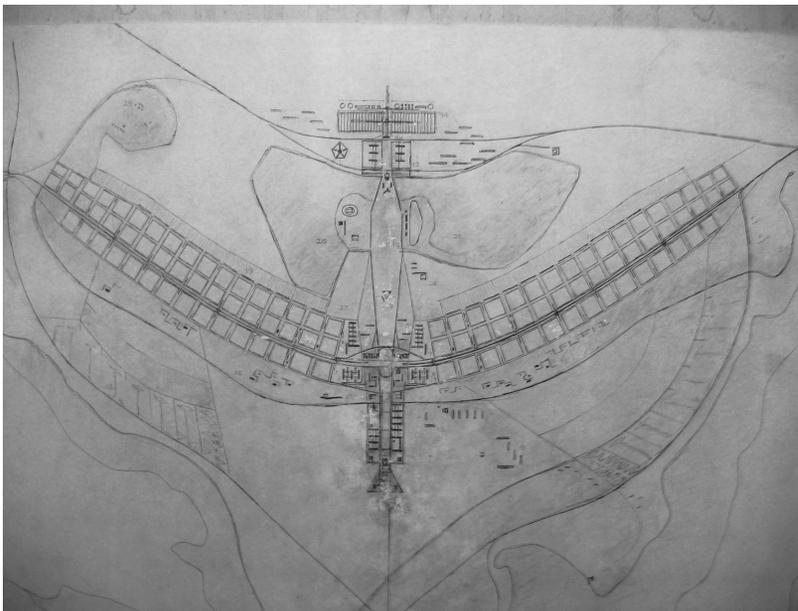


Figura 11.12: Vista aérea do Maracanã antes da reforma para a Copa de 2014, projeto de Rafael Galvão, Pedro Paulo Bastos, Antonio Dias carneiro e Orlando Azevedo (2007, fotografia, Maracanã, Rio de Janeiro).

Fonte: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maracana-predefinicao.jpg?uselang=pt-br>

Percebemos que em grandes cidades do país, como Rio de Janeiro e São Paulo, a arquitetura moderna promove uma mudança na paisagem urbana com prédios altos, revestidos com vidro e *brise-soleil*, feitos em concreto armado, com linhas retas e sobre pilotis. A capital carioca passa a agregar, a partir dos anos 1930, uma feição composta tanto das tradições coloniais e ecléticas quanto da modernidade impressa em construções neocoloniais, *art déco* e em Estilo Internacional. Nos anos 1950, porém, reacende a ideia de se construir uma nova capital para o país, localizada no interior do território nacional, ou, melhor dizendo, no “coração do Brasil”.

Em 1922, como parte das comemorações do Centenário da Independência, é colocada, próximo à cidade de Planaltina, no Planalto Central, a pedra fundamental da nova capital do país. Porém somente no governo de Café Filho é definido o território do Distrito Federal. Em 1955, em campanha política para a presidência, Juscelino Kubitschek assume em seu Plano de Metas a construção da cidade. Quando eleito, JK abre o edital para o Plano Piloto da cidade, que é executado por Lucio Costa e sua equipe. O projeto arquitetônico fica por conta do grupo de arquitetos liderados por Oscar Niemeyer.



Ujri Rosenheck

Figura 11.13: Esboço do Plano Piloto de Brasília, que remete ao formato de um avião, pois divide a cidade em duas partes que ficam conhecidas como “asa norte” e “asa sul”, projeto de Lucio Costa (2006, fotografia, Brasília).

Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brasilia_-_Plan.JPG?uselang=pt-br

Nesse projeto, Niemeyer consolida sua linguagem moderna adotando partidos e soluções que utilizam curvas e linhas sinuosas, conferindo leveza e graça à rigidez moderna. Esses detalhes podem ser observados nas cúpulas do Congresso Nacional, nas linhas que compõem a Catedral, no desenho curvo dos pilares do Palácio da Alvorada e do Palácio do Itamaraty.



Victor Soares / ABr

Figura 11.14: Catedral Metropolitana de Brasília, projeto de Oscar Niemeyer (2003, fotografia, Brasília).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Catedral_Metropolitana_de_Bras%C3%ADlia#mediaviewer/Ficheiro:Catedral_de_Bras%C3%ADlia_-_Setnab.jpg

Brasília, que é inaugurada em 1960, vira o símbolo da arquitetura moderna no país e passa a ser um novo cartão postal do Brasil no exterior. A arquitetura moderna ou Estilo Internacional vigora até os anos 1980, sendo adotada em projetos urbanísticos, residenciais e corporativos, e marca as edificações de meados do século XX em todo o país.

=====**Atividade 3**=====

Atende ao objetivo 3

A arquitetura moderna brasileira apresenta, ao longo dos anos 1940 e 1950, elementos próprios que são agregados ao modelo do Estilo Internacional. Escolha algumas imagens de construções modernas desse período e aponte tais características.

Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. A sugestão é visualizar o máximo de imagens de construções possíveis para selecionar as mais significativas.

A maioria dos edifícios citados na aula é facilmente encontrada na internet. Utilizando as referências citadas na aula, uma opção de resposta da questão seria:

- Edifício da FGV – Rio de Janeiro – Pilotis em formato de “V”;
- Edifício do MAM – Rio de Janeiro – Pilares que criam movimentação volumétrica na fachada;
- Casa das Canoas – Rio de Janeiro – Cobertura em formato orgânico e integração da arquitetura com natureza;
- Catedral Metropolitana – Brasília – Planta circular e fachada composta por 16 colunas em formato hiperboloide.



História da arte e a sétima arte

- *O risco*: Lucio Costa e a utopia moderna
Direção: Geraldo Motta Filho
Ano: 2003
País: Brasil
Gênero: Documentário/Biografia
 - *Reidy* – A construção da utopia
Direção: Ana Maria Magalhães
Ano: 2009
País: Brasil
Gênero: Documentário
 - *Brasília*, contradições de uma cidade nova
Direção: Joaquim Pedro de Andrade
Ano: 1967
País: Brasil
Gênero: Documentário
-

Conclusão

O traço livre de uma arquitetura moderna com personalidade

Nesta aula, conhecemos os ideais modernos racionalista e funcionalista alemães e o pensamento de Le Corbusier, que interferem diretamente na arquitetura moderna brasileira, a partir dos anos 1930. o Estilo Internacional que chega ao Brasil, porém, já não possui a mesma rigidez do Modernismo original, que pretendia criar um *modelo* de arquitetura, urbanismo e de objetos que fosse *único e universal*. O Modernismo que o país produz, porém, é preenchido de brasilidade misturada às influências estrangeiras: é cobogó ao lado de *brise-soleil*, é treliça junto com pano de vidro, é azulejo colorido ao lado de superfícies pintadas de branco... É uma arquitetura tão própria que logo os arquitetos, para melhor integrarem à paisagem geograficamente acidentada do Rio de Janeiro, inserem uma curva aqui, colocam uma linha sinuosa ali... A arquitetura moderna no Brasil representa o novo e a estética internacional, porém sem perder a criatividade presente nas manifestações artísticas locais e, sobretudo, sem abrir mão de elementos tradicionais brasileiros. É uma arquitetura que transforma cidades, prédios, casas, paisagens... marca com traço forte o desenho do arquiteto no ar, promove mudanças até de capital federal, confere personalidade às nossas mudanças. Isto a torna ao mesmo tempo emblemática e revolucionária.

“E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno.”

Carlos Drummond de Andrade

Atividade final

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Desenvolva um plano voltado para o Turismo Cultural que contemple a arquitetura moderna brasileira. Apresente seu projeto através de um texto e de um PPS. Destaque os itens que você considera importantes para um grupo turístico que tenha interesse no tema e busque mais informações sobre cada edificação (data em que foi construída, nome do arquiteto, informações sobre o projeto, detalhes construtivos etc.),

Resumo

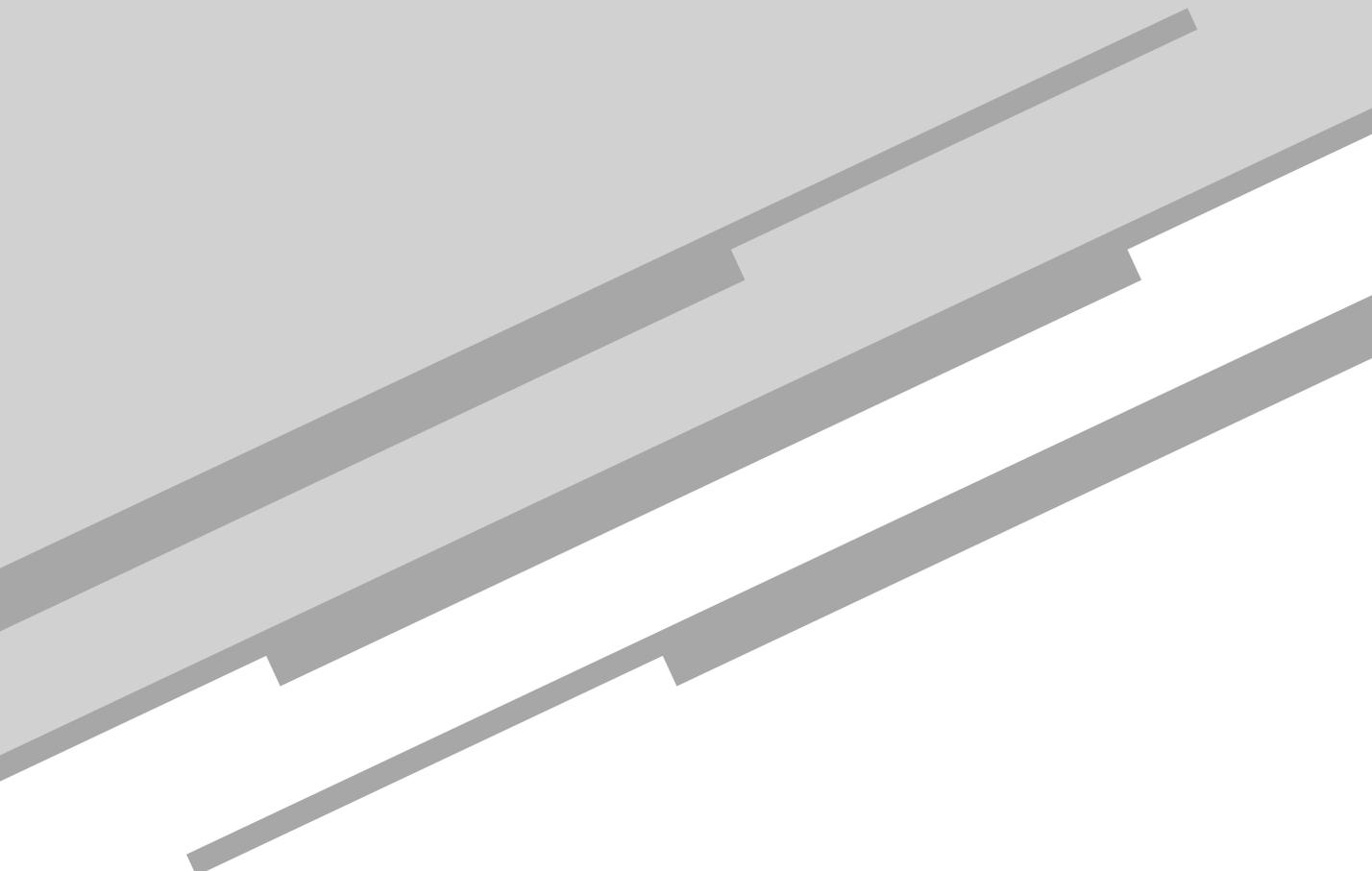
Nesta aula, conhecemos as bases do Modernismo alemão e francês através das teorias racionalista e funcionalista, e dos pensamentos do arquiteto Le Corbusier. Apresentamos a importância de escolas de arquitetura e design, como a *Bauhaus*, que influenciaram diretamente o ensino no Brasil na primeira metade do século XX. Analisamos o Estilo Internacional através da arquitetura moderna brasileira, explorando exemplos do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Acompanhamos o desenvolvimento da arquitetura de linhas modernas europeias através de exemplos como o Edifício Gustavo Capanema e as transformações que o estilo sofreu no país com a inserção de linhas curvas e uso de materiais e texturas locais. Nesta aula, também apresentamos a adoção da arquitetura e do urbanismo modernos na concepção de bairros e cidades, como, por exemplo, Brasília, a nova capital do país.

Informações sobre a próxima aula

Na próxima aula, acompanharemos o desenvolvimento das artes visuais modernas após a Semana de 1922 até os movimentos do Concretismo e do Neoconcretismo nos anos 1950. Com esta aula, encerramos o programa de História da Arte e Turismo em meados do século XX.

Aula 12

A arte moderna no caminho da abstração



Marcele Linhares Viana

Metas

Apresentar o contexto artístico nacional do Segundo Modernismo, destacando o trabalho de artistas executados nos anos 1930, 1940 e 1950. Apontar os diferentes grupos artísticos que se organizam ao longo deste período e os diferentes caminhos que a arte moderna brasileira encontra através de uma representação figurativa e seu processo até a abstração.

Objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o movimento chamado Segundo Modernismo nas artes visuais;
2. reconhecer o movimento artístico conhecido como Concretismo, suas teorias, influências e principais artistas no Brasil;
3. reconhecer a atividade dos grupos de artistas concretistas e neoconcretistas em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Introdução

A pós-modernidade e as possibilidades da abstração

Nesta aula, vamos acompanhar o desenvolvimento da arte moderna e pós-moderna através de movimentos que se destacam ao longo dos anos 1940, 1950 e 1960. Encerraremos nosso curso, portanto, em meados do século XX, apresentando um espectro geral da história da arte brasileira, tendo como base as manifestações do sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo.

Iniciamos com a fase que é conhecida como Segundo Modernismo, que no Rio de Janeiro se concretiza através da atuação de alunos dissidentes da Enba, que se reúnem em grupos e ateliês livres de arte moderna. Como a Escola ainda apresenta resistência à arte moderna, essas associações passam a ter fundamental importância para a arte moderna nos anos 1940. A arte do Segundo Modernismo é marcada por uma maior liberdade compositiva dos artistas, pelas influências de movimentos estrangeiros e pelo início de uma estética abstracionista.

O caminho para a abstração, que já é uma realidade na arte europeia, apresenta-se como um dos segmentos pós-modernos que inaugura uma nova fase na arte brasileira. Com o movimento concretista, mais tarde seguido pelo neoconcretismo, a arte nacional se desprende do figurativismo e passa a ter nas formas geométricas sua base compositiva e experimental. Novamente, através de grupos de artistas, essa arte passa a ser defendida, discutida e divulgada em manifestos que embasam suas teorias.

O universo da abstração apresenta-se como um novo rumo para a arte moderna, desvinculado de reminiscências da arte do passado. Através da abstração, muitos artistas encontram um novo caminho para sua expressão pictórica. Com base em teorias como a *Gestalt* e a de outros movimentos estrangeiros, a arte abstrata concreta e neoconcreta reformula tanto a pintura – no aspecto bidimensional –, quanto a escultura – tridimensional –, estabelecendo um novo conceito entre as formas de composição e o espaço que a cerca.

Arte moderna que brota nos porões da Enba

O Segundo Modernismo é marcado por diferentes vertentes do Modernismo e pela organização de artistas em grupos. Em 1931, mesmo ano

em que Lucio Costa assume a direção da Escola e promove o polêmico Salão Revolucionário, artistas se juntam em um ateliê livre que fica conhecido como Núcleo Bernardelli. O Núcleo, que funciona inicialmente no porão da Enba, é formado por artistas modernos que se opõem aos modelos tradicionais da Escola.

O grupo defende a democratização do SNBA e uma nova condição de ensino, reconhecendo as diferentes vertentes do Modernismo. Vale lembrar que, em relação ao Salão Nacional da Escola, muitos artistas que apresentam trabalhos de linhas modernas são recusados na seleção para a mostra. E caso sejam selecionados para a exposição, dificilmente são premiados. Existem relatos da época que afirmam que a comissão organizadora do SNBA privilegia o posicionamento de alguns artistas (mais acadêmicos) em função de outros (modernos).



Os Bernardelli

O nome do Núcleo homenageia dois antigos professores da Enba: Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e Henrique Bernardelli (1858-1936). Rodolfo é professor de escultura da Academia e torna-se o primeiro diretor da Escola Nacional de Belas Artes, cargo que ocupa de 1890 até 1915. Henrique também leciona na Enba entre 1891 e 1905, quando se afasta, por divergências políticas, alegando que a instituição necessita de renovação. Em seguida, monta, com seu irmão Rodolfo, um ateliê livre na Rua do Ouvidor, no centro do Rio de Janeiro. Este espaço é frequentado inclusive por destacados alunos da Enba na época, como Georgina de Albuquerque, Lucílio de Albuquerque, Arthur Timóteo da Costa, entre outros.

Em 1935, o Núcleo é obrigado a deixar o espaço da Escola, mas ele se mantém até 1942, mesmo sem um local definitivo. Neste período, ocupa imóveis na Rua São José e na Praça Tiradentes, no Centro. Nos anos em que o Núcleo funciona na Enba, os artistas modernos realizam quatro exposições.

O Núcleo Bernardelli representa apenas um dos grupos que se estabelecem entre os anos 1930 e 1940, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, que se organizam com o objetivo de desenvolver a arte moderna fora dos meios acadêmicos. Com propostas parecidas com as do Núcleo são fundadas na capital carioca a Pró-Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências (1931) e o Clube de Cultura Moderna (1935). Em São Paulo, é aberto o Clube de Artistas Modernos – CAM e a Sociedade Pró-Arte Moderna – SPAM, ambas em 1932; o Grupo Santa Helena, em 1934; e a Família Artística Paulista – FAP, em 1937.

Essas associações representam a crescente necessidade de desenvolvimento da arte moderna. Os espaços de ensino e, sobretudo, propícios para discussão sobre a arte passam a ser cada vez mais procurados por artistas e pessoas interessadas no assunto. A iniciativa que move tais grupos demonstra a demanda pela arte moderna e uma renovação no ensino defendida por Lucio Costa quando este assume a direção da Enba nos anos 1930. A modernização institucional da Enba, porém, se dá gradativamente, pois muitos professores rejeitam a arte e arquitetura moderna no âmbito da Escola. Eles são os principais responsáveis por criar uma grande resistência interna que resulta não apenas na saída de Costa da direção, mas em um processo mais lento de modernização, que acontece com a renovação do corpo docente ao longo das décadas de 1940 e 1950.

Os grupos e as associações formados nos anos 1930 e 1940 costumam promover suas exposições, entretanto o SNBA continua sendo a mostra de maior prestígio na época. A arte moderna passa a ganhar verdadeiro destaque nos salões da Enba em 1940, quando é criada uma Divisão de Arte Moderna. Este espaço é destinado a expor obras de artistas que representam uma ruptura com a tradição.

Artistas do Segundo Modernismo

Dentre os artistas que se destacam nesta época na Escola e nos Salões, podemos citar o pintor Alberto Guignard. A partir de ensinamentos artísticos modernos alemães, Guignard desenvolve sua pintura sem qualquer preocupação com a profundidade do espaço ou com a perspectiva tradicional. Sua espacialidade se realiza na própria pintura, ou seja, na superfície plana da tela.



O pintor **Alberto da Veiga Guignard (Nova Friburgo, 1896 – Belo Horizonte, 1962)** ainda na infância perde seu pai. Em seguida, sua mãe casa-se novamente com um alemão e parte para a Alemanha, levando o filho. Na Europa, Guignard começa a estudar desenho e mais tarde ingressa na Academia de Munique. Lá, o pintor tem aula com professores que participaram do movimento de Arte Nova alemã, o *Jundgestil*. Retorna ao Brasil em 1929 e, em 1931, participa do Salão Revolucionário. Em 1940, conquista no Salão Nacional o Prêmio de Viagem ao País. Em 1941, Guignard integra a Comissão Organizadora da Divisão Moderna do SNBA, ao lado de Oscar Niemeyer. Em 1943, passa a lecionar pintura em um ateliê livre e cria o Grupo Guignard. No ano seguinte, a convite de Juscelino Kubitschek, vai para Belo Horizonte, onde passa a coordenar um curso livre de desenho e pintura da Escola de Belas Artes local. Permanece à frente da Escola até 1962. Atualmente, a instituição recebe seu nome.



A casa de Guignard em Ouro Preto

Inaugurado em 1986, o Museu Casa Guignard, localizado na cidade mineira de Ouro Preto, decretada patrimônio da humanidade pela Unesco, possui acervo com obras e objetos pessoais do artista.

Visite virtualmente o Museu Guignard: http://www.eravirtual.org/guignard_br/

A obra de Guignard apresenta referências nacionais inspiradas na paisagem mineira e no barroco de Ouro Preto. Céus preenchidos com balões de festas de São João, igrejas, palmeiras e trens ilustram o imaginário da obra do artista que, por vezes, apresenta uma linguagem surrealista.

Em *O Jarro com flores*, é criado na tela um espaço irreal. Outra tela de destaque da obra do pintor é *Léa e Maura*, com a qual ele ganha o Prêmio de Viagem ao País pela Divisão Moderna do SNBA.



Figura 12.1: *Lea e Maura*, de Guignard (ca.1940, óleo sobre tela, 104 x 86 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).

Em 1941, quem conquista o Prêmio de Viagem ao Exterior é outro moderno, José Pancetti. O pintor de marinhas recebe a mais cobiçada premiação do SNBA. No Rio de Janeiro, Pancetti faz amizade com artistas modernos da Escola Nacional de Belas Artes e ingressa, em 1933, no Núcleo Bernardelli. No Núcleo, Pancetti tem a oportunidade de amadurecer seu trabalho. Embora o tema marítimo tenha sido o mais conhecido de suas pinturas, o artista também pinta retratos, autorretratos e naturezas-mortas. Nessas obras, percebemos a forma analítica, com pinceladas lisas e planos geométricos que gradativamente dão espaço a superfícies mais limpas que se aproximam da abstração, mantendo apenas os elementos: areia, luz e mar.



Giuseppe Gianinni (1904-1958), conhecido José Pancetti é filho de italianos. Quando Pancetti faz 10 anos, sua família retorna à Itália e lá ele inicia seus estudos artísticos. Ingressa na marinha mercante e, em 1922, retorna ao Brasil, transferindo-se para a Marinha Brasileira. O mar é o principal tema de suas pinturas. Em 1925, começa a produzir suas primeiras obras.

As diferentes vertentes modernas dos anos 1930 e 1940 podem ser percebidas também no trabalho do artista Milton Dacosta. Dacosta, ativo no Núcleo, possui uma pintura de estética “cezanneana”, com composições cubistas. O artista expõe pela primeira vez em 1936, quando recebe Menção Honrosa no SNBA. Em 1945, após ser vencedor do Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão de 1944, viaja para os Estados Unidos. É importante considerar que durante a Segunda Guerra, muitas instituições europeias são fechadas e alguns artistas e professores migram para outros países. No ano seguinte, após o fim da Guerra, Dacosta segue para Portugal e estabelece na Europa contato com diversos artistas de vanguarda.



Milton Rodrigues da Costa (Niterói, 1915 – Rio de Janeiro, 1988) é pintor, desenhista, gravador e ilustrador. Inicia seus estudos artísticos em cursos livres antes de ingressar na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1931, é um dos artistas que funda o Núcleo Bernardelli. Em 1945, estuda arte em Nova Iorque, na *Art's Students League of New York*. Em 1946, segue para a Europa e fixa-se em Paris, onde estuda na *Académie de La Grand Chaumière*. Na França, tem contato direto com artistas cubistas, como Picasso e Braque. O artista expõe no *Salon d' Automne*, em 1946, e no ano seguinte retorna ao Brasil e estabelece-se em São Paulo.

Durante os anos 1950, as linhas cubistas de Dacosta, passam a ser substituídas por uma abstração geométrica construtivista, estilo que veremos ainda nesta aula. O artista, entretanto, retorna ao figurativismo na década seguinte.

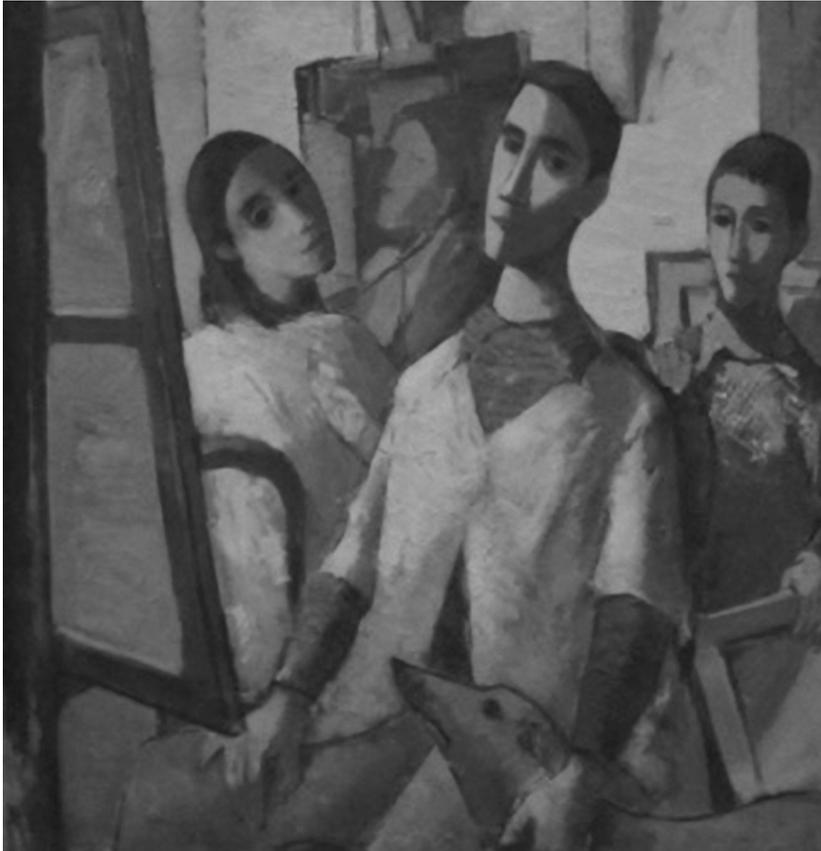


Figura 12.2: *Interior de Ateliê*, de Milton Dacosta (1944, óleo sobre tela, 87 x 80 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).

Outra artista que se destaca no Segundo Modernismo é a pintora Djanira. Sua relação com a arte possui o que a própria artista define como uma *estética artesanal*. Sua obra retrata operários, negros, índios, brancos ligados à cultura nacional, tema constante em suas telas. Seu trabalho pictórico é marcado pelo uso da linha do horizonte elevada, explorando uma paisagem sem céu, e figuras que se destacam do fundo. A artista expõe pela primeira vez no SNBA de 1942, incentivada por amigos artistas, já que Djanira não é aluna da Escola Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, expõe seu trabalho em uma mostra individual, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI).



Djanira da Mota e Silva (Avaré, 1914 – Rio de Janeiro, 1979) é uma artista autodidata. Para aprimorar seu trabalho, frequenta aulas, nos anos 1930, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Trabalha com pintura, gravura, ilustração e cenografia.



José Reynaldo da Fonseca

Retrato de Djanira em painel do memorial de Avaré (sd, fotografia, Avaré, São Paulo).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Inaugura%C3%A7%C3%A3o_Memorial_Djanira_020408_REFON_29.JPG

Em 1945, viaja para Nova Iorque, onde passa a ter contato com artistas vanguardistas europeus e norte-americanos. Retorna ao Brasil, em seguida, e volta à Europa, em 1953, para estudar arte na União Soviética.

Dentre as obras de Djanira, destacam-se o painel de azulejos azul e branco, executado em 1963, que está no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O painel, com título de “Santa Bárbara”, é criado para o túnel Catumbi-Laranjeiras, em homenagem aos operários soterrados na construção, e ficava localizado na capela do túnel. Em 1991, após grande reforma no MNBA, a instituição passa a abrigar a obra da artista no pátio interno do museu.



José Reynaldo da Fonseca

Figura 12.3: *Embarque de bananas*, de Djanira (1957, óleo sobre tela, Museu de Avaré, São Paulo).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Embarque_bananas_-_Djanira_REFON_.jpg

Outra obra de destaque é a pintura “Festa do Divino em Paraty”, de 1962, que é parte do acervo do Palácio dos Bandeirantes, em São Paulo. A temática voltada pela cultura e tradição nacional aparece também em telas como *O Circo*, de 1944; *Folia do Divino*, de 1959; e *Três Orixás*, de 1966. A variedade dos trabalhos de Djanira demonstra a riqueza de soluções artísticas presente nas obras do Segundo Modernismo.

==== **Atividade 1** =====

Atende ao objetivo 1

1. O trabalho de artistas do Segundo Modernismo apresentam soluções plásticas figurativas, porém caminham no sentido de certa abstração pictórica. Selecione duas obras de dois artistas (Guignard, Pancetti ou Dacosta) que representem as transformações ocorridas neste processo em sua obra e aponte as principais mudanças.

2. Nos anos 1940, a artista executa um painel intitulado *Candomblé* para a residência do escritor Jorge Amado, em Salvador. O escritor, em seguida, escreve:

onde (museu ou acervo particular) a obra está. Caso encontre algum dado sobre a tela, insira na legenda, utilize textos curtos e objetivos.

Concretismo: a modernidade abstrata

A maturidade de muitos artistas que buscam caminhos da modernidade possibilita novos experimentos durante a década de 1950 através da abstração geométrica. Na Europa, a arte concreta já é uma realidade desde os anos 1930, com base em movimentos como o **Neoplasticismo** holandês, o **Construtivismo russo** e os princípios da *Bauhaus*.

Discípulo de Mondrian, Theo van Doesburg (1883-1931) redige o manifesto “Arte Concreta” em 1930, apresentando as ideias do grupo holandês. A partir de então, o termo é absorvido por outros artistas. O movimento se volta para representações abstratas de base geométrica em que os elementos de composição não possuem outra significação além da própria forma.

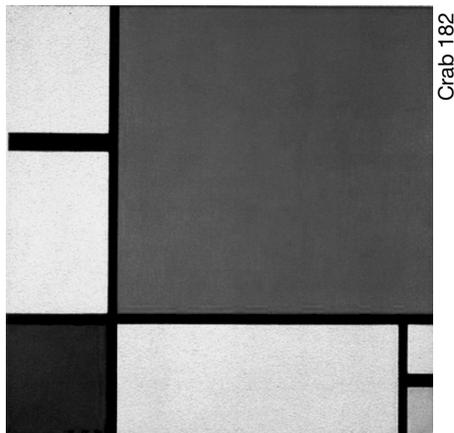


Figura 12.4: Composição II, em vermelho, azul e amarelo, de Piet Mondrian (1930, óleo sobre tela, 86x66cm).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg

A arte concreta europeia visa a questionar a própria linguagem artística moderna nas suas diversas manifestações vanguardistas. A própria bidimensionalidade da pintura é colocada em questão, como já se havia iniciado com o cubismo, e a pintura passa a se aproximar da escultura. O movimento também é influenciado pela teoria da *Gestalt* e por estudos sobre percepção visual.

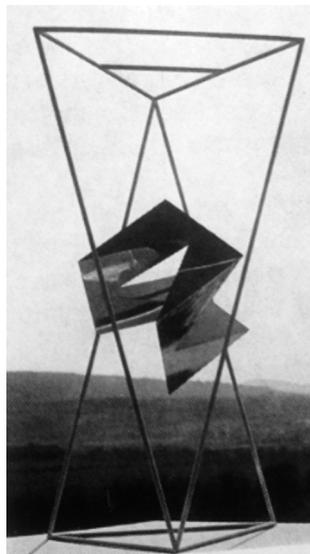
Neoplasticismo ou De Stijl

Denominação dada à teoria da arte proposta por Piet Mondrian (1872-1944), que influenciou sua pintura e aquela de seus discípulos. Seus princípios determinam que a arte deve ser inteiramente abstrata, que somente ângulos retos, com lados horizontais e verticais, devem ser usados, e as cores primárias são as únicas necessárias, complementadas pelo branco, preto e cinza, chamadas de “as não cores” (CUNHA, 2005, p. 261).

Construtivismo russo

Movimento associado à arte abstrata, que apareceu na Rússia pouco antes da Revolução de 1917. Os construtivistas tencionavam fazer da arte uma livre e científica investigação das propriedades abstratas da superfície pictórica, da construção, da linha e da cor. Eles também desejavam aplicá-las às necessidades sociais e industriais do seu tempo, integrando-a com a arquitetura, *design* e indumentária (CUNHA, 2005, p. 237).

Um dos representantes desse movimento europeu no Brasil, após a Segunda Guerra Mundial, é Max Bill (1908–1994). Fundador da *Hochschule für Gestaltung* (Escola Superior da Forma), em 1951, em Ulm, na Alemanha, instituição que dá continuidade ao projeto da *Bauhaus*. Bill faz uma exposição, em 1951, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e, no mesmo ano, representa a delegação suíça no primeiro ano da Bienal Internacional de Arte de São Paulo, inaugurando uma nova fase para a arte moderna (concreta) no país. Falaremos mais adiante dessas instituições de arte e da sua importância na divulgação e propagação artística nos anos 1940 e 1950.



Sallyaul2013

Figura 12.5: Escultura com cubo suspenso (escultura cinética), de Max Bill (1935-36).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Suspended_Cube.tiff

Com base nas influências artísticas estrangeiras, começam a se formar no Brasil dois núcleos de artistas concretistas, um no Rio de Janeiro, outro em São Paulo. O grupo carioca é diretamente influenciado pelas ideias do historiador e crítico de arte Mario Pedrosa. Pedrosa, que é exilado pelo governo Vargas em 1937, retorna ao Brasil em 1945 e, em seguida, publica sua tese: “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”. Este texto é apresentado pelo crítico na ocasião do concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura, em 1949.



Mario Xavier de Andrade Pedrosa (Timbaúba, 1900 – Rio de Janeiro, 1981) é crítico e historiador da arte, jornalista e professor. Estuda no *Institut Quinche*, na Suíça, em 1913. Entre os anos 1920 e 1922, trabalha em São Paulo na redação do jornal *Diário da Noite*. Em 1927, após filiar-se ao partido comunista, viaja para a Alemanha, onde estuda filosofia, sociologia, economia e estética na Universidade de Berlim. Retorna ao Brasil em 1929 e permanece até ser exilado pelo governo Vargas.



Retrato de Mario Pedrosa (1920, fotografia).

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>

Ficheiro:Mariopedrosa1920.jpg

Em 1945, retorna ao país e volta a escrever para jornais, assinando a seção de artes plásticas do periódico *Correio da Manhã* até 1951. É membro fundador da Associação Internacional de Críticos de Arte (Aica) e torna-se seu vice-presidente em 1957. Pedrosa escreve em diversos periódicos e publica livros, além de atuar diretamente nas comissões dos Salões Modernos e Bienais.

A década de 1950 marca a emancipação definitiva da Divisão de Arte Moderna do Salão Nacional de Belas Artes da Enba, com a criação, em 1951, do Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). A concepção desta mostra é de suma importância para a consolidação da arte moderna no país.



Figura 12.6: Interior do pavilhão central do edifício da Bienal de São Paulo, de Oscar Niemeyer. O prédio é construído para a segunda edição do evento; em 1951, é usada uma construção provisória (1953, Parque do Ibirapuera, São Paulo).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Biennial_de_S%C3%A3o_Paulo_-_pavilh%C3%A3o_central.jpg

Também em 1951 é criada a Bienal de Arte de São Paulo, exposição internacional de artes visuais, que aparece como desdobramento das atividades do Museu de Arte Moderna paulista. A Bienal configura-se como uma das principais mostras no panorama artístico internacional.



Saiba mais sobre a Bienal

O evento, que acontece a cada dois anos na cidade de São Paulo, consagrou-se como um dos principais no campo das artes visuais no circuito artístico internacional, ao lado da Bienal de Veneza (Itália) e da Documenta (Alemanha). O instituto Bienal também é responsável pela organização da Bienal de Arquitetura, que acontece também na capital paulista em anos alternados com a Bienal de Arte.

Visite virtualmente a Bienal de São Paulo: <http://www.bienal.org.br/>

Artistas abstrato-concretistas

Tanto na Bienal quanto no Salão Nacional de Arte Moderna, artistas abstrato-concretistas se destacam. Na primeira Bienal de São Paulo, o artista Ivan Serpa conquista o Prêmio de Jovem Pintor Nacional, com a tela “Formas”, onde desenvolve a técnica de recurso matemático para composição pictórica abstrato-geométrica. Para a arte concreta, planos e linhas resumem-se em si mesmas quanto formas compositivas.



Ivan Ferreira Serpa (Rio de Janeiro, 1923 – 1973) é pintor, gravador, desenhista e professor. É aluno de pintura de Axl Leskoschek, entre 1946 e 1948, no Rio de Janeiro. Em 1949, começa a ministrar aulas de arte para crianças nas oficinas do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em meados dos anos 1950, lidera o Grupo Frente, associação de artistas cariocas concretos e neoconcretos, que realiza sua primeira exposição em 1954, na Galeria do Ibeu, no Rio de Janeiro. Sua produção artística oscila entre o abstracionismo concreto e o figurativismo.

O trabalho de Serpa se consagra em outras exposições internacionais, onde também é premiado ao longo dos anos 1950 e 1960. Em 1957, o artista participa da I Exposição de Arte Concreta, no Rio de Janeiro, mesmo ano em que recebe o Prêmio de Viagem ao Exterior SNAM, o prêmio máximo do Salão.

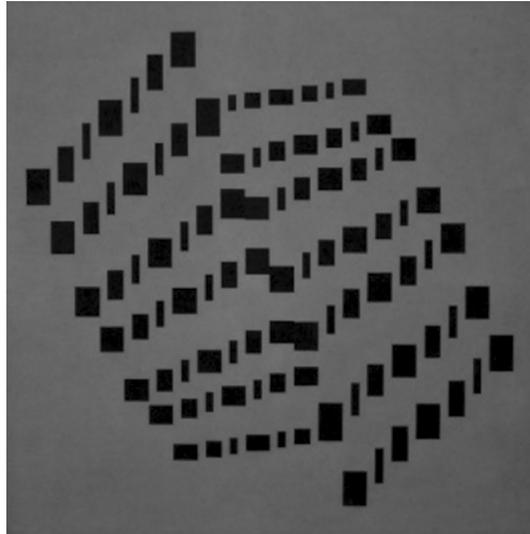


Figura 12.7: *Pintura 206*, de Ivan Serpa (ca 1957, óleo sobre tela, 100 x 100,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).

Outro artista carioca que se destaca com seu trabalho nesta época é Abraham Palatnik. Ao lado de Serpa e outros artistas, Palatnik passa a ter contato com os textos críticos de Mario Pedrosa. Dentro da estética construtivista, o trabalho de Palatnik se expande, ao longo de sua carreira, para além da tela em objetos cinéticos. Por volta de 1949, começa seus estudos no campo da luz e do movimento. O resultado deste trabalho inicial é exposto na I Bienal de São Paulo, em 1951, com o título de “Aparelho Cinético”, obra que recebe Menção Honrosa do júri internacional no evento.



Abraham Palatnik (Natal, 1928) é pintor e desenhista. É considerado internacionalmente como um dos pioneiros da arte cinética. Palatnik inicia seus estudos na cidade de Tel Aviv, na Escola Técnica Montefiori, de 1942 a 1945, onde se especializa em motores de explosão. Filho de judeus de origem russa, o artista se muda para Israel com a família, em 1932, e lá também estuda pintura, escultura e estética em ateliês de artistas locais. Retorna ao Brasil em 1948 e passa a residir no Rio de Janeiro onde entra em contato com artistas concretistas. Anos mais tarde, integra o Grupo Frente.

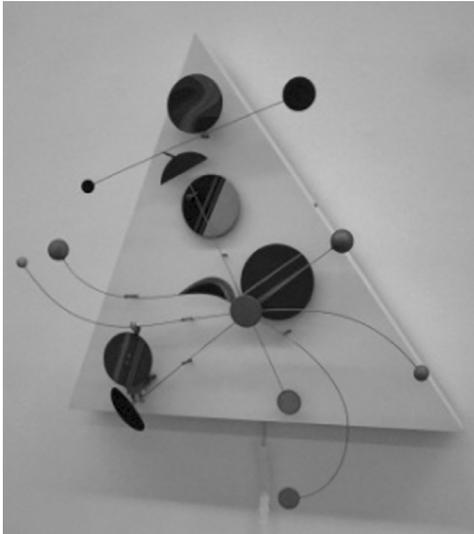


Figura 12.8: *Aranha Azul*, de Abraham Palatnik (1966/2004; madeira, fórmica, engrenagens, hastes de metal e tinta acrílica; 86x86x-20cm; Museu Nacional de Belas Artes; Rio de Janeiro).



A arte cinética de Palatnik

Conheça mais sobre a obra e a atividade artística de Abraham Palatnik, que atualmente está com 85 anos (2013), e visite virtualmente o museu em Natal, que leva seu nome.

Abraham Palatnik: <http://www.palatnik.com.br/biografia>.

Museu Abraham Palatnik: <http://www.natalnet.br/palatnik/>.

Outro importante artista do movimento concreto é Geraldo de Barros. O pintor integra o grupo paulista e atua como pintor, fotógrafo, gravura e *designer* de móveis. A partir de 1946, inicia experimentos no campo da fotografia, alterando negativos com cortes, perfurações e sobreposições. Em 1950, realiza a exposição “Fotoformas”, com composições baseadas na teoria da forma da *Gestalt*. Barros é considerado um dos primeiros artistas a trabalhar com fotografia experimental no país.



Geraldo de Barros (Chavantes, 1923 – São Paulo, 1998) começa a estudar pintura em 1945 em ateliês de artistas de São Paulo. No ano seguinte, inicia suas pesquisas com fotografia. Neste setor, Barros inaugura um ateliê e um laboratório e torna-se membro do Foto Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo. Em 1951, com bolsa concedida pelo governo francês, o artista estuda litografia na *École National Supérieur des Beaux-Arts* e gravura no ateliê de Stanley William Hayter. Ainda na Europa, Barros frequenta a Escola de Ulm, na Alemanha, onde estuda artes gráficas. A partir de 1954, passa a atuar na área de desenho industrial, com a fundação da Cooperativa Unilabor e a Hobjeto Móveis, para produção mobiliária, e a Form-Inform, de comunicação visual.



Obras e sobras de Geraldo de Barros

Conheça mais da obra do artista e *designer* Geraldo de Barros e sua variedade de trabalhos artísticos acessando sua *home page* e assistindo ao documentário que conta a sua história através do *link*: <http://www.geraldodebarros.com/main/>

- *Geraldo de Barros – sobras em obras*
Direção: Michel Favre, Fabiana de Barros e Cláudio Kahns
Ano: 1999
País: Brasil
Gênero: Documentário

Atividade 2

Atende ao objetivo 2

1. A arte concreta representa uma nova fase artística no Brasil, marcada pelo abstracionismo. Influenciada por correntes artísticas estrangeiras, o concretismo de artistas cariocas e paulistas corrobora com os ideais dos movimentos europeus. Identifique duas características do movimento que estejam de acordo com as afirmativas abaixo e utilize obras de artistas brasileiros para exemplificá-las.

A representação de um objeto é uma coisa que, em si, nada tem a ver com arte” (Kazimir Malevitch – Rússia).

A pintura concreta é não abstrata, pois nada é mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície. Uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos – enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha, nem mais nem menos (Theo van Doesburg – Holanda).

2. Mario Pedrosa foi o primeiro crítico de arte brasileiro a defender a arte abstrata no país. Em fins dos anos 1940, começa a escrever regularmente crônicas sobre as últimas manifestações artísticas no periódico “Correio da Manhã”. Para ele, a arte é um exercício experimental de liberdade e “o Brasil é um país condenado ao Moderno”.

Como você interpreta essa afirmativa de Pedrosa? E, em sua opinião, qual a importância da crítica da arte nos anos 1940 e 1950 no Brasil?

Resposta comentada

1. A partir das frases apresentadas, podemos identificar algumas características do Concretismo, como: renúncia à figuração e à opção pelas

formas geométricas. Podemos citar como exemplo as telas: “Formas” (Ivan Serpa, 1951), “Sequência com intervalos” (Abraham Palatnik, 1954) ou “Função diagonal” (Geraldo de Barros, 1952), por exemplo.

2. Esta questão não possui um gabarito. O que podemos destacar, a partir de alguns estudos sobre a arte moderna no Brasil e a atuação de críticos de arte, é que desde fins do século XIX a discussão sobre arte torna-se crescente. A partir da Semana de 1922 e com os diversos embates entre “tradição” e “modernidade” artística, o tema passa a ser mais discutido nos meios de comunicação e não apenas no âmbito acadêmico. Além disso, tanto artistas quanto críticos consideram a modernidade um “caminho sem volta”, pois após tantos experimentos diferentes, os artistas jamais produziram uma arte como a de antigamente.



Correio da Manhã na BN

Se preferir ler alguns textos de Pedrosa escritos na época, para embasar melhor sua resposta, acesse, no *site* da Biblioteca Nacional (Hemeroteca), o jornal Correio da Manhã. O periódico foi digitalizado e está disponível para consulta *on-line*.

Fundação Biblioteca Nacional: http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=18.

Biblioteca Nacional Digital - Hemeroteca: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>.

Neoconcretismo: Concretismo com liberdade

Após a I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951, um novo panorama se desenha para a arte concretista no país. Os artistas cariocas e paulistas se organizam em grupos e passam a desenvolver trabalhos bastante distintos. As divergências entre os grupos, porém, não os separam inicialmente. Em 1956, eles se encontram na I Exposição de Arte

Concreta, que acontece no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, no ano seguinte, no MAM-RJ. A mostra é de grande repercussão e ganha impulso com textos críticos de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar (1930). As discordâncias ideológicas entre os grupos, no entanto, culminam em uma cisão entre eles no ano de 1959.



O não objeto artístico Gullar

Para conhecer um pouco da vida de Ferreira Gullar e saber um pouco mais sobre o movimento concreto e neoconcreto, assista ao filme que leva o nome do crítico de arte. Nele, em entrevista, Gullar fala de arte, da sua ideia de *não objeto* e das vanguardas artísticas dos anos 1950-1970.

- *Ferreira Gullar*
Diretor: Suely Rolnik
Ano: 2005
País: Brasil
Gênero: Documentário/Curta

As décadas de 1950 e 1960 são marcadas pelas vanguardas artísticas conhecidas como Concretismo e Neoconcretismo. Este segundo movimento, que ganha forma em fins dos anos 1950, segundo Angela Ancora da Luz, “proclamava o rompimento com o racionalismo exacerbado do concretismo. Buscava reintroduzir a expressividade na criação artística e, como isso, resgatar a subjetividade que o concretismo havia eliminado” (OLIVEIRA; PEREIRA; LUZ, 2008, p. 130).

Grupo Ruptura: o novo Concretismo

O Grupo Ruptura é criado em São Paulo logo após a Bienal, em 1952. Nesse ano, é inaugurada a exposição “Ruptura”, no MASP, com os trabalhos de sete artistas que moram na cidade: os brasileiros Geraldo de Barros, Luis Sacilotto (1924-2003) e Waldemar Cordeiro; os polo-

neses Leopoldo Haar (1910-1954) e Anatol Wladyslaw (1913-2004); o austríaco Lothar Charroux (1912-1987) e o húngaro Kazmer Féjer (1923-1989). Eles assinam o “Manifesto Ruptura”, que é divulgado na ocasião da mostra. O documento enfatiza a defesa pelo *novo*, distinguindo-se do *velho* e daqueles que *criam novas formas a partir de velhos princípios*. O “Manifesto” termina com a frase: “arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância”.



Waldemar Cordeiro (Roma, 1925 – São Paulo, 1973) é pintor, *designer*, ilustrador, urbanista e jornalista. Inicia seus estudos artísticos ainda na Itália, no Liceu Tasso e, em seguida, na *Accademia di Belli Arti*. Em 1946, muda-se para o Brasil e passa a trabalhar em periódicos paulistanos como caricaturista, crítico e jornalista. Em 1948, retorna à Itália, quando começa a sua produção de arte abstrata. Retorna definitivamente ao Brasil no ano seguinte e participa da mostra inaugural do MAM-SP, “Do Figurativismo ao Abstracionismo”. Participa também da I Bienal de São Paulo e atua ativamente, na capital paulista, como paisagista.



Leia o Manifesto Ruptura

Como forma de oficializar o movimento e instituir o Grupo, o “Manifesto Ruptura” continha um formato de texto e apresentação gráfica comum à poesia concreta desenvolvida na época. Redigido por Cordeiro e diagramado por Haar, o Manifesto apresenta, além do conteúdo teórico, um aspecto esteticamente concretista.

Link: <http://www.jornaljovem.com.br/edicao5/galeriavirtual03.php>.

A exposição gera diversas discussões: jornalistas e críticos rebatem os princípios do movimento e criticam a exposição, o que gera novas discussões que se prolongam pela década de 1950. O Grupo Ruptura se opõe a toda arte feita no país até então, tanto de base figurativa quanto abstrata. Segundo eles, a partir desta data, a arte pode ser dividida em três segmentos:

- A arte figurativa;
- A arte abstrata (que distorce elementos, mas ainda está vinculada com a realidade);
- E a arte concreta (que não quer *representar* a realidade, mas quer *ser* e *agir* na realidade contemporânea).

Desvincular-se do passado artístico, para o Ruptura, é uma maneira de expandir a atuação do artista de maneira a melhorar o ambiente urbano, modernizando o meio cultural do país e, principalmente, socializando arte e cultura. No campo pictórico, essas características ganham forma em obras como as de Waldemar Cordeiro, marcadas pelo uso de formas geométricas e de efeitos óticos, como em *Estrutura Plástica* (1949) e *Movimento* (1951).

Durante toda a década de 1950, o Grupo Ruptura mobiliza as principais discussões artísticas no país e adquire novos membros, além de ter o apoio dos poetas concretistas paulistas. As divergências com o grupo de artistas concretistas cariocas demonstram a relevância que as teorias do movimento têm no processo criativo dos artistas da época.

Grupo Frente: o Neoconcretismo

Paralelamente à organização dos artistas paulistas, os concretistas cariocas passam a fazer parte, a partir de 1954, do Grupo Frente. Diferentemente do Ruptura, o Frente é composto por artistas de diferentes origens e tendências, o que torna o grupo menos rígido do que o paulista em suas teorias. Embora defendesse os preceitos concretistas – sobretudo o *desejo pelo novo* –, o Grupo Frente possui flexibilidade e defende os princípios de liberdade na arte. O Frente busca reintroduzir a expressividade na criação artística, resgatando a subjetividade que o concretismo havia eliminado e que o Ruptura não admite. Por conta dessas divergências, os grupos se desvinculam.

Dentre os artistas cariocas concretistas que fundam o Grupo Frente, estão Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Destacam-se no grupo, ainda, Aluísio Carvão, Lygia Clark (1920-1988), João José da Costa (1931), Lygia Pape (1929-2004), Carlos Val (1937) e Décio Vieira (1922-1988).



Aluísio Carvão (Belém, 1920 – Poços de Caldas, 2001) é pintor, ilustrador, cenógrafo, escultor e ator. Em 1946, passa a se dedicar à pintura e conquista, em 1949, uma bolsa de estudos para professores de arte no Rio de Janeiro. Na capital carioca, Carvão estuda pintura com Ivan Serpa no ateliê do MAM-RJ, em 1952. Integra o Grupo Frente e participa das exposições de arte concreta. Em 1959, assina o Manifesto Neoconcreto, de Ferreira Gullar, e apresenta seus trabalhos na Exposição de Arte Neoconcreta no Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Nos anos 1960, é contemplado com o Prêmio de Viagem ao Exterior do SNBA e passa uma temporada na Alemanha, onde estuda na Escola de Ulm. Ao retornar ao Brasil, atua como professor de arte no MAM-RJ e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Op Art ou Optical Art

Denominação de um movimento de arte abstrata, aparecido na década de 1960, explorando os vários efeitos ópticos e, às vezes ilusionistas, conseguidos pelo estímulo da retina (CUNHA, 2005, p. 263).

O trabalho de Carvão é marcado pelo uso de formas geométricas e do ritmo de efeitos ópticos, como em *Ritmo Centrípeto Centrifugal* (1958) e *Claroverde* (1959). Estes efeitos demonstram a influência de tendências construtivistas estrangeiras que culminam, mais tarde, na **Op Art**. A partir do período em que integra o Grupo Frente, sua obra passa a ficar marcada pela construção através da cor, como em *Cromática* (1960).

Para representar a diversidade de produções artísticas entre os artistas do Grupo Frente, destacamos também a obra de Lygia Clark. A pintora executa seus trabalhos concretos *para o espaço*, ou seja, articulando formas entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, como, por exemplo, em *Plano 5* (1957). Algumas de suas obras mais famosas convidam para a experimentação tátil e a participação do espectador, como na série *Bichos* (1960-1964) e *Dentro é o fora* (1963).



Viagem ao mundo tátil

Conheça mais sobre a vida e obra da artista Lygia Clark, visitando seu *site* na internet. Lá, você também terá acesso a vídeos onde

seus objetos artísticos são manipulados nas exposições da época. Nas mostras atuais, para preservar as peças, elas são expostas em cúpulas e não podem ser tocadas.

O Mundo de Lygia Clark: <http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>

Estas obras de Clark fazem parte de uma nova fase do Concretismo carioca. A partir de 1959, os membros do Grupo Frente iniciam o movimento que fica conhecido como Neoconcretismo. Nesta época, passam a integrar o grupo artistas como Franz Weissmann (1901-2005), Amilcar de Castro (1920-2001) e Helio Oiticica. Mais adiante, voltaremos à obra dos dois escultores; primeiramente, vamos nos deter ao trabalho de Oiticica.



Leia o Manifesto Neoconcreto

Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o Manifesto Neoconcreto, redigido por Ferreira Gullar e assinado por vários artistas adeptos ao movimento, é usado na abertura da I Exposição de Arte Neoconcreta. A mostra acontece no MAM-RJ e estabelece a cisão entre o pensamento do grupo carioca com a ideologia concreta dos artistas paulistas do Grupo Ruptura.

Link: <http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/por-ele-mesmo/ensaios/manifesto-neoconcreto/>

O artista segue por um caminho inicialmente parecido com o de Lygia Clark: inicia um processo de desligamento da bidimensionalidade do quadro na direção da tridimensionalidade. Sua produção demonstra uma grande preocupação visual, incitando a discussão sobre aspectos subjetivos da própria arte. Podemos observar este processo, acompanhando seus trabalhos ao longo dos anos 1950 e 1960. Na década de 1950, Oiticica cria os “Metaesquemas”, desenhos que em que trabalha a estrutura-cor.

Nos anos 1960, passa a trabalhar além do espaço da tela, como é possível ver em obras como *Bilaterais* e *Relevos espaciais*.

A grande inovação de sua obra, no entanto, se dá com a série “Penetráveis”. Elas são instalações labirínticas em que o espectador é convidado a entrar e interagir com o espaço composto por paredes giratórias, tecidos, degraus, em planos com texturas e cores diversas. Nestes trabalhos, de experimentação física e psicológica, estão a marca de sua obra, que inaugura o conceito de arte “suprassensorial”.



Figura 12.9: *Invenção da Cor. Penetrável Magic Square #5, De Luxe*, de Helio Oiticica (1977, Centro de Arte Contemporânea Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais).

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Inhotim_Oiticica_04.jpg

Após os anos 1960, o artista continua seu processo com obras como “Bóides”, caixas de madeira pintadas com diversos materiais associados que incitam novamente a relação ativa/passiva do espectador. E, em seguida, Oiticica explora as manifestações ambientais, como em sua obra *Parangolé*, que consiste em uma apresentação do artista vestido com uma roupa artística – composta por capas, bandeiras e estandartes – acompanhado da bateria e de alguns passistas da Escola de Samba Mangueira, no MAM-RJ, em 1964. Este trabalho alcança grande repercussão tanto no meio artístico quanto na mídia e, segundo Mario Pedrosa,

foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade (CORREIO DA MANHÃ, 1966).



Heliotapes de Oiticica

Para saber um pouco mais sobre a vida e obra de Helio Oiticica, assista ao documentário que leva seu nome. O filme é baseado em informações contidas em fitas K7 que o próprio artista gravou e que foram encontradas por seu sobrinho (e diretor do filme).

- *Helio Oiticica*

Diretor: César Oiticica Filho

Ano: 2012

País: Brasil

Gênero: Documentário

O grupo dos artistas neoconcretistas permanece junto por dois anos, entre 1959 e 1961. Nesse período, promove profundas transformações na arte brasileira e estabelece um novo panorama artístico nacional que favorece o florescimento da arte contemporânea brasileira.

A escultura neoconcreta

Alguns artistas neoconcretistas abandonam o trabalho bidimensional da pintura e tratam de elaborar suas composições no espaço. Este processo difere do processo tradicional da escultura, criada a partir de um elemento concreto no qual a forma é moldada. Neste caso, o processo de ocupação do espaço com formas geométricas e distorções de planos e texturas se dá tanto pelo material plástico quanto pelos espaços – cheios e vazios.

Percebemos isso na obra de artistas como Franz Weissmann, um austríaco naturalizado brasileiro que integra o Grupo Frente e segue os preceitos neoconcretistas defendidos por Gullar. Com seu trabalho escultural, que demonstra profunda preocupação com o espaço, conquista, no Salão de Arte Moderna de 1958, o Prêmio de Viagem ao Exterior, com a obra “Torre”. Ao destituir sua escultura do volume, da massa e do peso, comuns até às esculturas modernistas, e estruturando sua composição em conformidade com o espaço, o artista produz um impacto visual. Mais tarde, na sua obra, este efeito é enfatizado com o uso da cor em planos e linhas na sua composição.

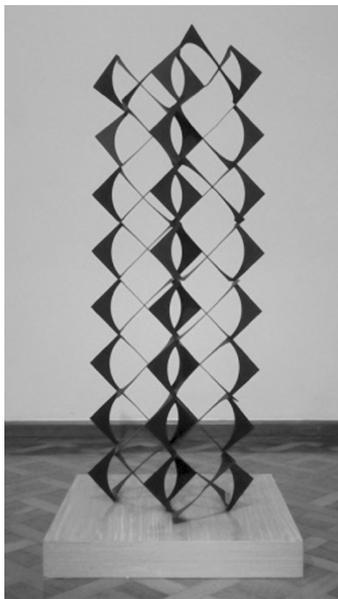


Figura 12.10: *Torre*, de Franz Weissmann (1958, premiação SNBA de 1958, ferro, 140 x 55 x 55 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).

Ainda no campo da escultura, destacamos a obra de Amilcar de Castro. Artista mineiro e autodidata, Castro tem contato com Weissmann a partir dos anos 1940. Seu trabalho é marcado pelo uso de planos geométricos, que são recortados e rebatidos, estabelecendo uma relação entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade. O escultor, que participa de edições da Bienal e do Salão Nacional de Arte Moderna, conquista o Prêmio de Viagem ao Exterior no SNAM, em 1967, com a obra *Escultura Neoconcreta*.

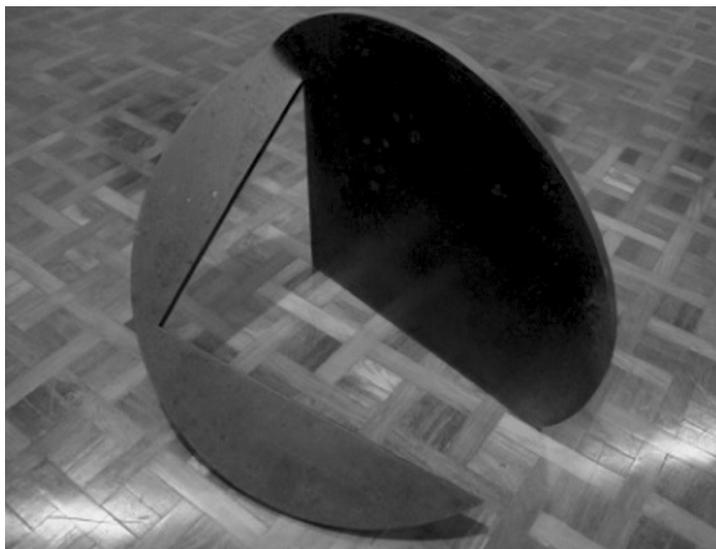


Figura 12.11: *Escultura Neoconcreta*, de Amilcar de Castro (sd, premiação 1967, chapa de aço cortada e dobrada, 71 x 108 x 96 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro).

O uso do ferro e do aço é a marca da obra de Amílcar de Castro, que é bastante adotada nos espaços de arquitetura moderna, por conta de sua estética limpa e minimalista. Além da arquitetura, o espaço urbano moderno e contemporâneo também possui diversos exemplares da arte concreta e neoconcreta, de Amilcar, Weissmann, e outros artistas.



Neoconcretismo no Inhotim

Artistas como Helio Oiticica e Amilcar de Castro têm trabalhos expostos em um dos museus de arte mais interessantes do país, o Centro de Arte Contemporânea Inhotim. É considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina. O Inhotim foi aberto em 2004 e possui obras de artistas renomados.

Visite o *site*: <http://www.inhotim.org.br/>.

A arte neoconcreta de meados do século XX encerra esta aula e nosso curso. A partir dos anos 1960 e 1970, outros movimentos artísticos despontam no campo artístico brasileiro, como, por exemplo, o retorno à figuração, contrariando o pensamento concretista. A trajetória da arte contemporânea, contudo, não é mais a mesma após os movimentos modernos e pós-modernos, que estabelecem não apenas uma arte reflexiva e original, mas uma arte com personalidade. Uma arte com a cara de artistas e movimentos próprios do país e, portanto, uma arte com a cara do Brasil. Ou, pelo menos, com o aspecto artístico que gostaríamos que ele tivesse.

Atividade 3

Atende ao objetivo 3

1. Aponte as diferenças ideológicas entre o Grupo Ruptura e o Grupo Frente em relação ao Concretismo e Neoconcretismo. Utilize imagens de obras de artistas como exemplos.

2. Segundo Helio Oiticica, “a desintegração da pintura é irreversível. Não há possibilidade nem razão para uma volta à pintura ou à escultura”. Como você interpreta a palavra desintegração no contexto neoconcretista? Como podemos analisar, sob esse ponto de vista, a obra “escultórica” de Franz Weissmann ou Amílcar de Castro?

Resposta comentada

1. Em princípio, o Grupo Frente corrobora com os ideais do Grupo Ruptura; ele apenas defende uma liberdade criativa para os artistas, da qual o grupo paulista não compartilha. Essa flexibilidade do concretismo carioca resulta no movimento neoconcreto, que estabelece novas perspectivas artísticas. Uma dica para responder a esta questão é criar um quadro com uma coluna para cada grupo, listando suas características principais. Leia os manifestos e busque neles palavras que traduzam os principais ideais do movimento. Para os exemplos, escolha obras de artistas que assinam os manifestos tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo.

2. A *desintegração* a que Oiticica se refere é a da relação entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade que seus trabalhos, e de outros artistas, como Lygia Clark, por exemplo, possuem. Com a quebra dessa relação entre o que é classificado como pintura ou escultura, suscita novos conceitos, como o do *não-objeto*, por exemplo, defendido por Gullar. Os trabalhos escultóricos de Weissmann e Castro estão ligados a esse processo e não vinculados ao modelo de escultura tradicional, ao qual Oiticica acredita que não haverá volta, pois são maneiras muito distintas de pensar a obra no espaço.



História da arte e a sétima arte

- *Um Cão Andaluz*
Direção: Luis Buñuel
Ano: 1929
País: França
Gênero: Surrealismo / Curta
- *Hi-Fi*
Direção: Ivan Cardoso
Ano: 1999
País: Brasil
Gênero: Experimental / Curta
- *Guignard*
Direção: Geraldo Magalhães
Ano: 1970
País: Brasil
Gênero: Documentário / Curta

Conclusão

A modernidade que se concretiza de forma abstrata

Nesta aula, estabelecemos contato com uma importante fase da arte pós-moderna brasileira. Através do Segundo Modernismo, vimos as transformações que ocorrem nas representações pictóricas através de uma maior liberdade compositiva e plástica. Nas obras de artistas deste período, fica evidente a criatividade local e a ousadia nas pinceladas e nas linhas que anunciam a abstração. Este processo, porém, ganha força através do Concretismo, em que a abstração geométrica abandona de vez a figuração. A força do movimento, polarizado entre Rio de Janeiro e São Paulo, apresenta a diversidade de trabalhos e experimentos no campo da abstração. Esses experimentos, aliás, culminam em um novo movi-

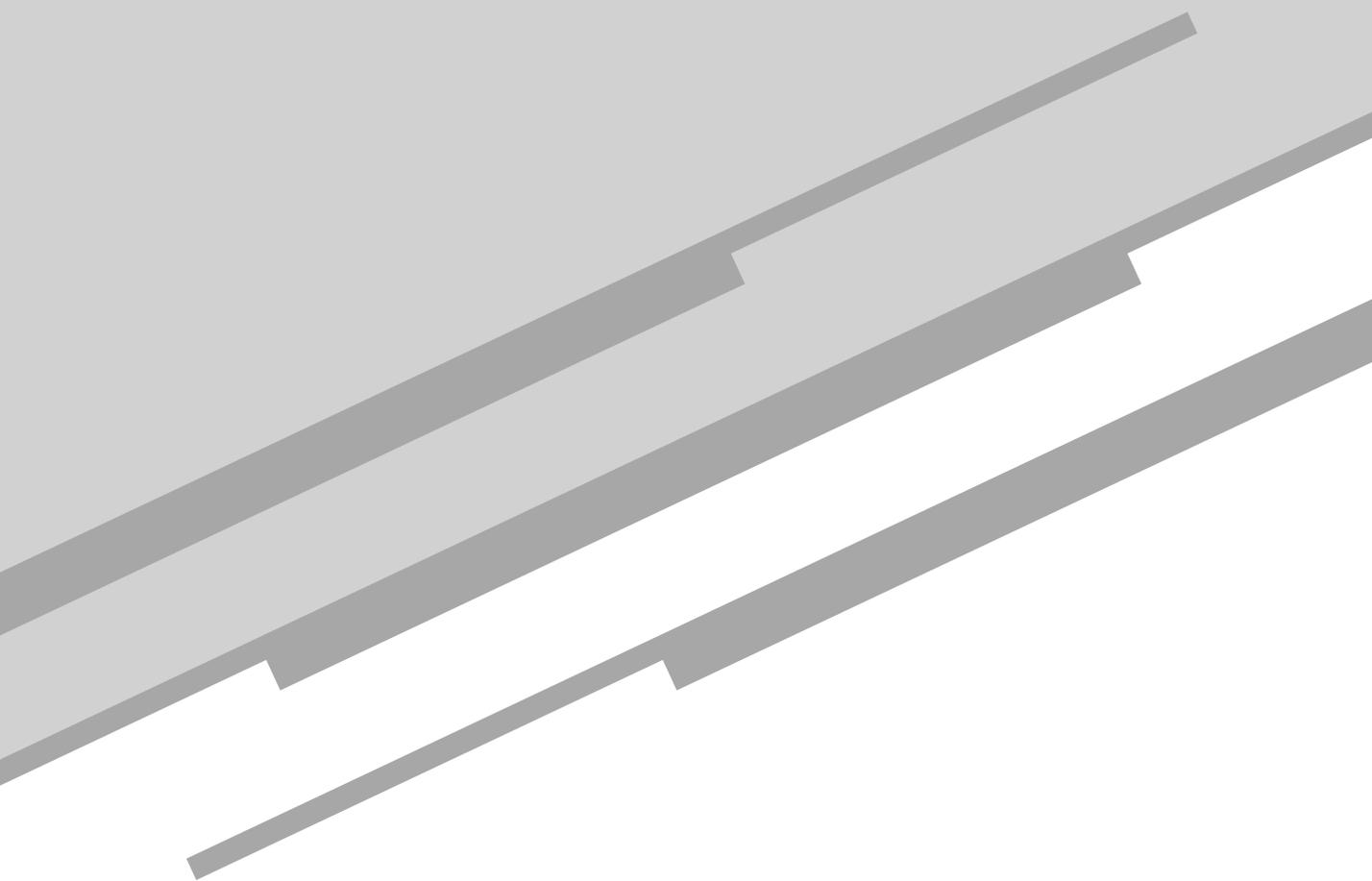
Resposta comentada

Esta questão não possui um gabarito. Tenha como referência boas exposições que você já visitou e museus de arte moderna e contemporânea que você conhece. Uma dica é valorizar as obras dentro do espaço expositivo; verifique se ela precisa de espaço para ser observada e que tipo de suporte ela necessita. Se for possível, desenhe uma planta do projeto da exposição no museu/galeria e trace uma trajetória para o espectador. Nos textos, busque ser objetivo e destaque palavras usadas pelos próprios teóricos ou artistas nos manifestos, por exemplo. Divida a exposição em seções que facilitem o entendimento de quem não tem conhecimento de arte; você pode estruturá-las por décadas, por grupos, por regiões ou por movimentos. Utilize espaços multimídias e busque saber se existem vídeos de depoimentos de artistas (atualmente, esses espaços são importantes nas exposições, pois possibilitam um descanso físico e visual, além de oferecerem conteúdo informativo).

Resumo

Nesta aula, acompanhamos o desenvolvimento do Segundo Modernismo e das primeiras iniciativas da arte abstrata no Brasil. Conhecemos a abstração geométrica com o Concretismo e suas diferentes vertentes através do Grupo Ruptura, em São Paulo, e do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, até seu desenvolvimento em um novo movimento, conhecido como Neoconcretismo. Através desses movimentos, percebe-se não apenas o abandono das representações realistas, mas a autonomia do artista diante da criação de seus objetos. Isso demonstra a expansão tanto das dimensões da obra de arte em si quanto de seus significados.

Referências



Aula 1

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 545 p.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2006. 134 p., il.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1965. 444 p., il.

CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2000. 210 p., il.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1032 p.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998. 381 p., il.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 439 p., il.

STRICKLAND, Carl. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 198 p., il.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 348 p., il.

CATEDRAL do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.catedral.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

MUSEU do Louvre. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em: 20 dez. 2012.

MUSEU Imperial de Petrópolis. Disponível em: <<http://www.museuimperial.gov.br/>>. Acesso em: 3 jan. 2013.

MUSEU do Índio. Disponível em: <<http://www.museudoindio.org.br/>>. Acesso em: 25 jan. 2013.

FUNAI – Fundação Nacional do Índio. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/>>. Acesso em: 28 jan. 2013.

Aula 2

ALVIM, Sandra Poleshuck de Faria. *Arquitetura religiosa colonial no Rio de Janeiro: revestimentos, retábulos e talha*. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: UFRJ/Iphan, 1996.

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1956.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília: Iphan/Monumenta, 2006.

CARVALHO, Ana Maria Fausto M. de (Org.). *A forma e a imagem: arte e arquitetura jesuítica no Rio de Janeiro colonial*. v. 1. Rio de Janeiro: PUC, 1993.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 13. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MENDES, Francisco Roberval. *Arquitetura no Brasil: de Cabral a D. João VI/ Chico Mendes, Francisco Veríssimo, William Bittar*. Rio de Janeiro: Imperial Novo Milênio, 2007.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

RABELO, Nancy Regina Mathias. *A escultura religiosa fluminense e as visitas pastorais do cônego Pizarro em 1794-95*. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Jorge Henrique Pais da. *Estudos sobre maneirismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

VAINFAS, Ronaldo. *Dicionário do Brasil Colonial: 1500-1808*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

Aula 3

ALEIJADINHO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=62>. Acesso em: 8 jun. 2015.

ALVIM, Sandra. *Arquitetura religiosa no Rio de Janeiro*. v. 1 e 2. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ÁVILA, Afonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes (Org.). *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro/ Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BIALOSTOCKI, Jan. El “Barroco”: estilo, época, actitud. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, n. 4, p. 9-36, enero 1966.

BRASIL Barroco. *Entre céu e terra: catálogo*. Exposição do V centenário da descoberta do Brasil, apresentada no Petit Palais de 4 nov. 1999 a 6 fev. 2000. Paris: Imprimerie Artistique/ União Latina/ Ministério da Cultura do Brasil/ Prefeitura de Paris/ Paris Musées, 1999.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília: Iphan/ Monumenta, 2006.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. 13. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

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

IGREJA de Nossa Senhora do Ó de Sabará, Minas Gerais, Brasil. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=X6eb0pwnjm4>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

IGREJA de São Francisco: a caverna de ouro! Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=QkToVv4AGAg&feature=endscreen>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

IGREJA de São Francisco de Assis: uma das mais belas obras da arquitetura colonial mineira. *Minas Gerais: viagens inesquecíveis*, maio 2102. Disponível em: <<http://viagensinesqueciveis.wordpress.com/2012/05/29/igreja-de-sao-francisco-de-assis-uma-das-mais-belas-obras-da-arquitetura-colonial-mineira/>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

JANSON, Horst Waldemar. *História geral da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORFOLOGIA das igrejas barrocas II. *Coisas da Arquitetura*, maio 2012. Disponível em: <<https://coisasdaarquitetura.wordpress.com/2012/05/09/morfologia-das-igrejas-barrocas-ii/>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *A imagem religiosa no Brasil: catálogo da mostra do redescobrimento. Arte barroca*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Associação Brasil 500 anos, 2000.

_____; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília: Iphan/ Monumenta, 2008.

RABELO, Nancy Regina Mathias. *A escultura religiosa fluminense e as visitas pastorais do cônego Pizarro em 1794-95*. 2009. Tese (Doutorado em Artes Visuais)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Zenaide Carvalho. *O lioz português: de lastro de navio à arte na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2008.

WEISBACH, Werner. *El barroco: arte de la contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

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

Aula 4

AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Contribuição de Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. Organização de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Brasília: Iphan/ Monumenta, 2006.

CARVALHO, Ana Maria Monteiro de. *Mestre Valentim*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 1999.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Itatiaia/ São Paulo: Edusp, 1988.

CONTI, Flavio. *Como reconhecer a arte rococó*. Lisboa: Edições 70, 1987.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

IGREJAS do centro histórico do Rio de Janeiro: coletânea de *folders*. Curadoria de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro: Iphan, 1998.

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

_____; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

_____; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília: Iphan/ Monumenta, 2008b.

RABELO, Nancy Regina Mathias. *A originalidade da obra de Inácio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)–Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade: 1700-1789*. São Paulo: Editora da Unesp, 1994. (Coleção Studium).

VAINFAS, Ronaldo (Org.). *Dicionário do Brasil Colonial: 1500-1808*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Aula 5

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

BARATA, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton sobre o estabelecimento da Dupla Escola de Artes no Rio de Janeiro em 1816. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1959, p. 283-307.

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 545 p.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A missão artística francesa e seus discípulos: 1816-1840*. v. 2. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983. 65 p., il. (Série História da pintura brasileira no século XIX).

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

CZAJKOWSKI, Jorge. *Guia da arquitetura colonial, neoclássica e romântica no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2000. 220 p., il.

UCHER, Robert. *Características dos estilos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 220 p., il.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1998. 381 p., il.

MUSEU Dom João VI. Disponível em: <<http://www.museu.eba.ufrj.br/>>. Acesso em: 19 fev. 2013.

MUSEU Nacional de Belas Artes. Disponível em: <<http://www.mnba.gov.br/>>. Acesso em: 19 fev. 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

PAÇO Imperial. Disponível em: <<http://www.pacoimperial.com.br/>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. 128 p., il. (Coleção Didática).

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 439 p., il.

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

SOUZA, Alcídio Mafra (Ed.). *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396 p., il.

Aula 6

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A pintura posterior à missão francesa: 1835-1870*. v. 3. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983. 65 p., il. (Série história da pintura brasileira no século XIX).

_____. *A proteção do imperador e os pintores do segundo reinado: 1850-1890*. v. 4. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983. 81 p., il. (Série história da pintura brasileira no século XIX).

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros: 1790-1930*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 222 p., il.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

UCHER, Robert. *Características dos estilos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 220 p., il.

LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 78 p., il.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998. 381 p., il.

MUSEU Antonio Parreiras. Disponível em: <<http://www.museudoestado.rj.gov.br/map/museu.htm>>. Acesso em: 6 maio 2013.

MUSEU do Louvre. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em: 6 maio 2013.

MUSEU Mariano Procópio. Disponível em: <<http://pjf.mg.gov.br/mapro/>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MUSEU Victor Meirelles. Disponível em: <<http://www.museu-victormeirelles.gov.br/>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MUSEUS Castro Maya (Museu da Chácara do Céu e Museu do Açude). Disponível em: <<http://www.museuscastromaya.com.br/>>. Acesso em: 7 maio 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. 128 p., il. (Coleção Didática).

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobos Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

SOUZA, Alcídio Mafra (Ed.). *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396 p., il.

Aula 7

ARTE no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo: guia de visitação. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. 223 p., il.

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

BARBOSA, Rui. *O desenho e a arte industrial*. Rio de Janeiro: Gráfica Portinho Cavalcanti Ltda., 1949. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/>> Acesso em: 1 jun. 2013.

BIELINSKI, Alba Carneiro. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro: dos pressupostos aos reflexos de sua criação (de 1856 a 1900)*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *Curso comercial do Liceu de Artes e Ofícios: um marco do ensino*. 1996. Monografia–Arqueologia histórica, Faculdade Béthencourt da Silva, Rio de Janeiro, 1996.

_____. *Fragmentos de uma trajetória: síntese histórica dos 138 anos do Liceu de Artes e Ofícios*. 1995. Monografia–Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do imperador e os pintores do segundo reinado: 1850-1890*. v. 4. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. 81p., il. (Série história da pintura brasileira no século XIX).

CARDOSO, Rafael. A academia imperial de belas artes e o ensino técnico. In: SEMINÁRIO EBA 180, 1996, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p. 181-195.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

DAGUERREÓTIPO. In: Ferreira, Aurélio B. de H. *Novo dicionário de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DUCHER, Robert. *Características dos estilos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 220 p., il.

ÉCOLE Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. Disponível em: <<http://www.ensad.fr/>>. Acesso em: 8 jun. 2013.

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

LUZ, Ângela. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. 251 p., il.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. 381 p., il.

MUSÉE des Arts Décoratifs. Disponível em: <<http://www.lesarts-decoratifs.fr/>>. Acesso em: 8 jun. 2013.

MUSEU do Louvre. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em: 6 maio 2013.

MUSEU de Arte de São Paulo. Disponível em: <<http://masp.art.br/masp2010/index.php>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

MUSEU de Artes e Ofícios. Disponível em: <<http://www.mao.org.br/>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. 128 p., il. (Coleção Didática).

PINACOTECA de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

SANTOS, Paulo. *Quatro séculos de arquitetura*. Valença: Valença S.A., 1977. 138 p.

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

SOUZA, Alcídio Mafra (Ed.). *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396 p., il.

V&A Museum. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/>>. Acesso em: 8 jun. 2013.

Aula 8

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

BUENO, Eduardo. *Avenida Rio Branco, um século em movimento*. Porto Alegre: Buenas Ideias, 2005. 200 p., il.

CAMPOFIORITO, Quirino. *A proteção do imperador e os pintores do segundo reinado: 1850-1890*. v. 4. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983. 81p., il. (Série história da pintura brasileira no século XIX).

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros: 1790-1930*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 222 p., il.

CENTRO Cultural da Justiça Federal. Disponível em: <<http://www.ccjf.trf2.gov.br/espac/histor.htm>>. Acesso em: 27 jun. 2013.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: CAU, 2000. 216 p., il.

DUCHER, Robert. *Características dos estilos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 220 p., il.

ELISEU Visconti. Disponível em: <<http://www.eliseuvisconti.com.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

FUNDAÇÃO Oswaldo Cruz. Disponível em: <<http://portal.fiocruz.br/pt-br/content/home>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 229 p., il.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. 381 p., il.

MUSEU do Louvre. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em: 6 maio 2013.

MUSEU da Vida. Disponível em: <<http://www.museudavida.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=mvida&sid=20>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

MUSEU de Arte do Rio. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

PALÁCIO Tiradentes. Disponível em: <<http://www.alerj.rj.gov.br/eventos3.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

PARQUE Nacional da Tijuca. Disponível em: <<http://www.amigosdoparque.org.br/#>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

PEREIRA, Sonia Gomes. *A reforma urbana de Pereira Passos e a construção da identidade carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1998. 237 p., il.

_____. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008. 128 p., il. (Coleção Didática).

VALLE, Arthur. *Baile à fantasia*, de Rodolpho Chambelland: a figuração do frenesi. *19~~9~~20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/av_rc_baile.htm>. Acesso em: 20 jun. 2013.

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

SOUZA, Alcídio Mafra (Ed.). *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396 p., il.

THEATRO Municipal. Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/index.html>>. Acesso em: 27 jun. 2013.

Aula 9

AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/ Edusp, 2003.

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: CAU, 2000. 216 p., il.

DI Cavalcanti. Disponível em: <<http://www.dicavalcanti.com.br/>>. Acesso em: 31 ago. 2013.

ELISEU Visconti. Disponível em: <<http://www.eliseuvisconti.com.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

FABRIS, Annateresa. O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 278-282.

INSTITUTO Anita Malfatti. Disponível em: <<http://www.institutoanitamalfatti.com.br/>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

INSTITUTO Victor Brecheret. Disponível em: <<http://www.brecheret.com.br/>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 229 p., il.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1998. 381 p., il.

MUSEU d'Orsay. Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr/>>. Acesso em: 11 ago. 2013.

MONUMENTOS de São Paulo. Disponível em: <<http://www.monumentos.art.br/>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MORRIS & Co. Disponível em: <<http://www.william-morris.co.uk/>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

MUSEU de Arte do Rio. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

MUSEU Lasar Segall. Disponível em: <<http://www.museusegall.org.br/index.asp>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 383 p.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

OPEN Library. Disponível em: <http://openlibrary.org/search?q=william+morris&author_key=OL28409A&has_fulltext=true>. Acesso em: 15 ago. 2013.

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

SEMBACH, Klaus-Jürgen. *Arte Nova: a utopia da reconciliação*. Colônia: Tashen, 2004. 240 p., il.

TARSILA do Amaral. Disponível em: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br/>>. Acesso em: 31 ago. 2013.

ZERBST, Rainer. *Gaudí: Obra arquitetônica completa*. Colônia: Tashen, 2005. 239 p., il.

Aula 10

AMARAL, Aracy (Org.). *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe e Estados Unidos*. São Paulo: Memorial da América Latina/ Fondo de Cultura Económica, 1994. 334 p., il.

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: CAU, 2000. 216 p., il.

_____. *Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. 164 p., il.

INSTITUTO Art Déco Brasil. Disponível em: <<http://www.art-decobrasil.com/>>. Acesso em: 5 out. 2013.

KESSEL, Carlos. *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro: Jauá, 2008. 272 p., il.

LEMOS, Carlos. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. 381 p., il.

MARIANNO FILHO, José. *Estudos de arte brasileira*. Rio de Janeiro: s.n., 1942. 175 p., il.

MELLO, Joana. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo: Annablume, 2007. 262 p., il.

MOUTINHO, Stella Rodrigo Octávio; PRADO, Rúbia Braz Bueno do; LONDRES, Ruth Rodrigo Octavio. *Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. 544 p., il.

MUSEU Casa de Portinari. Disponível em: <<http://museucasadeportinari.org.br/>>. Acesso em: 8 out. 2013.

MUSEU Diego Rivera. Disponível em: <<http://www.diegorivera.com/>>. Acesso em: 7 out. 2013.

MUSEU do Bakelite (Alemanha). Disponível em: <<http://www.bakelitmuseum.de/>>. Acesso em: 5 out. 2013.

MUSEU do Bakelite (Reino Unido). Disponível em: <<http://www.bakelitemuseum.co.uk/>>. Acesso em: 5 out. 2013.

MUSEU do Marajó. Disponível em: <<http://www.museudomaraajo.com.br/>>. Acesso em: 6 out. 2013.

MUSEU Frida Khalo. Disponível em: <<http://www.museofridakahlo.org.mx/>>. Acesso em: 7 out. 2013.

MUSEU Histórico Nacional. Disponível em: <<http://www.museuhistoriconacional.com.br/>>. Acesso em: 1 out. 2013.

MUSEU Paraense Emilio Goeldi. Disponível em: <<http://www.museu-goeldi.br/portal/>>. Acesso em: 6 out. 2013.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

PROJETO Portinari. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#>>. Acesso em: 8 out. 2013.

RODRIGUES, José Wash. *A arquitetura civil (artigos sobre o colonial): em busca das raízes*. São Paulo: FAU/ USP/ MEC/ Iphan, 19--.

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

VIANA, Marcele L. *Mobiliário neocolonial: a busca pela tradição na modernidade nacional (1920-1940)*. 2005. 147 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – História e Crítica da Arte)–Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2005.

Aula 11

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

CASA de Lucio Costa. Disponível em: <<http://www.casadelucio-costa.org/>>. Acesso em: 30 out. 2013.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

CORBUSIER, Le. *A arte decorativa de hoje*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 224 p., il.

COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. São Paulo: José Olympio, 2002.

CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000. 210 p., il.

FOI um Rio que passou:. Disponível em: <<http://www.rioquepassou.com.br/>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

FUNDAÇÃO Le Corbusier. Disponível em: <<http://www.fondationlecorbusier.fr/>>. Acesso em: 28 out. 2013.

FUNDAÇÃO Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://www.niemeyer.org.br/>>. Acesso em: 1 nov. 2013.

LEMOS, Carlos. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.

MAPA de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://mapadecultura.rj.gov.br/>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1998. 381 p., il.

MOUTINHO, Stella Rodrigo Octávio; PRADO, Rúbia Braz Bueno do; LONDRES, Ruth Rodrigo Octavio. *Dicionário de artes decorativas e decoração de interiores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. 544 p., il.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris e Walter Gropius*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Aula 12

ABRAHAM Palatnik. Disponível em: <<http://www.palatnik.com.br/biografia>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

AMARAL, Aracy. (Org.). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: MAM, 1977. 357 p., il.

_____. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. 435 p., il.

_____. (Org.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia Melhoramentos/ DBA Artes Gráficas, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mario Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 192 p., il.

ARTES VISUAIS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm>. Acesso em: 19 fev. 2013.

BANDEIRA, João (Org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac Naify/ USP, 2002.

BIENAL Internacional de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999. 110 p., il.

CASTRO, Amilcar de: depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 1999. 95 p., il.

CENTRO de Arte Contemporânea de Inhotim. Disponível em: <<http://www.inhotim.org.br/>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005. 536 p., il.

GERALDO de Barros. Disponível em: <<http://www.geraldodebarros.com/main/>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

HEMEROTECA Digital Brasileira. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

INSTITUTO Itaú Cultural. *Abstracionismo: marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993. 39 p., il.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. 381 p., il.

MOUTINHO, Stella; PRADO, Rúbia Bueno do; LONDRES, Ruth. *Dicionário de artes decorativas & decoração de interiores*. 2.

ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011. 544 p., il.

MUSEU Abraham Palatnik. Disponível em: <<http://www.natal-net.br/palatnik/>>. Acesso em: 18 nov. 2013.

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.macvirtual.usp.br/mac/>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

MUSEU Guignard. Disponível em: <http://www.eravirtual.org/guignard_br/>. Acesso em: 15 nov. 2013.

NAVES, Rodrigo. A complexidade de Volpi: notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. *Novos estud. - Cebrap* [online], São Paulo, 2008, n. 81, p. 139-155, jul. 2008.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; PEREIRA, Sonia Gomes; LUZ, Ângela Ancora. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. 236 p., il.

O MUNDO de Lygia Clark. Disponível em: <<http://www.lygia-clark.org.br/defaultpt.asp>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

PEDROSA, Mario. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1966.

SALZSTEIN, Sonia. Construção, desconstrução: o legado do neoconcretismo. *Novos estud. - Cebrap* [online], São Paulo, n. 90, p. 103-113, jul. 2011.

SEARA, Berenice. *Guia de roteiros do Rio antigo*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações Ltda., 2004. 205 p., il.

