

Historia da Arte



Escultate deo adiutori
nostro: iubilare deo
iacob.

Sumite psalmum et ca
te tympanum: psalterium
iocundum cum chorda.

Bucinate in cornicua tu
la: in insigni die sollempni
tatis nostre.

Quia preceptum in israel
est: et iudicium deo iacob.

Testimonium in ioseph po
suerit illud: cum exiret de terra
egypti linguam quam non
nouerat audiuit.

Quertit ab oneribus dorsu
eius: manus eius in cophi
no genuerunt.

In tribulatione inuocasti
me et liberaui te exaudiui te i
abscondito tempestatis: pro

luiu te apud aquam contum
dionus.

Audi populus meus et con
testator te: israel si audieris
me non erit in te deus reus
neque adorabis deum alienum.

Ego enim sum dominus
deus tuus qui eduxi te de terra
egypti: dilata es tuum et im
ploto illud.

Et non audiuit populus
meus uocem meam: et israel
non intendit michi.

Et dimisi eos secundum de
sideria cordis eorum: ibunt i
ad inuentionibus suis.

Si populus meus audisset
me: israel si in uis meis am
bulasset.

Pro nichilo forsitan minu
as eorum humiliassem: et
super tribulantes eos misis
sem manum meam.

Irauita domui meam
sunt ei: et ait tempus eorum
in secula.

Et abauit eos ex adipe fru
menti: et de pte melle satu
rauit eos. ps dauid.

Eus sicut in synagoga



Presidente do Conselho Deliberativo
Antonio Rubens Costa de Lara

Diretor Superintendente
Marcos Antonio Monteiro

Vice-Diretor Superintendente
Remo Alberto Fevorini

Chefe de Gabinete
Laura M. J. Laganá

Coordenador de Ensino Técnico
Almério Melquíades de Araújo

RAFAEL K. TOYOHARA

CURSO _____

NOME _____

Apostila de

História da Arte

Educação Artística



Profª Márcia Regina de Oliveira - ETE "Pres. Vargas"
Profª Sílvia de Souza Queiroz - ETE "São Paulo"

Revisão: Profª Elianna Vianna de Brito
Profª Maria Cecília de Salles F. César

Organização: Profª Sílvia de Souza Queiroz

**Doação da Família da
Professora Doutora
Doroti Quiomi Kanashiro Toyohara
Centro Paula Souza**

Coordenadoria do Ensino Técnico - CETEC

1998

D&KT 004

ÍNDICE

A Função da Arte	5
Arte Primitiva - Arte da Pré-História	7
A Arte no Egito Antigo	9
Grécia	11
Roma - Paleocristã	14
Arte Bizantina	16
Arte Gótica.....	17
O Renascimento.....	18
O Renascimento Nórdico.....	20
Arquitetura	21
Maneirismo	22
Barroco	23
Rococó.....	25
Barroco Brasileiro.....	26
Neoclassicismo	27
Romantismo.....	29
Paisagismo	31
Realismo	32
Impressionismo.....	33
Pós-Impressionismo	35
Fauvismo	37
Cubismo.....	38
Expressionismo	39
Abstracionismo	40
Futurismo	41
Dadaísmo.....	42
Surrealismo.....	43
Modernismo no Brasil.....	44
Neobarroco ou O Estilo Pós-Moderno.....	46
Bibliografia	58

A FUNÇÃO DA ARTE

A palavra ARTE, em latim *ars, artis*, vem de *ágere*, que significa *agir*. Portanto, arte é ação, assim como o artista é o agente em cujo trabalho sempre encontraremos o reflexo de uma época. Desta forma, uma das funções da arte é a de documentar os fatos. É bom lembrar que, se temos condições de saber muito da pré-história e de civilizações remotas, é também por meio da arte deixada pelo homem que podemos saber os valores e o estágio de civilização de quem a realizou.

Quando falamos sobre valores em Arte, referimo-nos à Estética. Ela surgiu como uma nova disciplina filosófica no século XVIII, com o objetivo de estudar o Belo e suas manifestações na arte. Perceberemos, no entanto, que o Belo é relativo, dependendo também dos padrões determinados em uma época ou região. Esses padrões variam conforme interesses sociais do momento. Tomando como exemplo o enaltecer da magreza, no nosso século, contrapondo a "obesidade" do século passado, notamos que o interesse social está, neste caso, na medicina que conclui que a gordura é maléfica à saúde. Logo, o maléfico não pode ser belo. Mas o que hoje qualificamos de obeso, não é compatível com o conceito de outras épocas. Basta notarmos alguns nus de obras realizadas até o fim do século passado; a gordura estava diretamente relacionada com *status*, assim como a cor branca da pele pois, morena, bronzeada, significaria o trabalho sob o sol e isso não tinha nada de belo, visto que o trabalho não intelectual era considerado humilhante.

As mudanças de padrões são decorrentes do aparecimento de idéias novas, e introduzir uma idéia nova não é fácil, pois o homem, por natureza, é extremamente conservador. O novo exige mudança e isso dá trabalho, gera atrito e é mais cômodo ficar apenas no domínio do já conhecido. Por isso o novo incomoda. O artista sempre apresenta idéias novas que são, em princípio, recusadas por contestarem o que está acontecendo, agredindo os valores do momento. Vejamos os impressionistas no fim do século passado: tão inovadores em suas propostas pictóricas e composicionais quanto recusados em sua época. Hoje, suas obras são valorizadíssimas no mercado de arte; décadas se passaram para que fossem compreendidos e apreciados.

Entretanto, os meios de comunicação vigentes nesta nossa era propiciam mudanças de costumes, gostos e valores de modo extremamente rápido, o que não acontecia antes do rádio e da televisão. Hoje, somos muito suscetíveis à manipulação feita pelas estratégias de propaganda. Lança-se um produto que deve ser "consumido" para ser sucesso. Madonna, por exemplo tem tipo físico roliço e ditou facilmente essa característica na geração 80, substituindo de modo rápido a "moda esquelético" ditada por Twigg, famosa modelo da década de 70, e que levou muitas moças ao sofrimento com regimes exaustivos por desejarem um tipo físico que não era o seu.

Se analisarmos a função da Arte e do artista nas diferentes épocas, perceberemos que será específica para cada momento. Mas, o artista sempre foi colocado à margem da sociedade por diversos motivos. Hoje ele é considerado a figura exótica porque propõe o novo, questiona o antigo, delata, denuncia, enfim, incomoda essa sociedade tão fortificada pelos seus valores. No

entanto, seu trabalho é apreciado e tão intenso é o poder da sua arte como meio de comunicação que nos governos não democráticos são os artistas os primeiros a serem perseguidos, a tal ponto que são forçados a abandonar seus países. Por outro lado, eles também são procurados para a tarefa de divulgação de uma idéia, atingindo grandes massas.

A arte está presente em todos os momentos de nossas vidas. Talvez fosse necessário que ela desaparecesse por algumas horas apenas, para que pudéssemos perceber realmente o quanto ela está presente e diretamente ligada ao homem. Não se tem notícias de civilizações que não realizaram sua arte; desde a mais primitiva à mais civilizada, da mais antiga à mais atual, a arte sempre foi manifestada.

Só precisamos nos despertar para ela e usufruir dessa riquíssima fonte de comunicação, expressão e informação para nos aprimorarmos tanto materialmente como espiritualmente. Espiritualmente porque a arte possui também a função catártica. Quem de nós ainda não sentiu a mais profunda emoção ao ouvir uma música? Um misto de alegria, com vontade de chorar, sensação de êxtase, delírio, mesmo que seja cantada em outra língua que não conhecemos? Essa é uma prova que ela atinge a alma.

Por fim, o estudo da arte leva ao cumprimento de sua função noética, isto é, a de fornecer novos conhecimentos, colaborando para que nossas atitudes sejam sempre fundamentadas no saber, como pregou Kant: "*Saber para prover*".

ARTE PRIMITVA - ARTE NA PRÉ-HISTÓRIA

Duas características do Homem o diferenciam de outras espécies animais: - o raciocínio (Homo Sapiens) e a habilidade do fazer com as mãos (Homo Faber). Ambos possibilitaram o seu desenvolvimento e a sua arte.

Se retomarmos a origem da Arte, chegaremos à Pré-História - Paleolítico Inferior - e perceberemos que a chamada arte menor surgiu da necessidade básica de sobrevivência. Mas, no que consistia essa arte menor? Tratava-se de instrumentos de pedra lascada com os quais o ancestral, que era nômade, caçador e pescador, obtinha o seu alimento.

As primeiras manifestações de pintura e escultura - arte maior - de que temos conhecimento pertencem ao Paleolítico Superior. Apesar de existirem várias teorias acerca do surgimento de tais manifestações, as evidências nas descobertas nos fazem crer que ambas estavam totalmente relacionadas com um sentido mágico.

Deste modo, não havia distinção entre o bisonte desenhado na caverna e o que fora dela se encontrava; desenhando-o, adquiria poderes sobre ele; flechando-o, já o teria obtido como sua caça. Realizavam, assim, um "culto à caça".

Este raciocínio também cabe às "mãos em negativo" - contorno de mãos sobrepondo às figuras de animais, ou mesmo desenhadas em conjunto. Existiria melhor interpretação para esses desenhos senão o domínio do homem sobre o animal, e com isso a sua interferência no meio em que vivia?

A escultura não é uma exceção. O destaque está para as "vênus" - pequenas estatuetas femininas, cujos seios e quadris são bem desenvolvidos. Poder-se-ia argumentar que seriam meras reproduções das mulheres em estado de procriação, mas impossível rejeitar a idéia de serem ídolos de um "culto à fertilidade"; afinal, o homem da pré-história vivia entre os dois instintos elementares: o de reprodução e o de preservação.

A Pré-História é o palco da primeira revolução de estilos nas artes e esta mudança corresponde à verdadeira revolução no modo de vida e na mentalidade do homem da Idade da Pedra.

A pintura passa do figurativismo realista do paleolítico para o geometrismo de tendências abstratas do Neolítico - período da pedra polida. O homem não precisa mais desenhar o animal flechado para obtê-lo como caça, pois agora domestica os animais. Deixa de ser caçador para ser pastor. Organiza-se, aprende a prever, isto é, a transcender a realidade imediata porque, além de pastor, é também agricultor e, como tal, sabe que suas atitudes repercutirão no futuro. Em decorrência da agricultura e por necessitar armazenar sua colheita, ele cria a cerâmica. A necessidade faz o homem também criador.

Ainda no neolítico, surgem as manifestações arquitetônicas, as primeiras habitações, uma vez que o homem torna-se sedentário. Dentro da arquitetura, encontramos principalmente os monumentos megalíticos; o homem do neolítico atingiu a mais alta das abstrações - a crença na imortalidade da alma. passou de monista para animista. Os monumentos megalíticos estavam, provavelmente, associados a um "culto aos mortos" e são encontrados em três tipos: menhir, bloco de pedra colocado verticalmente; o dolmen, duas pedras verticais e uma terceira

disposta horizontalmente sobre as duas; e o *cromlech*, pedras colocadas verticalmente de modo a formar um círculo.

Os vestígios deixados pelo Homem passam, cada vez mais, a ter uma força de expressão superior aos deixados por outras espécies animais.

O Homem vai se aprimorando também em sua forma de comunicação. Os desenhos deixados nas paredes, com o decorrer do tempo, passam a transmitir uma idéia. A esse conjunto de desenhos denominamos ideogramas. Essa atitude, que nos parece bastante simples, foi um grande marco: a partir de então, os fatos poderiam ser documentados. Inicia-se, desta forma, a HISTÓRIA.

A ARTE NO EGITO ANTIGO

Quando falamos de primeiras formas de escrita, lembramos imediatamente dos hieróglifos do Egito Antigo que até hoje não foram totalmente desvendados. Aliás, o mistério é um dentre os admiráveis atrativos dessa civilização que a tantos fascina.

A religiosidade influenciou fortemente todas as atividades desenvolvidas pelos egípcios, inclusive as artísticas, fossem elas manifestadas pela escultura, pintura ou arquitetura. Possuíam vários deuses personificados em aves e animais; acreditavam na imortalidade da alma e na vida eterna. Após a morte, a alma continuaria a viver e, para essa existência eterna, precisaria de um suporte material que a recebesse na terra e que também perdurasse para a eternidade, daí a mumificação dos corpos. A múmia, por sua vez, não poderia ser tocada, destruída ou profanada, pois a alma sofreria o resto da imortalidade. Por isso, os egípcios a ocultavam ao máximo, escondendo-a em labirintos escavados nas rochas ou sob túmulos que, por terem que durar a eternidade, tinham um caráter monumental.

Durante o Antigo Império, distinguimos dois tipos de túmulos: a mastaba, túmulo particular, e a pirâmide, túmulo do faraó, figura máxima e soberana da forte hierarquia social do Egito; dentro do regime teocrático, era o representante de Deus na terra, cujos poderes eram ilimitados.

Quem de nós não ouviu falar das pirâmides do Egito? E o enigma que envolve toda a sua construção? Grandes obras arquitetônicas, as pirâmides, com sua monumentalidade, verticalidade e ampla base, simbolizam a própria autoridade absoluta do faraó, voltado para o céu, mas fortemente embasado na terra. Geometricamente falando, perceberemos que a própria estrutura das pirâmides - um triângulo isósceles - é, dentre todas as figuras geométricas, a que mais equilíbrio e estabilidade nos transmite e estas qualidades são quase inerentes também na cultura egípcia, pois durante milênios, ela manteve as mesmas características.

As três pirâmides de Gizeh, construídas pelos faraós Quéfren, Queóps e Miquerinos, são, por excelência, o símbolo do Egito. Porém, elas não estão sós. A região de Gizeh contém um magnífico complexo arquitetônico composto não somente pelas pirâmides, mas pela esfinge e pelos templos. Estes não visavam acolher os fiéis em suas preces, muito contrariamente, ninguém poderia entrar neles. O templo do vale é ligado ao templo mortuário por uma aléia coberta, onde lateralmente encontra-se a esfinge de Gizeh. Esculpida diretamente na rocha do planalto, possui corpo de leão e cabeça de ser humano que, na posição erguida, com os olhos fixos no sol, dá-nos a sensação de que está guardando todo esse conjunto. Há quem a considere um retrato estilizado do próprio faraó Quefren, o que não seria de todo impossível, visto que os egípcios confeccionavam estátuas que eram colocadas juntamente com os túmulos reais, pois se a preservação do corpo não fosse suficiente, uma fiel imagem preservada, com certeza, asseguraria a vida eterna.

Deste modo, sua função não era só a de representação, mas também a de "ser" o próprio faraó. Por outro lado, se uma fiel imagem pressupõe um realismo, este era em geral atribuído às estátuas de classe inferior; as do faraó eram estilizadas e idealizadas, tendo atenuado seu caráter particular para transparecer, acima de tudo, seu caráter divino e imortal.

O escultor raramente tentava sair das convenções e limitava-se a representar a figura

na posição de andar, estando o pé esquerdo sempre na frente; sentado, com a mão esquerda apoiada na coxa e a direita fechada ou ainda sentado, com as pernas cruzadas, tal qual a famosa estátua do "Escriba Sentado" que se encontra no Museu de Louvre (Paris). Aliás, ser escriba numa terra de analfabetos significava a autoridade de dar formas às leis e ordens do soberano; era, portanto, uma posição privilegiada.

Mas, se todo um esquema pré-estabelecido dirigiu a escultura em volume, a influência é ainda mais nítida no baixo-relevo e na pintura. utilizados para ornar as paredes dos sarcófagos e templos, tinham a finalidade de narrar fatos, hábitos e atividades necessárias à vida futura. As normas estilísticas revelam-nos que a preocupação era registrar o maior número de fatos possível. Assim, a lei da frontalidade, característica predominante em ambas manifestações, é a que mais obedece tal necessidade de variação.

A figura é desenhada numa alternância de posições, pois cada pormenor deve ser desenhado na sua forma mais significativa, proporcionando melhor legibilidade na representação: cabeça de perfil, olhos e troncos de frente, pernas e pés novamente de perfil. Esta é, sem dúvida, uma posição estranha para nós, mas temos de concordar que, de fato, um olho é muito mais reconhecível de frente do que de perfil.

A pintura egípcia não conhece a sombra, portanto, não proporciona sensação de volume, é sempre bidimensional. Igualmente, desconhece por completo a perspectiva e, quando são representados vários objetos idênticos, em vez de colocar um atrás do outro em diminuição, desenhavam um na posição desejada e depois repetiam a metade da figura sucessivamente.

As cores disponíveis derivadas de substâncias minerais, também eram convencionadas: o vermelho-tijolo para a epiderme masculina, o amarelo-ocre, para a feminina; cabelos e íris, negras; a água em azul ou com linhas em zigue-zague e as plantas, pintadas na cor verde.

Outras convenções são do mesmo modo interessantes. Surgiram da necessidade de valorizar determinados personagens, e a melhor maneira de se conseguir isso foi aumentar o tamanho dele com relação aos demais. Então, desenhavam o senhor várias vezes maior que seus escravos, o marido maior que a mulher, e não é raro ver a esposa do faraó inserida num triângulo formado pelas pernas do mesmo.

Todas essas regras existiram desde as primeiras dinastias e perduravam durante todos os milênios de existência da civilização egípcia. Somente uma vez o estilo egípcio viu-se abalado, e o autor disso foi o faraó Amenófis IV, no Novo Império, que rompeu com muitos costumes e tradições do Egito. Começou por tentar introduzir o monoteísmo, substituindo o deus tradicional Amón-rá, por Aton, de quem era devoto e cujo símbolo era o disco solar.

Amenófis IV atribuiu à pintura um caráter muito naturalista e, embora a lei da frontalidade não tivesse sido abandonada, o que o tornou particular foi o modo como se fez representar, mostrando toda a sua fragilidade humana em cenas e atividades comuns a qualquer pessoa. Isso, com certeza, chocou os egípcios que, por milênios, acostumaram ver o faraó com ar divino e solene.

Toda essa revolução não conseguiu alterar o estilo egípcio; o sucessor de Amenófis logo faria a arte voltar às rígidas convenções.

Posteriormente, a cultura egípcia ficou novamente suscetível a mudanças, pois foi vítima de constantes invasões; com isso travou contatos com povos influentes, como por exemplo, os gregos. Estes estiveram sob o domínio de Alexandre Magno o qual libertou o Egito dos persas. Mas se militarmente o Egito sucumbiu, o mesmo não ocorreu com a sua arte. Nela, a figura onipotente do faraó sempre reinará absoluta e o Egito buscará a eternidade.

GRÉCIA

Ainda às margens do Mediterrâneo desenvolveu-se a civilização que maior influência causou na cultura ocidental: a civilização grega. Extremamente observadores, os gregos buscaram compreender o homem e o mundo, utilizando para tal a razão e não a emoção. Assim, instituíram a Filosofia e conceberam os valores universais que eram o Belo, o Bem e a Verdade. Para nós, estudantes da História da Arte, é fácil detectar tais valores, pois a arte grega acha-se ligada às noções do Belo. Mas, o que é o Belo? Para os gregos, nada era belo senão pela sua participação no Belo em si, o qual, por sua vez, confunde-se com o Bem supremo e com o divino. E quando falamos em "divino", referimo-nos a deuses de forma antropomórfica, isto é, deuses com forma, virtudes e defeitos humanos. Tudo isso leva-nos a perceber tanto o caráter humanista dos gregos como a complexa interação: homem-divino-belo-arte.

A manifestação artística, assim como no Egito, também estava voltada para a religião. Porém, a arte não obedecia a normas e convenções rígida ditadas pela crença. As artes atendiam às necessidades práticas do culto religioso; obedeciam a cânones e cálculos matemáticos e geométricos que visavam a um equilíbrio e harmonia de formas buscando, assim, o ideal de beleza e perfeição. Então, vejamos de que modo os gregos serviam à religião, sem sucumbir seus anseios filosóficos.

O templo e o teatro são dois monumentos que se sobressaem na arquitetura grega. O teatro atendia ao culto em honra ao deus Dionísio, celebrado através de peças teatrais representadas por atores do sexo masculino que usavam as chamadas "personas". Estas eram máscaras que, por si só, já indicavam se a peça era uma tragédia ou uma comédia. O teatro era, então construído em madeira, por ocasião dessas peças, ou ainda, desse culto. Porém, mais tarde, os arquitetos gregos resolveram construí-lo em pedra e com uma estrutura que fosse permanente. Em forma semi-circular, os gregos construíram as arquibancadas aproveitando o relevo íngreme das montanhas. Tais detalhes podem parecer banais, mas não se observarmos que o formato semi-circular proporciona uma boa visão da cena e que, ao aproveitarem a inclinação das montanhas, os gregos, com sua sabedoria, revolucionaram os problemas com o som e deram os primeiros passos para o que hoje conhecemos como Acústica.

Já o templo destinava-se à simples moradia de uma divindade. Suas características mostram que não eram construídos para que os fiéis ficassem no seu interior; era mais exterior do que interior. Algumas partes do templo merecem atenção: as colunas com seus capitéis, o frontão e o friso. As colunas com seus capitéis determinavam a ordem arquitetônica a qual pertence ao templo: dórica, jônica ou coríntia. Nas ordens dórica e jônica, o esquema de decoração era reciprocamente coordenado com a proporção dos elementos. Um exemplo dessa proporção pode ser dado ainda referindo-se à coluna. Sua altura é diretamente proporcional ao seu diâmetro e tal proporção varia de acordo com a ordem arquitetônica, pois podemos perceber que estas refletem também o perfil do povo que as utilizou. Os templos da ordem dórica, por exemplo, são simples, porém maciços. Suas colunas, cuja altura equivale a quatro ou seis vezes o seu diâmetro, elevam-se firmes e robustas, pois são mais estreitas no alto que na base; possuem caneluras largas e terminam no capitel dórico, sóbrio e geométrico. Todos esses

detalhes refletem a personalidade dos dórios que, aguerridos e nômades, foram os últimos a penetrarem no território grego.

A ordem jônica, cujo nome vem dos jônios, povo ariano que também formou o povo grego, reflete um gosto mais refinado e uma preocupação maior com a estética. Ao contrário das colunas dóricas, as colunas dessa ordem são sustentadas por uma base circular propositadamente preparada; são mais esguias e cilíndricas, pois suas caneluras são mais estreitas e sua altura equivale a oito ou dez vezes o seu diâmetro. Seu capitel é caracterizado por duas volutas laterais simetricamente colocadas, que torna a coluna jônica bem mais leve e graciosa. Aliás, a plasticidade dessas duas ordens arquitetônicas, a dórica e a jônica, é tão oposta que os gregos costumavam utilizar a ordem dórica nos templos de divindades masculinas e a jônica nos templos de divindades femininas.

A coríntia foi a ordem arquitetônica preferida no último período da arte grega, o helenístico. As colunas são similares às da ordem jônica, mas seu capitel caracterizou-se pela riqueza de detalhes decorativos. Em forma de um sino invertido, ele é todo envolvido por folhas de acanto estilizadas, donde emergem pequenas volutas que, no conjunto, dão à coluna mais suntuosidade e luxo. Foi uma das ordens mais utilizadas posteriormente pelos romanos.

O frontão é o espaço em forma de triângulo longo e baixo, conseqüente da necessária inclinação do telhado do templo; já o friso consiste numa faixa estreita que percorre toda a lateral do mesmo. Ambos eram decorados com esculturas em baixo e alto relevo que representavam deuses, heróis, monstros, vivenciando uma cena mitológica.

A escultura, inclusive, foi outra importante manifestação da arte grega; e não se destinaria só à decoração dos templos; podia ser autônoma também. Entretanto, quase todas as obras escultóricas desta natureza se perderam; o conhecimento que temos de algumas delas é por intermédio de cópias romanas, nem sempre fiéis às originais. O desenvolvimento da estatuária grega acompanha o próprio desenrolar da história dos gregos, ou seja, temos a escultura do período arcaico, clássico e o helenístico.

No período Arcaico, a estátua, apesar de inspirada no convencionalismo e técnicas egípcias, mostra pequenas inovações; como por exemplo, pode ser vista de qualquer ângulo, ao contrário da egípcia, que só de face importava; para atribuir mais vida à estátua, o rosto era animado com um sorriso característico, denominado "sorriso arcaico" ou "beócio". Tal sorriso era, por vezes, inadequado; como interpretá-lo na fisionomia de um guerreiro moribundo? Portanto, logo foi substituído por uma serena tranqüilidade fisionômica. Neste período predominavam dois tipos de estátuas: o *kouros*, no masculino, e o *kouré*, estátua feminina trajada.

No século V a.C., a estátua grega atinge o seu esplendor. Denominada clássica, ela representa uma busca incessante pelo ideal da beleza e perfeição, realizada a partir de cálculos matemáticos e estudo de observação. Emprega-se o módulo como medida padrão; a estátua deve medir sete módulos, e o módulo, corresponder à altura da cabeça. Surge o nu feminino, e o interesse por sua graciosidade é tanto que um ar de feminilidade vai envolver todas as figuras. O movimento na estátua é outro aspecto importante; representar um atleta com suas energias reunidas para lançar um disco, como é o caso de "*O Discóbolo*" do escultor Miron, torna, sem dúvida alguma, a escultura muito mais dinâmica. Tal dinamismo vai ser ainda mais explorado na escultura do período helenístico. Nela manifesta-se o interesse pelo exótico; a dor humana é representada com certa dramaticidade devido ao jogo de luz e sombra obtida pelo acentuado relevo das formas. Um bom exemplo é a representação da "*Morte de Laocoonte e Seus Dois*

Filhos", feita por Agesandro, Atenodoro e Polidoro.

Provavelmente, semelhante desenvolvimento deve ter ocorrido na pintura grega. Difícil afirmarmos com exatidão, pois, infelizmente quase nenhuma das obras sobreviveu. Nosso conhecimento é devido a algumas fontes de informação, tais como, a pintura vascular e as cópias das pinturas feitas pelos romanos. As cópias romanas chegam a nos informar algumas características, mas nos parecem certo que seus pintores alteraram e adaptaram seus modelos.

Quanto à pintura de vasos é autêntica; é fácil deduzir que seus pintores se inspiraram no processo da pintura leve. O valor da pintura vascular está na sua particularidade técnica, e nesse âmbito, os gregos possivelmente são insuperáveis. A contribuição da civilização grega para a humanidade abrange todos os setores da vida humana. Mesmo o período helenístico, considerado como a decadência da arte grega, devido à sua disseminação, pode ser, ao mesmo tempo, considerado de extrema importância, se levarmos em conta que nele a arte grega tornou-se um elemento de maior influência em outras artes. Prova disso é a arte que estudaremos a seguir: a Arte Romana.

ROMA - PALEOCRISTÃ

O contato entre Roma e a Grécia iniciou-se com uma admiração que os romanos sentiam pelos gregos, ainda por volta do século III a.C. Mais tarde, quando a Grécia tornou-se palco de lutas internas entre as potências helenísticas, tal admiração se transformou em irritação, pois cada potência queria fazer prevalecer sua hegemonia e, para tal, solicitaria o auxílio de Roma. Mas os romanos eram militarmente bem mais organizados que os gregos; por isso, acabaram por subjugar um a um todos os reinos helenísticos.

O caráter do romano era muito diferente do caráter grego. Os gregos queriam conhecer e, com muita sabedoria, tentaram explicar a Beleza; os romanos, por sua vez, queriam dominar e por isso esforçavam-se para consolidar o poder.

Por outro lado, os romanos sucumbiram à superioridade dos gregos nas artes e na cultura. Deixando-se influenciar pelos padrões estéticos da Grécia clássica e aproveitando alguns elementos etruscos, criaram o estilo romano, uma mistura de linhas retas e curvas.

Na arquitetura, por exemplo, os romanos aproveitaram a planta do templo etrusco, usaram demasiadamente o arco, também de origem etrusca, mas a ornamentação foi toda ela herdada do estilo grego. Na arquitetura grega, o horizontalismo e a proporção refletem a escala de medida dos gregos - o Homem -; na romana, a suntuosidade e a grandeza refletem outra escala de medida - o Estado - sinônimo, na época, de poder e conquista.

Nos monumentos, a preocupação dos romanos era com o espaço interno, ou seja, problemas como a aeração e a iluminação. Para solucioná-los, vão utilizar arcos e abóbodas; o arco, inclusive, foi tão bem aproveitado pelos romanos que começou a ser construído isoladamente como monumentos para fins de propaganda política (*Arco de Tito*).

A ordem arquitetônica mais utilizada foi a coríntia, apesar de existirem outras como a toscana e a compósita; as colunas, cuja função na Grécia era de sustentação, possuíam também a função decorativa, ou seja, vão ser embutidas nas paredes.

A arquitetura foi, sem dúvida nenhuma, a maior manifestação artística dos romanos, principalmente porque foram eles os primeiros se preocuparem com o planejamento das cidades. Certamente, os aquedutos, as pontes, os arcos, as basílicas surgiram como solução para problemas originários desta urbanização.

Na pintura, os afrescos e mosaicos, sempre em função da arquitetura, pouco diferem dos modelos gregos; mas na escultura, enquanto os gregos tinham o seu ideal de Beleza a atingir, os romanos tinham o *jus imaginum* para confeccionar. Boa parte da escultura romana, é certo, consistia em cópias dos modelos gregos, mas o *jus imaginum* tratava-se do retrato, o monumento em homenagem àquele que tivesse prestado relevante serviço ao Estado. Ao confeccioná-lo, os escultores, obviamente, deveriam respeitar os traços fisionômicos do homenageado em questão. Daí o caráter realista da escultura romana.

As mais belas manifestações artísticas romanas foram confeccionadas num período em que paralelamente se principiava uma outra arte: a arte paleocristã. Os romanos testemunharam o nascimento de Jesus Cristo, o qual marcou uma nova era e uma nova filosofia.

Ocorre que, com o surgimento do messias, o poder romano viu-se extremamente

abalado e iniciou, então, um período de perseguição não só a Jesus, mas também a todos aqueles que aceitaram sua condição de profeta e acreditaram nos seus princípios. Tal perseguição marcou a primeira fase da arte paleocristã: a fase catacumbária, que recebe este nome devido às catacumbas, cemitérios subterrâneos em Roma, onde os primeiros cristãos secretamente celebravam seus cultos. Nesses locais, a pintura é simbólica; Cristo poderia ser representado por um círculo ou por um peixe, pois a palavra peixe, em grego *ichtus*, forma as iniciais da frase: Jesus Cristo de Deus Filho Salvador. Alguns episódios sagrados também eram representados; a Arca de Noé, Daniel na Cova dos Leões, etc.

Os cristãos foram perseguidos por três séculos, até que em 313 d.C. o imperador Constantino legaliza o cristianismo, dando início à 2ª fase da arte paleocristã. Com a liberdade do culto, os cristãos adotaram a basílica romana como local onde realizariam suas reuniões e utilizavam a pintura, mais precisamente, o mosaico, para sua decoração.

Em 391 d.C., outro imperador chamado Teodósio, oficializou o cristianismo como religião do Império Romano e, com isso, a força do Estado uniu-se à força da Igreja e, juntos propiciaram os principais estilos da arte cristã durante a Idade Média.

ARTE BIZANTINA

O cristianismo não foi a única preocupação para o Império Romano nos primeiros séculos de nossa era. Por volta do século IV, começou a invasão dos povos bárbaros e que levou Constantino a transferir a capital do Império para Bizâncio, cidade grega, depois batizada por Constantinopla. A mudança da capital foi um golpe de misericórdia para a já enfraquecida Roma; facilitou a formação dos Reinos Bárbaros e possibilitou o aparecimento do primeiro estilo de arte cristã - Arte Bizantina.

Graças à localização de Constantinopla, a arte bizantina sofreu influências de Roma, Grécia e do Oriente. A união de alguns elementos dessa cultura formou um estilo novo, rico tanto na técnica como na cor.

Novamente temos uma arte dirigida pelo peso da religião; ao clero cabia, além das suas funções, organizar também as artes, tornando os artistas meros executores. O regime era teocrático; o imperador possuía poderes administrativos e espirituais; era o representante de Deus tanto que se convencionou representá-lo com uma auréola sobre a cabeça, e, não é raro encontrar um mosaico onde esteja juntamente com a esposa, ladeando a Virgem Maria e o Menino Jesus.

O mosaico é expressão máxima da arte bizantina e não se destinava apenas a enfeitar as paredes e abóbodas, mas a instruir os fiéis mostrando-lhes cenas da vida de Cristo, dos profetas e dos vários imperadores. Plasticamente, o mosaico bizantino em nada se assemelha aos mosaicos romanos; são confeccionados com técnicas diferentes e seguem convenções que regem inclusive os afrescos. Neles, por exemplo, as pessoas são representadas de frente e verticalizadas para criar certa espiritualidade; a perspectiva e o volume são ignorados e o dourado é demasiadamente utilizado devido à associação com maior bem existente na terra: o ouro.

Na arquitetura, a Igreja de Santa Sofia, em Constantinopla - hoje Istambul - foi um dos maiores triunfos da nova técnica bizantina, lograram colocar uma cúpula sobre uma base quadrada. Construíram-na sobre um tambor cilíndrico que se apoiava em quatro arcos plenos.

Tal método tornou a cúpula extremamente elevada, sugerindo, por associação à abóboda celeste, sentimentos de universalidade e poder absoluto.

As igrejas bizantinas, vistas de fora, não suscitam o entusiasmo das multidões; é no seu interior que encontramos o luxo de sua decoração: brilho de mármore polidos e multicoloridos, o dourado dos mosaicos e os arcos e capitéis rendilhados.

Toda essa atração por decoração, entretanto, afasta o gosto pela forma; conseqüentemente, rara expressão teve a escultura no período bizantino. A outra razão foi a prevenção que os cristãos tinham contra a estatuária que lembrava de imediato o paganismo romano. Tudo que encontramos restringe-se a baixos relevos acoplados à decoração.

A arte bizantina teve seu grande apogeu no século VI, durante o reinado do Imperador Justiniano. Porém, logo sucedeu-se um período de crise chamada de Iconoclastia. Constituiu na destruição de qualquer imagem santa devido a um conflito entre os imperadores e o clero. Resolvida a questão, a arte bizantina teria sua segunda Idade de Ouro, a qual já se realizava concomitantemente com os primórdios de outro importante estilo de arte medieval: o gótico.

ARTE GÓTICA

Escritores e artistas renascentistas empregaram o termo "gótico" para designar as artes da Idade Média. A palavra "gótico" provém de godos, nomes de uma tribo bárbara do norte da Europa; assim como era considerado bárbaro o povo que não possuía a cultura grega, tais artes foram denominadas góticas porque também se afastavam das tradições clássicas. Atualmente, embora já consagrada, percebemos que a denominação "gótica" é imprópria para este estilo de arte, visto que ele é estranho à cultura daquele povo bárbaro. O estilo gótico é, antes de tudo, um estilo arquitetônico nascido na França como fruto de uma fé cristã e tem como expressão máxima, a catedral, construída como símbolo da onipotência divina. A catedral gótica, em virtude do fervoroso espírito de fé, elevou-se para o céu como uma oração, atingindo uma altura jamais antes alcançada. Isto se tornou possível graças a uma nova técnica de construção baseada no emprego de arcos ogivais que se inter cruzam repousando sobre as colunas. Com elevada altura a catedral ficava suscetível a desmoronamentos, o que, de fato, ocorreu algumas vezes; então solucionou-se o problema com a utilização de contrafortes e arcos botantes, elementos externos da construção, que ajudavam a distribuir melhor o peso e a força exercida pela abóboda.

Com todo esse sistema, as paredes perderam a sua função de sustentação e acabaram sendo substituídas por enormes vitrais. O vitral é outro elemento caracteristicamente gótico; dava ao ambiente, fulgurante iluminação cromática, o que reforçava ainda mais o clima religioso do ambiente. A ausência de paredes fez desaparecer a pintura mural. Em contrapartida, desenvolveu-se a pintura de cavalete e o retábulo. Para a decoração das catedrais as esculturas foram então demasiadamente utilizadas; cobriam quase que por completo as fachadas e o seu número podia ser ampliado pois, além da decoração, elas proporcionavam também um apoio, dando maior segurança à construção. Eram verticalizadas e se concentravam na representação da Santíssima Trindade, da encarnação de Cristo, da Virgem Maria e do Juízo Final. Também é muito comum encontrarmos nas paredes laterais da porta de entrada da catedral, estátuas de pedras como se fossem guardiões do templo.

A pintura gótica atingiu admirável esplendor nas miniaturas ou iluminuras utilizadas para ilustrar os livros medievais. Tais miniaturas exerceram forte influência na pintura de cavalete, e nos retábulos. Esses expressavam sobretudo sentimentos religiosos; utilizavam ainda céu dourado, personagens sagrados situados à distância e perspectivas aéreas. Os pintores se enquadravam em uma das duas escolas existentes na época; a florentina e a sienesa. A florentina é realista e de inspiração popular, possui simplicidade nos desenhos e nas cores; a sienesa possui mais elegância e gosto pelos detalhes. Porém, é importante observar que os pintores do período gótico, dentre os quais podemos destacar Giotto (1266 - 1337), Simone Martini (1284-1344) e Cimabue (1240-1302), já antecedem e anunciam os pintores do *Quattrocento*, ou também chamados "pré-renascentistas".

O RENASCIMENTO

A Renascença (ou Renascimento) foi o movimento compreendido entre os séculos XV e XVI que representou uma rejeição ao espírito da Idade Média e uma retomada ao ideal da vida clássica, da Grécia e da Roma antiga.

Foi uma época de grandes transformações em que se fixaram os princípios gerais que passaram a reger boa parte do mundo que hoje conhecemos.

O período do Renascimento é caracterizado por uma visão humanística que se apoiava no otimismo, individualismo e naturalismo. Esse naturalismo consistia na glorificação do humano e natural, em oposição ao divino e extraterreno da Idade Média.

O berço da arte renascentista foi a Itália, visto que ela tinha condições propícias para esse desenvolvimento cultural e artístico; possuía um quadro sócio-econômico extremamente rico e o fato da tradição da cultura romana ser muito presente nos monumentos artísticos e na literatura.

O artista do Renascimento era o intérprete de uma mudança de valores: o homem deixa de ser o humilde observador da natureza de Deus e passa a ser a orgulhosa expressão do próprio Deus, seu herdeiro natural da Terra. A natureza não existia para ser contemplada com enlevo e copiada, mas para ser examinada e compreendida; não para ser temida, mas controlada.

O antropocentrismo toma o lugar do até então teocentrismo, e essa mudança de atitude é que nos conduzirá ao âmago do movimento denominado Renascimento.

Os pintores, de um modo geral, procuram reproduzir a realidade, submetida a uma beleza idealista. O espírito clássico, a ordem e as formas simétricas são traços marcantes, assim como o desenvolvimento da perspectiva científica e a elaboração das teorias matemáticas da proporção levaram a um inconfundível cenário típico dessa época.

Três grandes escolas se destacaram na Itália: a florentina, a veneziana e a romana.

A escola florentina caracteriza-se pelo intelectualismo e pelo predomínio da linha sobre a cor. Já a veneziana notabilizou-se pelo predomínio da cor sobre o desenho ou linha. Os venezianos são luminosos coloristas. A romana realiza o equilíbrio entre a linha dos florentinos e a cor dos venezianos.

Sandro Botticelli, da escola florentina, foi discípulo de Filippo Lippi, que lhe ensinou o desenho, e Antonio Pollaiuolo, que lhe revelou a antiguidade. Dessa escola, no entanto, temos a maior figura da pintura renascentista: Leonardo da Vinci que conseguiu ser tanto artista como cientista. Imaginou máquinas volantes, estudou mecânica, geologia, ótica, hidráulica, entre outras ciências. Compôs um tratado sobre anatomia em que registrou sua descoberta. Tais pesquisas explicam a segurança com que desenhava o esqueleto e a musculatura do homem, do cavalo e de diversos animais. Estudioso também da botânica, muito dos seus quadros revelam as minúscias de muitas plantas. Desenvolve a técnica primorosa do *sfumato*, procurando banhar todo o quadro de uma neblina suave.

O maior representante da escola veneziana é Ticiano, que domina toda a primeira metade do século XVI.

No limiar do século XVI, acreditava-se firmemente na possibilidade do ser humano se assumir como uma espécie de "super homem", bom em tudo, da pintura e poesia à ciência e à guerra. Na Itália, uma tal pessoa era designada por *l'uomo universale*: o homem universal.

Talvez, justamente por acreditarem tanto no potencial do homem é que podemos destacar alguns notáveis do Renascimento.

Miguel Angelo Buonaroti e Raphael Sanzio pintavam obras consideradas perfeitas, nas quais todas as aspirações de pintores anteriores pareciam ter sido concretizadas.

Esta época ficou conhecida como Alto-Renascimento.

Raphael encontrou o meio ideal de organizar figuras de formas e dimensões diferentes ao longo de uma tela. A sua solução era um triângulo com o vértice para cima. Muitos foram os pintores que utilizaram essa forma composicional.

Miguel Angelo expressa o aspecto dominante de sua personalidade na escultura. Considerado o maior escultor do Renascimento italiano, nas suas pinturas também encontramos o carácter escultórico pelo vigor do desenho e dos volumes, solidez e força das figuras, características absorvidas de seu mestre Masaccio, em seus primeiros ensinamentos. Foi escultor, pintor, arquiteto e poeta: um verdadeiro Homem Universal. Na escultura, "*Pietà*", a Virgem com o Cristo morto no colo, atualmente na Basílica de São Pedro, em Roma, é considerada sua obra prima, assim como na pintura, os afrescos da *Capela Sistina*.

O RENASCIMENTO NÓRDICO

Os séculos XV e XVI foram tempos difíceis para os pintores do Norte da Europa. As novas técnicas dos pintores italianos eram praticamente desconhecidas. Os Alpes, que separavam a Itália do resto da Europa, eram obstáculos de difícil transposição. Muitos pintores, como Albrecht Dürer, viajaram pela Itália e trouxeram as novas concepções para a Alemanha. Lentamente, o Renascimento foi fazendo a sua infiltração para o Norte, mas com características peculiares, principalmente em função do protestantismo, que abominava as decorações altamente elaboradas das igrejas católicas. Daí a enorme diferença em relação à Itália renascentista.

Os pintores nórdicos, como Jeronymus Bosch, não consideravam a humanidade como a obra mais perfeita de Deus. Possuíam uma grande consciência da miséria humana. Bosch pintou uma versão de pesadelo do Universo. Cinco séculos mais tarde, os surrealistas pintavam o mundo dos sonhos e do inconsciente. O interesse por Bosch foi enorme, pois ele pintava o mundo de uma forma fantástica, como que exorcizando as criaturas monstruosas que viviam na sua imaginação.

Pieter Bruegel também viveu na Holanda, nesta altura, protestante. Por este fato, a aquisição de quadros de natureza religiosa decresceu ao ponto de desaparecer, tendo os pintores que descobrir novas temáticas para as suas obras. Bruegel pintou a vida dos camponeses e o campo onde trabalhavam. Foi um dos primeiros artistas a pintar as várias formas assumidas pela paisagem campestre ao longo dos vários períodos do ano.

Muitos outros tornaram-se retratistas. Era cada vez maior a demanda por retratos pessoais, que representavam a importância do *status* social.

ARQUITETURA

Foi o florentino Filippo Brunelleschi quem apresentou, no início do *Quattrocento*, a nova concepção renascentista na arquitetura. Contudo, não foi na sua época que a arquitetura renascentista atingiu o seu ponto culminante. Foi um pouco mais tarde, na primeira metade do século XVI e em Roma que atingiu sua plenitude - na Alta Renascença.

O arquiteto Bramante criou um tipo todo original de abóboda para a Igreja Santa Maria das Graças.

Os arquitetos dedicavam-se, sobretudo, à edificação de construções religiosas, das quais a mais ambiciosa é, sem dúvida, a Catedral de São Pedro, em Roma. Foi iniciada por Bramante em 1506, continuada por Miguel Angelo e adornada por Bernini (1598 - 1680).

Na mesma época, desenvolveu-se, fora da Itália, um estilo arquitetônico misto, combinação de renascentista e gótico. Mais tarde, a arquitetura nesses lugares passou a inspirar-se diretamente nas fontes clássicas.

O arco gótico dá lugar ao arco renascentista ou romano (arco pleno). As abóbodas de nervuras são substituídas pela forma de semi-círculo, formando um teto liso, onde as pinturas na técnica de afresco eram comumente realizadas. As janelas passam a ser quadradas e normalmente recebiam frontões triangulares ou circulares, além de outros elementos arquitetônicos de inspiração greco-romana.

Na França, surge uma arquitetura renascentista inconfundível, cujos melhores exemplos são as fachadas do *Museu do Louvre*, do arquiteto Pierre Lescot.

MANEIRISMO

O momento "perfeito" do Alto Renascimento não durou muito tempo. Vários foram os artistas que sentiram o esgotar das formas tradicionais. Queriam descobrir novos problemas, procurar as resoluções, enfim, uma nova forma de ver o mundo.

Uma consequência dessa atitude foi o Maneirismo. Esse nome provém da procura de uma maneira expressiva e personalizada de trabalhar, pelos artistas insatisfeitos com os valores da Renascença, e que acreditavam que o mundo não era perfeito e ordenado tal como pretendiam os renascentistas. E assim, alongaram e distorceram o corpo humano, julgando ser esta a forma mais apropriada para retratar a angústia da alma humana. Substituíram as cores frias e claras do Renascimento pelas bruscas e irreais de uma luminosidade dramática. A obra, portanto, torna-se mais individualista e eminentemente intelectualizada, indo ao encontro do gosto e costumes de uma certa classe social.

Podemos observar características maneiristas nas obras de Parmagianino, com figuras tão alongadas até chegarem à deformação, como "*A Madona do Pescoço Longo*" e nas de Bronzino; em "*Alegoria*" realiza uma obra para uma sociedade palaciana, intelectualmente refinada, que adorava enigmas e usava a arte para entretenimento.

Estendendo-se para toda a Europa acentua-se mais em Fontainebleau, França, onde surge a Escola de Fontainebleau. Fundiram-se as experiências dos artistas italianos, franceses e flamengos, em princípio essencialmente ornamentais para em seguida retomarem a temática mitológica.

BARROCO

Para a compreensão desse movimento, ou estilo, é necessário relacionar alguns acontecimentos determinantes na direção dessa arte.

A Igreja encontrava-se sob forte ataque de reformadores como Lutero, obrigando-a a rever suas atitudes e modificando-se como foi determinado pelo Concílio de Trento. Os sentimentos religiosos foram revitalizados e fundaram-se várias ordens religiosas, entre elas, a Companhia de Jesus, objetivando dinamizar a fé católica. Essa reação aos reformistas denominou-se Contra Reforma e veio com tanta força de combate que muito influenciou os caminhos das artes, ligando-se ao surgimento do Barroco através da construção de igrejas e mosteiros.

Outros fatores também foram determinantes: o Absolutismo e a Revolução Comercial, resultante do ciclo das navegações, modificando os sistemas econômicos e favorecendo as descobertas de novas terras.

É comum os nomes dos movimentos artísticos, antes do final do século XIX, serem empregados num espírito depreciativo, como no caso da denominação "Barroco", palavra de origem espanhola que designa um tipo de pérola irregular e de formação defeituosa; também pode ser de origem portuguesa, com o mesmo significado. Alguns historiadores, no entanto, acreditam ser proveniente do italiano, *barroco*, significando um obstáculo na lógica escolástica medieval. Ainda em outro caso, a palavra era empregada a uma idéia enrolada, ou a um processo tortuoso de pensamento. Talvez esse último mais se aproxime do espírito do movimento que repudia os valores ideais de medida, equilíbrio e compostura do Renascimento.

A arte barroca é concebida como um espetáculo para impressionar, com efeitos especiais, luminosidade dramática, teatral. Na pintura é freqüente a colocação de foco de luz direcionado à figura principal, geralmente de cima para baixo, de um dos extremos do cenário composto. Isso induzirá o espectador diretamente para o cerne da ação, principalmente no caso de muitos elementos e figuras. Composicionalmente, a linha oblíqua tomará lugar das "bem comportadas" verticais e horizontais do Renascimento.

Como um todo, a arte barroca está mais associada com os países católicos do que protestantes, uma vez que a Reforma banuiu das igrejas protestantes a pintura e escultura. Já a Contra Reforma aumentou a produção de quadros e estátuas da Virgem Maria, dos mártires e santos, particularmente em estado de êxtase ou meditação, objetivando à instrução dos fiéis, mas com o apelo dramático às emoções, induzindo à devoção.

Dessa forma, a arte foi uma estratégia de combate à reforma.

Miguel Angelo Caravaggio (1571 - 1610) foi quem deu início a um estilo completamente novo de pintura religiosa na Itália e colaborou para que Roma fosse o mais importante centro artístico desde o tempo de Miguel Angelo Buonaroti.

Os quadros de Caravaggio eram extremamente realistas e dramáticos, desafiando, dessa forma, os maneiristas. Outro artista, contemporâneo de Caravaggio e também trabalhando em Roma, influenciou igualmente o curso da evolução da pintura: Annibale Carracci (1560 - 1609). O jogo de ilusão por ele caracterizado foi desenvolvido e passou a ser típico da arte Barroca.

O ilusionismo estava longe de ser uma invenção do Período Barroco e nem todas as obras barrocas são ilusionistas; mas esse recurso tornou-se o mais comum e convincente do que em qualquer outra época.

A mera ilusão óptica já não satisfazia os artistas barrocos, e a cópia literal da natureza, sem idealização, foi desprezada pelos críticos seiscentistas. Contudo, a representação vivida e convincente da natureza ideal ainda era considerada uma das tarefas primordiais do pintor e escultor.

As pinturas de tetos e cúpulas das igrejas pareciam rasgar seus limites a fim de possuírem uma visão total do céu, construindo gigantescas estruturas arquitetônicas que se alongassem até o firmamento.

Rembrandt, que nasceu apenas quatro anos antes da morte de Caravaggio, nunca deixou sua Holanda natal. Passou a maior parte de sua vida produtiva em Amsterdam e nunca viu um quadro de Caravaggio. O contato com alguns pintores que haviam estado em Roma é que proporcionou o conhecimento do realismo e do uso da luz de Caravaggio.

Possuía um sentimento religioso pessoal, derivado de sua própria experiência e de um profundo conhecimento da Bíblia. Ler e meditar sobre a Bíblia tomou o lugar da instrução católica pelo padre na Holanda protestante. Enquanto artistas católicos trabalhavam os temas encomendados pelas igrejas, não existia tal demanda das igrejas calvinistas holandesas. As encomendas artísticas dos burgueses, que desfrutavam da riqueza gerada pela nova prosperidade comercial da cidade, eram retratos, paisagens, motivos florais ou coisas do gênero. Havia, porém, um mercado para gravuras sob temas religiosos, e Rembrandt, além de ser um dos maiores pintores do seu século, foi também um grande gravador, se não o maior de todos os tempos. Na técnica de água-forte, na gravura em metal, podemos encontrar muitas obras às quais Rembrandt transpõe toda sua religiosidade, explorando muito o foco de luz direcionado com muito engenho, apesar da ausência de cor.

Tal como Caravaggio, Rembrandt usou como modelo, para a maioria de suas figuras, as pessoas comuns que conheceu a sua volta.

Peter Paul Rubens, pintor flamengo, portanto católico, visitou a Itália onde passou quase dez anos viajando. Esteve também na Espanha. Sua prodigiosa imaginação e seu completo domínio da técnica de pintura à óleo, habilitaram-no a pintar quadros complexos repletos de figuras em ação, envolvidas em ações dramáticas.

Possuía muita afinidade com os ensinamentos dos jesuítas e, assim sendo, realizou obras para a igreja da Companhia de Jesus em Antuérpia.

Van Dyck, também nascido na Antuérpia, viajou para a Itália e aprendeu muitas lições com Rubens. Tornou-se pintor da corte de Carlos I, da Inglaterra. Os padrões de retratismo estabelecidos por Van Dyck continuaram inspirando pintores ingleses de retratos durante mais de dois séculos.

A Holanda se diferenciou da Itália, Flandres, Inglaterra e França pelas diferenças sociais, políticas e religiosas.

Na França, no fim do século XVII, Luís XIV se firmou como o governante mais poderoso da Europa.

A urbanização parisiense assume aspectos de magnificência. O *Palácio de Versalhes* foi o mais poderoso símbolo da Europa, exaltando o poderio do Rei Sol. A realeza é desmistificada gradualmente durante o século XVIII, dando lugar às tendências democráticas.

ROCOCÓ

Nos últimos anos do reinado de Luís XIV, surgiu a necessidade de decorar os pavilhões construídos nos jardins imperiais. O novo estilo firmou-se no reinado de Luís XV e seu rebuscamento já delatava a decadência do imponente Barroco.

O estilo *rocaille* (concha) é conhecido como Pompadour, pela influência que esta dama exerceu sobre o rei. Uma concha pode ser considerada um microcosmo do Rococó pelas características em comum como a curva em S irregular, os picos, a assimetria e o fascínio com o mundo natural e o exótico.

Os pintores mais representativos foram Boucher, Watteau e Fragonard. Os quadros rococó diziam apenas respeito às vidas dos ricos, que podiam dar-se ao luxo de passar os dias divertindo-se.

BARROCO BRASILEIRO

Logo após a chegada dos portugueses neste país, deram início as emigrações religiosas, missionários, especialmente jesuítas objetivando desenvolver, nesse novo continente, uma nação católica. A igreja, dividida, precisava se fortalecer aumentando o número de fiéis.

A Contra-Reforma influenciou toda a arte do período colonial. O Barroco brasileiro caracterizou-se como uma arte essencialmente religiosa e pode ser dividida em dois tipos: do litoral, cujos monumentos históricos vão desde São Luís do Maranhão até Cananéia e Iguape, e outro do interior, onde destacamos Minas Gerais. Tanto o litoral como o interior possuem um valiosíssimo patrimônio histórico.

A arquitetura do litoral mantém o estilo do barroco português, especialmente nas igrejas e conventos. No entanto, o domínio holandês, no nordeste, deixou marcas sobretudo na escultura em madeira, tornando o colonial nordestino muito original. A cidade de Olinda comprova este fato.

No interior (Minas, Goiás e São Paulo), o estilo vai se tornando mais personalizado e definido. Surgem os primeiros artistas nascidos na terra, entre eles, o Aleijadinho, o maior arquiteto e escultor brasileiro, Manuel da Costa Ataíde, a maior expressão da pintura barroca e, na música, José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, o mais importante compositor mineiro de música barroca. Reforçamos ainda todo este potencial artístico com o pintor Francisco Xavier Carneiro e com o escultor Victoriano dos Anjos.

Aleijadinho (Antonio Francisco Lisboa) inovou as fachadas e as torres, utilizava muito a pedra sabão para os medalhões e frisos, sem, no entanto, deixar de ser nitidamente barroco. Já para o tratamento de suas esculturas, adotou uma expressividade e uma sobriedade tão fortes que o diferenciaram das tendências do estilo.

NEOCLASSICISMO

Neoclassicismo é o nome atribuído à tendência predominante nas artes do fim do século XVIII e início do século XIX. Esse novo estilo expressaria, sobretudo na França, os interesses e a mentalidade da burguesia manufatureira que, num caráter democrático, buscava reagir contra a pompa e o gosto aristocrático da época de Luís XV.

O termo "neoclássico" - novo clássico - tinha sua razão de ser. Em 1738 e 1780 foram realizadas escavações nas ruínas de Pompéia e Herculano, as quais despertaram grande curiosidade pelo passado, pois revelaram aspectos familiares da vida romana. A Roma Republicana tornou-se um ideal de vida ao qual a burguesia daria significado político e social que conduziria à Revolução.

Os artistas procuravam restaurar as artes da antiguidade clássica greco-romana, pois novamente cultivariam o Belo, ideal e absoluto, que tanto a civilização grega pregou. Assim, para que os artistas pudessem se aproximar desse Belo, deveriam orientar-se ou até imitar as obras dos gregos e dos renascentistas; afinal, eles também se inspiraram na Grécia.

Por outro lado, tal imitação só teria eficácia se fosse mediante laborioso aprendizado constituído de cuidadosa aplicação de convenções técnicas e expressivas, verdadeira disciplina intelectual, que seria adotada nas Academias de Arte. Daí o neoclassicismo ser inclusive chamado de Academismo. Foi também por intermédio de uma academia que o Brasil conheceu a arte neoclássica, quando em 1816, chegou aqui a Missão Artística Francesa, a convite de D. João VI.

A Arte Neoclássica ou Acadêmica é então definida pela adaptação dos modelos da Antiguidade Clássica, tanto na arquitetura, escultura como na pintura; pouco há para se comentar sobre sua plasticidade.

A arquitetura poderia se resumir na construção de um típico templo grego (*igreja de Madeleine, Paris*) ou de arco romano (*Arco do Triunfo, Paris*) ou simplesmente conter os elementos característicos: colunas, capitéis, frontões, entablamentos (*Parlamento de Viena*). Algumas construções continuam com a mesma finalidade de outrora; o *Arco do Triunfo*, por exemplo, foi erguido a mando de Napoleão Bonaparte em 1806 por ocasião da sua vitória em Austerlitz.

No Brasil, podemos encontrar o neoclassicismo na *Casa da Moeda*, no Rio de Janeiro, ou mesmo, uma adaptação dele, como no *Museu Imperial*, em Petrópolis.

Na escultura, a figura de destaque foi o veneziano Antônio Canova. Fez ressurgir nas suas obras o escultor grego Praxíteles, a quem muito admirava. Artista oficial da corte de Napoleão, fez uma escultura da irmã do corso, Paulina Bonaparte, e que é considerada sua mais importante obra.

Na pintura, a ausência de originais gregas levou os pintores a se inspirarem na estatuária grega e na pintura de renascentistas italianos, sobretudo Rafael. Os temas eram convencionados e giravam em torno da Mitologia Grega e da História da Grécia e Roma Antigas. Apesar de idealizadas sob sentimentos heróicos, havia na produção pictórica, o predomínio da razão sobre a emoção; conseqüentemente o desenho sobressaía à cor.

Jacque Louis David (1748 - 1825) é considerado chefe da pintura neoclássica e pintor da Revolução; ao expor sua tela "*O Juramento dos Horácios*", em 1785, mexeu com os ímpetus revolucionários parisienses, pois retrata um momento da história de Roma, quando três irmãos juram ao pai fidelidade a Roma até a morte. Porém seu quadro mais importante é, sem dúvida, "*Marat Assassinado*". Apesar de a situação não se prestar para um quadro de dignidade e grandeza, David consegue torná-lo heróico, sem desrespeitar os detalhes desse momento histórico e triste para os franceses.

David também foi pintor oficial do Império de Napoleão; aliás, podemos perceber que muitas obras neoclássicas estão ligadas à figura desse imperador, o que torna meio paradoxal o fato de a arte neoclássica ter nascido sob cunho democrático e posteriormente, transformar-se em "estilo império", por estar a serviço do Império de Napoleão Bonaparte.

Outra figura importante da pintura neoclássica ou acadêmica foi Jean Dominique Ingres (1780 - 1867). Sucessor de David, Ingres era um exímio desenhista que considerava a linha como elemento de expressão na pintura. Por esse motivo, foi o que mais resistiu às novas concepções artísticas advindas do romantismo.

Jean Baptisti Debret foi célebre pintor que, embora francês, é figura importante na História da Arte Brasileira. Aluno de David, Debret veio para o Brasil na Missão Artística Francesa; aqui, pintou cenas da vida carioca, além de desenhos relacionados à escravidão negra que tornaram-se verdadeiros documentos de época. Mas não foram somente os artistas da Missão que se destacaram neste período; de formação acadêmica, o paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Melo é a figura que devemos mencionar; retratou objetivamente temas clássicos e históricos, como por exemplo, "*Batalha do Avaí*", exposto na presença de D. Pedro II, em 1877.

O século XIX foi tumultuado. Além dos novos ares conseqüentes da Revolução Francesa em 1789, havia também as fortes mudanças sociais e políticas causadas, agora, pela Revolução Industrial.

Mudanças culturais obviamente não deixaram de ocorrer; ao contrário, tornaram a atividade artística complexa devido aos vários movimentos cujas obras eram produzidas de acordo com as diferentes concepções e tendências.

O Romantismo é o primeiro desses movimentos.

ROMANTISMO

Situado entre 1820 e 1850, o Romantismo foi em primeira instância um momento de rebeldia, pois caracterizou-se como uma reação ao Neoclassicismo do século XVIII.

Contagiados pela liberdade que pairava na sociedade da época, os românticos libertaram-se também das regras e convenções acadêmicas opondo-se aos neoclássicos principalmente quanto aos princípios e valores estéticos. Começamos pela questão do belo. Se para os neoclássicos o Belo era idealizado e único, para os românticos ele era particular e relativo, conforme o temperamento de cada um.

Somente por isso podemos perceber que os artistas desse movimento defendiam o individualismo; buscavam a plena afirmação da personalidade do artista numa criação que principiava na valorização da imaginação e do emocionalismo, intensa expressão dos sentimentos. O individualismo era reflexo da própria mentalidade burguesa que também se manifestava no liberalismo econômico e político que se firmava. Já a imaginação não afastou o artista da realidade; ao contrário, era inspirada na mesma. Esta dualidade não é tão contraditória quanto possa parecer. Os temas trabalhados ora giravam em torno dos acontecimentos verídicos, ora se inspiravam em obras de grandes escritores. Porém, ao pintá-los, o artista cria a cena do modo como sua imaginação lhe convém.

Ocorre, então, o abandono dos temas mitológicos; despontam temas relacionados com a história nacional, pois os românticos deixavam-se envolver pelas lutas sócio-políticas da época, tornando-se nacionalistas.

A pintura apresenta uma composição diagonal que sugere instabilidade e dinamismo; a preocupação em produzir efeitos de dramaticidade ocasionou o retorno às cores vivas e o forte contraste de luz e sombra.

Dois são os expoentes da pintura romântica: Theodore Géricault (1791 - 1824) e Eugene Delacroix (1789 - 1863); mas entre os precursores devemos destacar Francisco Goya y Lucientes (1746 - 1828), tão turbulento quanto foi sua época, a da ocupação da Espanha por Napoleão Bonaparte. Tal ocupação inspirou-lhe cenas carregadas de emoção contrastadas por figuras desprovidas de preocupação. A forma linear tão trabalhada pelos acadêmicos já era abandonada. Preocupou-se Goya com as formas dadas pelas massas modeladas pela luz e sombra. Isso é claramente perceptível em sua obra "*Execuções do 3 de Maio*". A luz que ilumina as vítimas torna dramático o pavor dos madrilenhos pela iminência da morte vinda do fuzil dos soldados franceses.

Não foi só na pintura que Francisco Goya revelou seu desprezo pela linha; produziu um grande número de gravuras, muitas das quais numa nova técnica chamada água-tinta que permite não somente traços e linhas, mas também manchas sombreadas. O fato interessante é que a maioria dessas gravuras são visões fantásticas de bruxas e aparições sobrenaturais que tencionam ser acusações contra os poderes da crueldade e da opressão de que Goya foi testemunha na Espanha. As outras gravuras já parecem dar forma aos pesadelos do próprio artista.

Theodore Géricault foi, sem dúvida, o primeiro grande pintor romântico. Ao pintar "A

Balsa da Medusa", revelou-se contra as autoridades do governo, visto que documenta, na tela, o pesadelo vivido pelos náufragos da fragata Medusa que largou do porto por autorização do governo, e afundou devido às péssimas condições em que se encontrava.

Embora tenha ganho uma medalha pelo quadro no Salão de 1819, Géricault nunca se convenceu de ter sido justo ao dramatismo do tema do naufrágio. Encerrada essa exposição, enviou a tela em excursão pela Inglaterra, tornando-a muito conhecida. Ainda nesse mesmo quadro, Géricault utiliza como modelo dois de seus amigos; um deles, o que se encontra no ápice da pirâmide, é Delacroix.

Delacroix pintou muitas de suas obras inspirando-se em Dante e, principalmente, em Lorde Byron, escritor romântico com o qual compartilhava um profundo interesse pelos acontecimentos contemporâneos que envolviam a angústia da condição humana, física e psicológica.

Um exemplo é a história do imperador Sardanapalo, o último de uma linha de decadentes governantes assírios. Dos versos de *"Sardanapalus"*, escritos por Lorde Byron, saiu a inspiração para Delacroix pintar *"A Morte de Sardanapalo"*, obra severamente criticada, no Salão de 1829, pela cor brilhante, pelas pinceladas excessivamente livres e pela falta de acabamento.

Foi também nesse mesmo Salão de 1824 que Delacroix encantou-se com efeito de naturalidade obtida em *"A Carroça de Feno"* do pintor John Constable, um dos principais representantes da pintura paisagista.

O Romantismo chegou ao Brasil por intermédio do pintor alemão Georg Grimm, professor da Academia de Belas Artes. Mas tivemos grandes artistas essencialmente brasileiros; Vitor Meireles (1832 - 1902) destaca-se como exemplo de espírito lírico ao pintar *"Moema"*, personagem indígena e lendária do poema "Caramuru" de Santa Rita Durão. Por outro lado, José Ferraz de Almeida Júnior (1850 - 1899) interpreta com profunda poesia as cenas mais humildes da vida caipira do interior paulista.

PAISAGISMO

No Romantismo, houve um ramo da pintura que mais tirou proveito da liberdade do artista em sua escolha de temas: a pintura de paisagens. Até então, a paisagem participava de obras apenas como cenário, ou ainda, os pintores que ganhavam a vida pintando "vistas" de casas de campo, jardins ou cenários pitorescos, não eram seriamente tidos por artistas.

A pintura de paisagens é um gênero típico da tradição inglesa, pois os primeiros artistas que se propuseram a elevar esse tipo de pintura a uma nova dignidade eram ingleses que se inspiravam em poetas também ingleses que, por sua vez, estavam envolvidos pelo clima de liberdade dos franceses.

Preocupações como a interrelação da natureza, com os estados de espírito do homem e seu sentido estético e, o revelar de um sentimento por lugar específico e não pela natureza como um todo, estão muito bem representadas em Joseph Mallord William Turner (1775 - 1851) e John Constable (1776 - 1837).

Turner retratou a natureza tal como a testemunhou; fascinaram-no a força e a fúria dos elementos naturais, ao ponto de, em certa ocasião, pedir para ser amarrado ao mastro de um vapor durante uma tempestade. Queria observá-la e, o mais importante, ter a experiência do terror por ela sujeitado para depois, expressá-lo em "*Vapor numa Tempestade de Neve*".

Recebeu contundentes críticas ao efeito de coisas não acabadas de suas telas e, também, por serem todas idênticas. Mas suas pinceladas soltas, bem como a atenção dada à sua própria visão de luz e cor tornaram seus quadros historicamente importantes, na medida em que influenciaria os impressionistas, uma geração mais tarde.

Assim como Turner, Constable também foi um grande paisagista; porém essa é a única qualidade comum entre ambos. Enquanto Turner preocupava-se em captar os inconstantes do brilho do sol e do tempo, Constable interessou-se em pintar zonas realistas das paisagens campestres. Estudava atentamente todas as formas e todos aspectos da natureza tornando-se até certo ponto escravo do modelo.

Tudo o que Constable pretendia era ser fiel a sua visão; ia para o campo fazer esboços do natural e depois desenhava-o em seu estúdio.

A tela que encantou Delacroix no Salão de 1824 ("*Carroça de Feno*") mostra uma cena rural simples, na qual podemos perceber e apreciar, além da sinceridade de Constable, sua total despreensão em querer chocar as pessoas com inovações audaciosas.

Ainda no Salão de 1824, Constable exercia influências sobre um grupo de paisagistas que se abrigaria em Barbizon, na orla da floresta de Fontainebleau. Esse grupo, denominado Escola de Barbizon, apesar de seguir o programa de Constable e observar a natureza com novos olhos, também recebia idéias de outro importante paisagista, o francês Jean Baptist Camille Corot (1796 - 1875), também considerado precursor do impressionismo.

REALISMO

Quando um dos artistas da Escola de Barbizon, François Millet (1814 - 1875), resolveu estender o programa de paisagens do Constable a figuras humanas e cenas do trabalho camponês, enveredou por um caminho que seria trilhado também por Gustave Courbet (1819 - 1877), considerado fundador da escola realista.

Courbet inaugurou o Realismo com sua tela "*Enterro em Ornans*", e ao ter uma de suas telas recusadas no Salão de 1875, organizou sua própria exposição em frente à exposição oficial e, intitulou-a "*Le Réalisme*".

Mas tudo isso tinha sua razão de ser; o realismo seguiu-se ao fracasso da Revolução Popular de 1848 na França. Revoltado com uma situação política que detestava, Courbet era o defensor de uma ordem social mais justa e fazia da sua pintura uma forma de luta.

Tal como Courbet, Honoré Daumier (1808 - 1879) escolheu engajar-se nessa luta e ridicularizou em seus trabalhos a burguesia e as diferenças sociais. Caricaturista nato, chegou a ser preso devido às suas sátiras políticas.

Somente nesses dois artistas, podemos perceber que, nos realistas, a tendência era ater-se aos fatos, à vida cotidiana do povo que é representada com uma crueza sem precedentes. Óbvio, portanto, que para a crítica conservadora da década de 1850, esse estilo era a consagração escandalosa do "feio", do "deselegante". Mas os artistas estavam cada vez mais encorajados em expor suas idéias, e a grande ruptura impressionista já estava por acontecer.

IMPRESSIONISMO

Entre 1860 e 1890, um grupo de jovens artistas intelectuais questionavam a arte acadêmica e propuseram o mais revolucionário movimento ocorrido até então. O "Café Guerbois" era conhecido por esses freqüentadores que, mais tarde, tornaram-se conhecidos como sendo os "impressionistas".

Embora a obra dos impressionistas fosse decorrência da obra dos pintores realistas, a grande diferença estava na despreocupação em transmitir uma mensagem social ou moral. O interesse era retratar fielmente as percepções do mundo natural, exatamente como via.

A preocupação era a luz e seus efeitos, suas constantes variações, as superfícies dos objetos e como passar essas percepções para a pintura. A observação de que a cor local é composta por mais de uma cor não era nova, mas foi nesse momento que ocorreu o desenvolvimento do estilo característico de pinceladas quebradas e justapostas com cores puras. As teorias de harmonia cromática eram cada vez mais debatidas e estimularam os impressionistas em suas explorações sobre a natureza das experiências visuais. Notaram também que as sombras, como a cor local, são compostas não de um, mas de vários matizes; não são pretas nem escuras. A linha deixa de ser representada pois, para esses artistas, ela era apenas um meio de representar imagens. Deviam pintar com rapidez para captar a luz do momento.

O fascínio dos impressionistas pela luz refletida estendeu-se às variações da luz em diferentes estações do ano. Também, não foram os primeiros a observar esse fenômeno, mas se distinguiram em suas interpretações.

Em 1874 foi realizada a primeira exposição impressionista no estúdio do fotógrafo Nadar, por esse grupo de artistas desconhecidos. Entre eles estavam Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Paul Cézanne, Edgard Degas e Alfred Sisley. Perfaziam um total de 30 expositores, cujos nomes, em sua maioria, estão hoje esquecidos. A Exposição levava o nome de "Sociedade Anônima dos Artistas, Pintores, Escultores, Gravuristas, etc."

Como era de se esperar de uma sociedade sempre resistente ao novo, não foram bem aceitos pelos poucos visitantes. A maneira impressionista esboçada, aparentemente indisciplinada, era uma afronta ao público habituado ao academismo. Era inaceitável que os pintores mudassem a visão coletiva da realidade. O crítico de arte Louis Leroy definiu o quadro de Monet "*Impressão Sol Nascente*" como sendo impressão e nada mais. O grupo, aderindo ao nome, passou a chamar-se "Impressionistas".

O termo "impressão" já era usado amplamente pelos próprios pintores da vanguarda quando se referiam a suas obras.

Monet, Renoir e Pissarro preocupavam-se tanto em captar a verdade traduzida na luz do momento que começaram a estudar as novas teorias científicas da luz e da cor. Não se deixavam abater pela crítica e pelo desprezo do público que já os acompanhavam há bastante tempo.

Em 1863 aconteceu o famoso Salão dos Recusados, quando o júri do Salão de Paris não aceitou 3.000 dos 5.000 quadros submetidos. Para os menos ousados, o Salão era tudo: a

rejeição equivale à censura pública. O barulho foi tanto que, chegando a notícia ao conhecimento do Imperador Luís Napoleão, este aproveitou a ocasião para simular liberdade, pouco existente nas suas ações políticas. Permitiu que os recusados expusessem suas obras no Palácio da Indústria.

Manet, Pissarro e Cézanne foram um dos que aceitaram o desafio. O *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados) foi imortalizado por uma obra considerada uma molecagem, uma vergonha: "*Déjeuner sur l'herbe*" (Almoço na Relva) de Manet: dois jovens fazendo um piquenique numa floresta com duas damas, uma delas inteiramente nua, que ousava olhar para fora da tela, como se estivesse observando o espectador.

Alguns historiadores colocam Manet na liderança do Movimento Impressionista. Ele mesmo jamais teve essa pretensão. Apesar do choque que causou no Salão dos Recusados, Manet foi, por diversas vezes, aceito no Salão e isso o reparava da revolução impressionista que estava ocorrendo.

O fim do século passado foi um período histórico muito rico de inventos que, obviamente, influenciaram a arte. Entre os inventos, a fotografia exerceu uma forte influência no novo movimento.

Antes do desenvolvimento dos obturadores de alta velocidade, uma fotografia era o resultado de demorada exposição. Se o indivíduo se mexia, era registrado de modo "tremido" ou "enevado", como no trabalho de Monet, o "*Boulevard des Capucines*", de 1873, inspirado nos experimentos de fotografar grandes grupos de pessoas a certa distância.

É comum encontrarmos figuras em posturas e gestos informais como se tivessem sido imobilizados em plena ação. A sensação de captar o relance de uma cena é facilmente encontrada nas obras de Degas nas corridas de cavalo e bailarinas.

A composição também é feita como se fosse selecionado, de modo mecânico, o que cabe no visor da máquina. Se fosse necessário "cortar" uma figura, isso não era problema para os impressionistas. Um bom exemplo está na obra de Degas "*O Ensaio*" de 1877. Uma bailarina desce a escada mas não a tempo de aparecer por inteiro na composição. Apenas seus pés aparecem. Isso, até então, só aconteceu no Impressionismo. Antes, os elementos composicionais de um quadro eram cuidadosa e comportadamente estudados.

No Brasil, o único pintor a fugir do academismo e divulgar os princípios impressionistas foi Eliseu Visconti.

Considerado o pioneiro do modernismo no Brasil, estudou na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, desenvolvendo uma técnica segura, trazendo as novas propostas para os artistas brasileiros.

PÓS- IMPRESSIONISMO

Cézanne não foi o único que sentiu que havia mais na verdade do que apenas aquilo que a vista enxergava. De modo diferente, também Seurat, Paul Gauguin, Cézanne e Van Gogh sentiram que queriam pintar algo de mais permanente do que impressões.

O pós-impressionismo abrangeu o período que vai da última exposição impressionista, em 1886, até o nascimento do cubismo, originado da obra de Cézanne. Deu origem também aos outros primeiros movimentos do século XX: o fauvismo e o expressionismo.

Seurat estudou ainda com mais atenção as teorias científicas sobre a cor. Passou da pincelada solta aos pontos de cor pura. A técnica de pequenos pontos, de Seurat, foi designado por "pontilhismo".

Gauguin sentiu necessidade de abandonar o ambiente cosmopolita da cidade em busca de um tipo de vida mais primitivo. Partiu para a ilha do Taiti. Desenvolveu um estilo caracterizado por áreas planas de cor brilhante e pura com visível influência da arte japonesa e primitiva.

Esse período de sua vida foi o que se tornou mais conhecido. A temática era a vida simples das pessoas não contaminadas pela civilização ocidental.

Cézanne possuía pontos de vista sobre a pintura totalmente diferentes dos impressionistas. Deixou de aceitar qualquer método tradicional de pintura e isso acarretou nas recusas de seus trabalhos no Salão. Não lhe bastava pintar a natureza, buscava retomar o desenho harmonioso equilibrado, fazendo uso das descobertas dos mestres impressionistas.

Os seus objetivos claros sobre uma obra de arte, traçaram as novas tendências e tornou-se o "pai da Arte Moderna".

Notamos em seus trabalhos a preocupação constante em captar e transmitir a forma pura dos objetos, resultando em solidez e profundidade. As formas passam a geometrizar-se. Acreditava ser a geometria a essência dos elementos.

Van Gogh entrou no mundo do Impressionismo em 1886, aos 36 anos de idade. Até então só conhecia pintores holandeses e alguns paisagistas franceses, entre eles Millet, que muito admirava.

Enriquecendo-se com o contato mantido com os impressionistas, foi tomando características próprias que o diferenciou do grupo. Descobriu, nessa ocasião, a arte japonesa. Podemos encontrar em algumas de suas pinturas, compondo o fundo, estampas japonesas.

As pinceladas, que se assemelham a uma multidão de vírgulas, são características de Van Gogh e não eram usadas apenas dispersar a cor; comunicavam emoção e seu estado mental. Não se preocupava em representar corretamente, mas sim expressar o que sentia. Em função disso, explorou a distorção.

Numa das cartas de Van Gogh, quando em Arles, a seu irmão Théo, comenta que *"as emoções são, por vezes, tão fortes que trabalho sem ter consciência de estar trabalhando"*.

Tendo passado por diversos colapsos emocionais e diversas internações em Arles, St. Rémy e Auvers, Van Gogh, na tarde de domingo de 27 de julho de 1890 caminhou para um campo de trigo e deu um tiro no peito que não atingiu o coração. Morreu na terça-feira seguinte, nos braços de seu único mecena, o irmão Théo.

Cézanne, Gauguin e Van Gogh, cada qual a seu modo, abriram os caminhos para a pintura ocidental entrar no século XX.. Cézanne levou ao Cubismo, Van Gogh ao Expressionismo e Gauguin ao Fauvismo.

FAUVISMO

Cinco artistas, André Derain, Maurice Vlaminck, George Rouault, Albert Marquet e Henri Matisse, todos alunos de Gustave Moreau, uniram-se para formar um grupo denominado "Fauves". Esse nome foi dado por um crítico e significava feras, qualificando o tipo de pintura extremamente agressiva, com cores puras e brilhantes.

Os artistas mencionados faziam parte do grupo dos simbolistas que retomaram o passado numa tentativa de fuga da sociedade industrial. Os *fauves*, antagonicamente, queriam uma arte moderna para um novo tempo.

Matisse muito se influenciou pela arte japonesa e pós-impressionista. Admirou especialmente Gauguin e sua capacidade colorística que inspirou sua arte. Tendia para a simplificação decorativa e exerceu grande influência do *design*, muito em voga naquele momento (*Art Deco*).

A simplificação dos elementos chegou ao ponto de não haver mais regras onde a perspectiva não obedece leis nem a anatomia ou composição. Especialmente a cor era livre e pura para ser expressada como era sentida pelo artista.

CUBISMO

No começo do século, exposições de Van Gogh, Gauguin e Cézanne foram realizadas e exerceram enorme impacto nos artistas jovens que procuravam novas idéias. Interessaram-se pela arte primitiva africana e pinturas rupestres em função da força e aparente simplicidade dos objetos primitivos. Foi nesse clima de busca que Picasso pintou, em 1907, o "*Les Femmes d'Alger*" (As Senhoritas de Avinhão), primeira obra considerada Cubista.

O Cubismo foi um dos mais importantes movimentos da arte moderna. Seus artistas fundamentaram-se na pesquisa de Cézanne em que todos os elementos derivavam de formas puras, ou seja, formas geométricas. O objetivo era construir e não copiar algo.

O conceito clássico de perspectiva cai completamente, aproximando-se dessa forma da pintura primitiva.

Picasso e Braque, os grandes representantes do Cubismo, trabalharam juntos e em três fases. A primeira foi de 1907 a 1909, quando ainda estavam muito influenciados por Cézanne.

O Cubismo Analítico abrangeu os anos de 1909 a 1911. O tema não era importante. Geralmente eram escolhidos motivos familiares que, destruídos e fragmentados, eram reconstituídos geometricamente, como cubos. A reconstituição era feita sem preocupação em adequar os "encaixes". Assim sendo, podemos ver parte de um objeto visto de frente e outra, de lado, de perfil. Os tons eram monocromáticos.

O Cubismo Sintético, de 1911 a 1916, inclui colagens de jornais, selos, letras, etc... Juan Gris, espanhol como Picasso, tornou-se o teórico do Cubismo Sintético.

EXPRESSIONISMO

O Expressionismo era a oposição ao apenas pictórico. A arte devia ser carregada de emoção. O tema devia ser interpretado pelo artista e a deformação iniciada por Van Gogh foi um recurso muito usado. A cor passou a expressar sentimentos.

O fato dos expressionistas mudarem a aparência das coisas incomodava o público. Mas, agressor era o fato de mudarem enfeando. Dessa forma atingiram o objetivo de chocarem o público e de se rebelarem contra a burguesia, manifestando seus descontentamentos com o próprio homem.

O expressionismo desenvolveu-se mais fortemente na Alemanha.

A situação político-econômica da Europa no começo do século era bastante turbulenta, cheia de conflitos territoriais, culminando na Primeira Guerra Mundial. É evidente que esse clima de insegurança e ansiedade era refletido na arte.

Os sentimentos da insatisfação sempre existiram no homem, se bem que oriundos de problemas diferentes, e tais sentimentos sempre foram representados pelos artistas em suas épocas. A diferença é que esse tipo de manifestação foi organizado.

Edvard Munch (1863 - 1944) foi um dos primeiros a explorar a herança de Van Gogh, pintando as angústias, os medos, as incertezas do homem.

O expressionismo pode ser dividido em duas fases: de 1885 a 1900, com Munch e Ensor, e de 1905 a 1913, possuindo, esse segundo período, dois grupos: *Der Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul) e *Die Brücke* (A Ponte).

Os artistas eram provenientes da Escola de Arquitetura de Dresden e alguns se destacaram como Kirchner, Heckel e Schmidt-Rottluff.

Pretendiam ser o ponto de referência para as novas tendências revolucionárias. "*Nosso movimento pretende ser uma ponte entre o visível e o invisível*" disse Kirchner, exemplificando o que pretendiam.

O *Der Blaue Reiter* foi de menor duração, interrompido pela Primeira Guerra. Mas isso não impediu que se dissiminasse para o resto do mundo. No México, por exemplo, podemos mencionar três grandes representantes: Rivera, Orozco e Siqueiros.

O expressionismo não se limitou nas Artes Plásticas. Abrangeu a literatura, o teatro, a poesia, a arquitetura e o cinema.

Uma das grandes características do teatro expressionista é que freqüentemente existe um personagem "real" para diversos imaginários ou das lembranças do personagem. Procura-se representar a verdade interior e não aparente. O cenário não devia interferir e por isso não possuía muitos elementos. Os efeitos de iluminação passam a ser importantíssimos para explorar o efeito expressivo. A música expressionista existiu muito em função do teatro e do cinema.

Mas se o que importava não era mais a imitação da natureza e sim a expressão dos sentimentos por meio das cores e formas, não poderia a arte de desprender do figurativo explorando apenas os efeitos possíveis das cores e das formas?

ABSTRACIONISMO

Em 1910, Wassily Kandinsky, indo ao seu estúdio, observou que um quadro havia sido colocado de cabeça para baixo. Livre de qualquer representação, observou apenas seu colorido e ritmo composicional. Neste momento estava se libertando do figurativo. Rompeu-se a ligação com a realidade.

Kandinsky expôs suas teorias no livro "Espiritual na Arte". Colocou a necessidade do artista se desprender não somente do reconhecível mas também de escolas, tendências e tudo o que pudesse ser forma de aprisionamento criativo. O artista, a seu ver, deve estar atento para a vida e necessidade interior. A obra de arte deve falar à alma.

Nesse momento, fazia-se necessária a espiritualidade, e os artistas e os místicos tentavam derrubar as idéias céticas de filósofos como Nietzsche que acreditava que a espiritualidade estava morta.

O abstracionismo foi uma necessidade daquele momento histórico como fuga da realidade.

Kandinsky, assim como Paul Klee, participavam ativamente do grupo expressionista *Der Blaue Reiter* (o Cavaleiro Azul). Quando Kandinsky voltou para a Rússia, em 1914, conheceu Mikhail Larionov e Natália Gontcharova, artistas do movimento chamado Raionismo, também abstrato, mas influenciado pelo cubismo e futurismo, diferente do abstrato de Kandinsky, proveniente do expressionismo.

Do Raionismo surgiu uma outra abstração, iniciada em 1913 por Kazimir Malevitch, Anton Pevsner, Vladimir Tatlin e Naum Gabo: o suprematismo. A preocupação agora era com as formas e cores completamente dissociadas de sentimentos. Acreditavam que somente assim iriam suscitar estados puros de consciência ou inconsciência; o importante era não haver interferência de pensamentos concretos. As formas geométricas eram as que mais se aproximavam dos objetivos dos suprematistas. Malevitch, por não querer nenhuma interferência emocional em sua obra, teve que retirar até a cor. Realizou então um quadrado branco sobre papel branco.

O Construtivismo nasceu da idéia de três artistas escultores: Pevsner, Gabo e Tatlin, que passaram a construir esculturas com peças separadas e por isso a denominação do movimento.

Mondrian, artista holandês extremamente místico, juntamente com Theo Van Doesburg, de mesma nacionalidade, fundou o movimento *De Stijl* (O Estilo), mais tarde chamado de Neoplasticismo. A idéia era chegar à essência das coisas e isso só se consegue se simplificarmos a representação ao máximo, com linhas apenas verticais e horizontais e cores puras.

A arte abstrata, para muitos artistas, não passou de uma experiência em que procuraram saber até que ponto a pintura poderia interagir com o espectador como a música a um ouvinte. Mas muitos outros acreditavam na relevância do abstrato, pois o mundo que vemos é apenas uma representação de formas externas e superficiais: apenas o invólucro.

FUTURISMO

O Futurismo surgiu na Itália por mérito de Filippo T. Marinetti que lançou, em 1909, no *Le Figaro*, jornal parisiense, o Manifesto da Poesia Futurista. Logo em seguida, em 1910, três pintores italianos, Carlo Carra, Umberto Boccioni e Luigi Russalo, encontraram Marinetti em Milão e depois de terem discutido longamente a situação em que se encontrava a arte italiana, decidiram dirigir-se aos artistas jovens publicando o Manifesto dos Pintores Futuristas.

A teoria futurista consistia em rejeitar todo o tradicionalismo cultural vigente na época; pretendia romper totalmente com as formas esclerosadas da tradição e anunciar o advento de concepções mais de acordo com a era das máquinas, da velocidade e das grandes multidões agitadas pelo trabalho, o prazer e a revolta.

Os futuristas nutriam uma admiração fervorosa pela vida moderna e colocaram como tema dominante em suas turbulentas pregações um verdadeiro ódio ao passado. Nessa época, a idéia de futuro como algo exultante e glorioso era muito forte e a inspiração vinha da cidade industrial e do novo mito da velocidade.

Por isso, a pintura futurista, que representava no início uma reação à estática do cubismo, é caracterizada por uma estrutura extremamente dinâmica que despreza as qualidades existentes à representação do realismo visual, tais como, sensação de volume, peso e formas de objeto e seres. Um quadro futurista parece estar em constante mutação, não nos permitindo uma observação descontraída e relaxada.

O futurismo constituiu-se numa das etapas mais fecundas na evolução da pintura contemporânea, pois intuiu eficazmente novas idéias de simultaneidade e de espaço; ele reuniu visualmente num quadro coisas que acontecem simultaneamente no tempo; em outras palavras, representava o movimento.

Humberto Boccioni foi o maior representante artístico do futurismo, quer como pintor ou como escultor. Sua escultura "*Formas Únicas de Continuidade no Espaço*" mostra de maneira vigorosa o dinamismo da figura humana: parece corporificar o movimento em forma tridimensional, em luz até em som.

Mas foi Marcel Duchamp que pintou o mais conhecido quadro futurista intitulado "*Nu Descendo a Escada*". O tratamento dado à figura é cubista, mas a preocupação com o movimento é essencialmente futurista. Duchamp causou enorme escândalo ao expô-lo em Nova Iorque em 1913. As pessoas já estavam acostumadas a ver guitarras e fruteiras "distorcidas" mas, tratar a figura humana como uma máquina em movimento, além de ser insultuoso, parece ter perturbado suas idéias relativas tanto à pintura quanto ao ser humano. E o futurismo testemunhou exatamente isso: a crise que a cultura européia atravessou, no princípio do século, em busca de uma expressão mais autêntica do homem contemporâneo.

DADAÍSMO

O *Dada* foi um movimento internacional que se desenvolveu de 1915 a 1922. Foi fundado pelo pintor Hans Arp, o poeta Tristan Tzara e outros escritores que reagiram negativamente a Primeira Guerra Mundial. Igualmente os futuristas, os dadaístas queriam destruir o passado, mas enquanto os futuristas glorificavam a vida moderna, os dadaístas acreditavam que uma sociedade que podia produzir algo tão horrendo como a Primeira Guerra Mundial, era uma sociedade maligna que estava social e moralmente falida.

Os dadaístas almejavam a destruição da filosofia e da cultura dessa sociedade maligna e para tal deixavam-se apoderar de um verdadeiro delírio do absurdo, lançando-se numa espécie de raiva iconoclasta e blasfema até então nunca visto. Adoravam correr o risco das aventuras, pois, mais que a obra, o que interessava era o gesto e que este gesto fosse sempre uma provocação contra o sentido comum, a moral, as regras estabelecidas e a lei.

Por esse motivo, tudo que se refere ao *Dada* é, no mínimo, bizarro, a começar pelo próprio nome, escolhido a esmo no dicionário e que na linguagem infantil significa "cavalinho de pau".

A arte não escapou desse frenesi rebelde. Afirmaram os dadaístas em seu manifesto: "*a arte está morta*". Mas é óbvio que se referiam à arte feita nos velhos moldes. Marcel Duchamp, por exemplo, ao pintar bigodes e cavanhaque numa reprodução exata da "*Gioconda*" de Leonardo da Vinci, pretendeu ridicularizar a veneração passiva e conformista que lhe tributa a opinião geral. Muito genioso, Duchamp foi ainda mais além; ao invés de expor quadros, apresentava *ready-mades*. E o que era um *ready-made*? Era qualquer objeto que, isolado de seu contexto habitual, transformar-se-ia, pela simples assinatura de Duchamp, numa peça de arte. Expôs um simples porta garrafas, uma roda de bicicleta e por ocasião do Salão dos Artistas Independentes de Nova Iorque, em 1915, apresentou um urinol de louça intitulado "*Fonte*".

Com os *ready-mades*, Duchamp queria dar valor às coisas que normalmente não se dá valor algum, e algo altamente valorizado, tal como a "*Mona Lisa*", deveria ser apresentado como um não valor. Em ambos os casos não se tratava de expor "trabalhos artísticos", mas obrigar a refletir sobre a própria essência da arte.

O *Dada* era uma tentativa exasperada de soldar a ruptura entre a arte e a vida; conseguiu certamente provocar escândalos, mas no aspecto positivo, fez as pessoas olharem para imagens de um modo diferente. A pintura e objetos *dadá* forçam o observador a questionar a realidade e a reconhecer o papel do acaso e da imaginação.

Mas, o *Dada* foi a arte do seu tempo, um protesto contra a loucura da Primeira Guerra Mundial; não poderia, portanto, uma vez acabada a guerra e retomada a normalidade da vida, ter futuro. Os artistas, então, estabeleceram contato com André Breton, porta voz de outro movimento que seria abraçado pelos dadaístas, por volta de 1922: o Surrealismo.

SURREALISMO

Segundo Adriano Colangelo, *"o surrealismo é um estado de alma que periodicamente e em momentos históricos específicos aparece na história da arte"* (Mil Anos de Arte, pág. 102 - 1978). Ele defende sua idéia baseado na existência de artistas como Jeronymus Bosch, Pieter Bruegel, Giuseppe Arcimboldi que, muito anteriormente ao movimento surrealista, já cercavam mundos e imagens fantásticas.

Mas surrealismo, como movimento pregador do automatismo psíquico, originou-se por volta de 1924, em conseqüência de teorias psicanalíticas de Sigmund Freud. Seu fundador, o poeta André Breton (1896 - 1966) definiu-o, em seu primeiro manifesto, *"Surrealismo é automatismo psíquico puro, mediante o qual nos propomos expressar tanto verbalmente como por escrito ou de outras formas, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento na ausência de qualquer controle exercido pela razão para além de toda preocupação estética e moral"*. Por sua definição, podemos perceber que o surrealismo era uma espécie de filosofia do absurdo que enfoca assuntos constituídos de elementos estranhos que são extraídos do subconsciente e do mundo dos sonhos. Não era, portanto, um movimento pictórico que estipula regras formais de medidas estéticas às quais os artistas têm que ater-se; sua expressão é imitativa e ajustada aos cânones acadêmicos.

O pintor surrealista procura, então, "representar" as manifestações subconscientes e um mundo destituído de razão e lógica que adquire aspectos oníricos e simbólicos, extremamente pessoais. Isto significa que demonstram os recantos secretos de suas mentes e, como não existem duas mentes iguais, não teremos quadros surrealistas com simbologia semelhantes.

Ao mesmo tempo torna-se difícil determinar qual dentre os artistas surrealistas seja mais significativa. Max Ernest (1891 - 1976), por exemplo, parecia ser um surrealista por temperamento. Pintou freqüentemente florestas densas e sinistras sobre as quais o sol brilha mas sem penetrá-las.

Já a arte de Giorgio de Chirico (1888) apresenta elementos mutilados da arquitetura e escultura clássica, largas perspectivas e sombras que deixam ver o passo do tempo.

Salvador Dali (1904 - 1988) possui uma linguagem de extraordinário rigor clássico e um mundo interior onde se misturam figuras humanas se abrindo em gavetas, águas flutuantes, relógios que se derretem e outras figuras que, por serem detalhadas com muita precisão, nos dão a sensação obcecante que deve existir algum nexos na sua aparente loucura.

Ernest, De Chirico, Dali e mais Rene Magritte, Paul Delvaux, Marx Chagall, são considerados surrealistas figurativos, pois se expressam por figuras que, apesar de absurdas, podem ser perfeitamente reconhecidas.

Já Juan Miró, Yves Tanguy e Hans Arp são, por vezes, considerados como representantes do surrealismo abstrato, que também pode confundir-se com o próprio abstracionismo informal. Independentemente de ser abstrato ou figurativo, o importante é que o surrealismo foi um dos mais fecundos movimentos artísticos modernos, pois abriu à pintura o mundo misterioso, simbólico e poético do subconsciente e destruiu muitas servidões e convencionalismos que ainda escravizavam o artista à realidade e à razão.

MODERNISMO NO BRASIL

Conhecemos no Impressionismo a figura de Eliseu Visconti, considerado o pioneiro do modernismo no Brasil. Mas foi o impacto da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo que fez surgir, no Brasil, a arte moderna propriamente dita.

A Semana de 22 foi uma conseqüência direta do nacionalismo emergente da Primeira Grande Guerra e teve como catalizador o euforismo dos jovens intelectuais brasileiros que estavam contagiados de entusiasmo com as festas de Centenário da Independência do Brasil.

O movimento foi mais literário do que plástico, mas no que se refere à revolução artística, a pintura detém o destaque. É certo que alguns eventos ajudaram a preparar a Semana. Em 1913, Lasar Segall, pintor lituano, realiza a primeira exposição de quadros pintados no estilo expressionista; essa era também a primeira exposição de arte moderna realizada no Brasil. Em 1917, a pintora Anita Malfatti promoveu uma exposição que se transformou em marco pioneiro no processo de renovação das artes plásticas brasileiras, pois provocou de um lado reações violentas do meio e da crítica, e de outro, o surgimento de novos talentos. Ao receber críticas tão severas, Anita conquistou o apoio de artistas como Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Di Cavalcanti e Guilherme de Almeida.

Em fins de 1921 o clima estava tenso; pregava-se um nacionalismo e atacava-se o academismo; o pensamento voltava-se para um clima futurista. A polêmica existente deveria abranger um campo mais amplo; era necessário algo que chocasse a indiferença da burguesia pela cultura e acabasse de vez com a mumificação acadêmica. Então surgiu a idéia da Semana de Arte Moderna. Através dela o país tomou conhecimento de novas perspectivas abertas à arte.

A história da pintura moderna brasileira é assim, dividida em gerações. De 1922 a 1930 as tentativas se ocupavam da descoberta e assimilação da produção européia ao mesmo tempo em que procura descobrir o Brasil e abandonar a academia. De 1930 a 1950, foram surgindo grupos e movimentos vinculados ao modernismo de 22. Nessa geração encontra-se Portinari, Pancetti, Volpi, Guignard, Djanira, Segall, Tarsila do Amaral, Antonio Gomide, Regina Graz, Aldo Bonadei e muitos outros.

Na 3ª geração Milton Dacosta, Ivan Serpa, Iberê Camargo, Carlos Scliar, etc. - 1950 para cá - todas as principais tendências européias, às vezes, rebatizadas ou alteradas, contaram com representantes entre nós; graças, sobretudo, à Bienal Internacional de São Paulo, iniciada em 1951.

Em fevereiro de 1953, Petrópolis era palco da Primeira Exposição Nacional de Arte Abstrata, da qual participaram artistas de diversas idades, tendências e estilos. Entre eles estavam Fayga Ostrower, Ivan Serpa, Arvão Palatnik, Lygia Clark, Lygia Pape e Décio Vieira. Predominava o abstracionismo geométrico, mas já se percebiam os sinais da futura tendência concreta.

Já existiam dois grandes grupos que "contestavam as variedades do naturalismo" - o Grupo Ruptura, em São Paulo, e o grupo Frente, no Rio de Janeiro. Em 1956 realizou-se no Museu de Arte Moderna a I Exposição de Arte Concreta, reunido artistas paulistas e cariocas. Porém, divergências começaram a surgir, ocasionando o rompimento de Ferreira Gullar com os

demais artistas. Ferreira Gullar encabeçou o aparecimento do Neoconcretismo, cuja I Exposição aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1959.

Tanto o concretismo como o neoconcretismo esgotaram-se em poucos anos; logo o Informalismo se impôs como tendência dominante nas figuras de Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Tikashi Fukushima, Felicia Leiner, Wega Nery, e outros.

NEOBARROCO OU O ESTILO PÓS-MODERNO

Quando?

O momento em que vivemos é chamado Pós-Modernidade. Caracteriza-se pela velocidade das transformações sociais, científicas e tecnológicas e pela facilidade de acesso aos múltiplos meios de comunicação disponíveis, tornando a informação um dos mais poderosos instrumentos de trabalho.

Repercutindo em diversas áreas de conhecimento, a complexidade desse nosso tempo suscita hoje, e certamente continuará suscitando no futuro, muitos estudos e pesquisas pois trata-se das últimas manifestações do século XX.

Em relação às Artes, para que possamos compreender as realizações das últimas décadas, é necessário refletir sobre alguns conceitos e percorrer os caminhos de uma breve retrospectiva em diferentes linguagens artísticas. Esse estudo possibilitará, inclusive, ampliar os conhecimentos sobre estilos e movimentos de outros tempos, pois a pós-modernidade também se caracteriza pela presença de elementos artísticos de toda a história da humanidade, o que a torna essencialmente eclética, conforme iremos constatar.

Tomaremos como referência o fim do modernismo, convencionalmente tendo ocorrido em 1950. A partir de então, a História, a Arte, a Consciência Social, começam a desmoronar. Em fins dos anos 60, instalou-se o niilismo, a descrença em Deus, no Estado, nas instituições sociais como o casamento, a família, associado com a decadência de valores. Alguns pensadores afirmam ser o caos a "Condição Pós-Moderna".

Define-se por Pós-Moderno as mudanças ocorridas a partir dos anos 50 nas ciências, artes e sociedades. É, portanto, um conceito periodizante. O termo Pós-Modernismo foi usado por alguns escritores dos anos 50 e 60 e consolidou-se antes da metade da década de 70, quando o estudo sobre o fenômeno social e cultural que implica passou a ser sistematizado em algumas disciplinas como arquitetura, filosofia, artes plásticas, literatura, música e cinema.

Houve uma ampliação dos conceitos na não aceitação do preestabelecido e assim as tradicionais fronteiras entre cultura superior e inferior foram rompidas.

Os pensadores Pós-Modernos querem revelar a falsidade dos valores preestabelecidos e a responsabilidade nos problemas atuais, lutando com duas frentes:

1. Desconstrução: razão, sujeito, ordem, Estado, sociedade, etc...

2. Valorização de temas antes considerados menores: desejo, loucura, sexualidade, linguagem, poesia, sociedades primitivas, cotidiano, etc...

O pensador Omar Calabrese define "Pós-Moderno", sistematizando o gosto desse nosso tempo, propondo uma "etiqueta" diferente para alguns objetos culturais. Essa etiqueta será a palavra "Neobarroco", pois considera o termo "Pós-Moderno" distorcido e genérico. O prefixo "Neo", assim como o "Pós" de Pós-Moderno, evoca um "depois" ou um "contra" a modernidade. Também o "Neo" poderá levar à idéia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria precisamente o Barroco. Este conceito não significa uma retomada daquele período; a definição de Barroco, aqui, não se reduz a um período

específico da cultura mas "a uma atitude generalizada e uma quantidade formal de objetos que o exprimem". A analogia refere-se ao "clima", podendo haver um Barroco em qualquer época da civilização. Seria uma categoria do espírito oposta ao Clássico, predominando a assimetria, o desarmônico, o ecletismo...

Mas será que a época em que vivemos, caracterizada pelo abandono de todas as formas de ordem, simetria e a chegada do desarmônico, do assimétrico, designa apenas considerações negativas? Vamos procurar fazer algumas abordagens positivas:

O momento Pós-Moderno é essencialmente cibernético, informático e informacional, com muitos estudos e pesquisas sobre a linguagem, compatibilizando-se com a máquina informática. Descobre-se que a fonte de todas as fontes é a informação e que a ciência, assim como qualquer modalidade de conhecimento, nada mais é que uma maneira de organizar, estudar e distribuir certas informações.

Seu início é indicado com o surto de crescimento do Pós-Segunda Guerra e toda a geração transcorrente, chamada *baby boomers* pelo alto índice de natalidade ocorrido após a guerra. Essa geração constitui hoje a sociedade da informação, que gerou uma força de trabalho instruída, especializada e cada vez mais feminina.

Nos anos 70 a "condição Pós-Moderna" alastrou-se para a moda, o cinema, a música e a tecnociência, dominando o cotidiano. O consumo é intensificado com apelos e recursos que embelezam o produto e encontrou na televisão o meio ideal para ser explorado, tornando tudo um espetáculo.

A moda e a publicidade erotizam o dia-a-dia, alimentando fantasias e desejos. Formas de expressões populares como televisão, cinema, rock, começaram a despertar os interesses anteriormente dispensados pela cultura superior, adotando as características da cultura considerada menor.

Na década de 80 a informação espalha-se para todos os cantos do planeta. Os meios de comunicação tornam as informações rápidas e acessíveis para a maioria das pessoas. Pode-se saber sobre os principais acontecimentos de todo o planeta em poucos minutos. A globalização também possibilita a comercialização de produtos de todo o mundo, inclusive a opção por determinadas marcas ou procedências. A competitividade faz melhorar a qualidade dos bens oferecidos.

Mas a globalização também é alvo de críticas. Podemos citar dois aspectos, um econômico e outro sociológico, que alguns estudiosos apontam como motivo de preocupação e cautela: um trata da competição desleal, fazendo com que "pequenos" tenham que concorrer com "grandes"; outro diz respeito ao Homem globalizado, ou seja, intelectualmente estandarizado. Apontam a globalização como um risco que pode acabar com as características típicas de uma determinada cultura. Isso seria o fim do folclore, da música regional, das peculiaridades locais, etc. Para as artes esse fenômeno seria desastroso, como se todos falassem uma mesma língua, ou seja, todos criando dentro de um mesmo processo, ou contexto. E, afinal, um fator que torna a arte interessante ou intrigante, é sua diversidade.

Mas, se tomarmos como exemplo o Brasil, que recebeu inúmeras influências desde o início da formação de sua nação, podemos ficar mais tranquilos, pois nem por isso nossa arte foi diluída ou deixou de ser tipicamente brasileira. Oswald de Andrade, no modernismo, já exemplificava esse processo como sendo antropofágico, em que se pode fazer do "importando" "alimento", sem contudo perder a brasilidade. Sob esse ponto de vista, o acesso a novas e

diferentes culturas não coloca em risco a essência da cultura local.

A globalização, assim como a produção em série, não deixa de ser uma forma de controle social, apesar de que proveniente da necessidade de otimização econômica. A serialidade nas artes passa a ser um contraponto para muitos que consideram a obra verdadeiramente de arte como sendo única. A sua reprodutibilidade está diretamente relacionada com os movimentos de massa que, a partir dos anos 60, prepondera. A gravura pode ser considerada uma técnica democratizante pois a tiragem em série sobre uma matriz torna o custo de uma obra de arte mais acessível. Afinal, a arte perde valor quando produzida em série?

Arquitetura

A Pós-Modernidade começou a delinear-se na arquitetura e o inimigo se encontrava na Bauhaus (Instituto de Arte fundamentado no espírito construtivista, instalado na Alemanha de 1919 a 1933) ou em seu funcionalismo racional implícito. As contradições entre o Modernismo e o Pós-Modernismo, nessa área, são mais evidentes e facilmente detectadas. O ornamento é recuperado com um ecletismo ímpar, somando toda a história da humanidade. Não raro encontramos pórticos monumentais sob frontões e entre colunas jônicas num edifício totalmente envidraçado, refletindo a paisagem externa. A virtualidade presente nesses espelhos gigantes é consagrada na sua própria monumentalidade. E na mistura de estilos as fronteiras entre bom e mau gosto são muitas vezes rompidas.

Os shopping centers representam um importante fenômeno característico da Pós-Modernidade. Caracterizados como fator de mudança na expansão urbana e mesmo do espaço, são vistos como novos locais de lazer e sociabilidade. Diante da violência e da falta de segurança, passam a ser o reduto da "geração confinada". A "cenografia" de indução ao consumo simula praças, bulevares e calçadas, norteando as relações dos frequentadores.

As experiências do modernismo arquitetônico realizadas na Bauhaus, na primeira metade do século XX, encontram sua maior expressão na obra de Walter Gropius, Henry Le Corbusier e Mies Van Der Rohe. Com práticas utópicas, a arquitetura era fundamentalmente o novo, deveria usar materiais e técnicas de construção disponíveis pelo desenvolvimento industrial. O ideal moderno propunha a simplificação e a concentração das formas, das linhas e do espaço, reduzindo-os à essência e a serviço da funcionalidade.

Em contraposição a essas características, o Pós-Modernismo explora a incompatibilidade de estilos, formas e texturas. Em seus elementos estruturais, relacionam contrastes como ordem dórica de colunas com sobriedade, impessoalidade com racionalidade, incorporando o ornamento como fundamental. Os projetos recuperam estilos e técnicas passadas, resgatando a história em um só conjunto.

Os valores simbólicos também são retomados em comum com estilos antigos como o Barroco. Opõem-se às retas as curvas num ecletismo de formas; na união do ornamento barroco com o vidro fumé, cria um desequilíbrio de movimentos.

A Avenida Luiz Carlos Berrini tem direcionado o estilo da região da Marginal do Rio Pinheiros, em São Paulo. Concentra inúmeros exemplos de arquitetura Pós-Moderna facilmente observáveis nos pórticos monumentais, no ecletismo de elementos e estilos, nos conceitos de espaço.

Literatura

Na literatura o Pós-Modernismo é irradiado pelos pólos Estados Unidos, França e Itália, representado sobretudo pela ficção, a volta ao passado, o romance histórico e o uso da narrativa policial, gênero esse de massa. A mistura de estilos prepondera como em todas as artes.

"O Nome da Rosa", de Umberto Eco, pode ser considerado o protótipo literário da estética neobarroca. No aspecto formal temos: um romance histórico passado na Itália Medieval, em narrativa policial. É intertextual, tratando-se de um outro livro, a parte perdida da "Poética" de Aristóteles. A desordem (caos) do mosteiro remete-nos ao presente: sem valores, ordem, direcionamento (labirinto). A entropia é tratada tanto na forma como no conteúdo com frieza, caminhos esses percorridos pela metaficção americana e *nouveau roman* francês.

Em todas as formas de expressão comunicativa as citações tornam-se habituais. Fazendo parte da estética do fragmento, também na literatura, música e cinema, as citações exprimem o caos, a quebra da continuidade e totalidade de uma obra, a casualidade, o intervalo, além de evitar a ordem das conexões. Trata-se sempre de uma perda de valores contextuais; o prazer consiste na extração dos fragmentos dos contextos aos quais pertencem, para serem recompostos com outro valor e, uma vez isolados das procedências, tornam-se autônomos. Exemplificando e simplificando ao máximo, trata-se de releitura de obra dando-lhe um aspecto inovador e não anacrônico.

Música

Na música encontraremos freqüentemente tanto a citação como a fragmentação provenientes da desconexão. Temas minimalistas repetem-se sem esgotar-se. Os sons se misturam entre gêneros populares, eruditos, processados por meios eletrônicos do rock. A New Wave ambientaliza a ficção espiritualista e o Rock Punk denuncia o estado de niilismo, vazio total.

Caetano Veloso e Gilberto Gil foram os que ousaram propor formas e conteúdos que destoavam da MPB, de ordem política-social associada à brasilidade, exigida pelo público dos festivais da década de 60. Apresentaram no III Festival de MPB, da TV Record, "Alegria Alegria" e "Domingo no Parque", confundindo o público pela ambigüidade e complexidade das músicas. Misturaram visual psicodélico com comportamento hippie, música pop à uma parafernália de sons eletrônicos, berimbaus, orquestras coral, aproximando-se da linguagem carnavalesca.

Alegria Alegria

Caetano Veloso

caminhando contra o vento
sem lenço sem documento
no sol de quase dezembro
eu vou

o sol se reparte em crimes
espaçonaves guerrilhas
em cardinales bonitas
eu vou

em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba ou brigitte bardot

o sol nas bancas de revistas
me encham de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia
eu vou

por entre fatos e nomes
os olhos cheios de cores
o peito cheio de amores vãos
eu vou por que não? por que não?

ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou

eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
uma canção me consola
eu vou

por entre fotos e nomes
sem livros e sem fuzil
sem nome sem telefone
no coração do Brasil

ela nem sabe até pensei
em cantar na televisão
o sol é tão bonito
eu vou

sem lenço sem documento
nada no bolso ou nas mãos
eu quero seguir vivendo amor
eu vou
por que não? por que não?

Nela percebemos uma das marcas dos tropicalistas: a relação entre fruição estética e crítica social. Outras características serão: a crítica à *intelligentzia* de esquerda (... "por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem nome sem telefone/ no coração do Brasil".), a empatia com os canais de massa (... "ela não sabe, até pensei / em cantar na televisão"...) e a desvalorização das instituições falidas da sociedade (... "ela pensa em casamento / e eu nunca mais fui à escola"). Andar sem lenço e sem documento é alusivo ao movimento hippie, à irreverência e o desejo de descompromisso, libertando-se do pré-estabelecido e da massificação.

"Domingo no Parque", de Gil, causou impacto pela complexidade construtiva mais aparente que em "Alegria, Alegria". A mistura musical, sons, ruídos, berimbaus, orquestras, coral, se aproximou da linguagem carnavalesca.

Foi a música "Tropicália", no entanto, que constituiu a matiz estética do movimento. A sua introdução, com sons e ruídos dissonantes, faz lembrar os trópicos virgens num clima de suspense. Esse clima tropical é produzido por instrumentos de percussão usados à maneira dos instrumentos primitivos. A declamação gozadora com que o baterista Dirceu parodia a carta de Caminha foi um improviso incorporado pelo arranjo de Júlio Medaglia. A música se desenvolve a seguir como um painel brasileiro, emergindo montagens sincrônicas de fatos, eventos, citações, e jargões, em forma de fragmentos. As referências ao contexto são menos dessacralizadoras que sua forma construtiva. Composta em duas partes em todos os blocos, a divisão entre eles é sempre feita da mesma forma. A sua circularidade faz abrir, no final, a possibilidade de uma volta ao seu início. A mistura é constituída de ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda. A estrutura se repete, desdobrando as contradições do país. As citações literárias e musicais simulam uma festa em que se conjugam o poder e o espetáculo dos meios de comunicação. O pastiche parodia sentimentos nacionalistas expondo o subdesenvolvimento, a idéia de fatalidade histórica, o mito de que tudo se resolve em festa, preenchendo o vazio do cotidiano e aliviando as tensões, com carnaval, futebol e televisão.

Tropicália

Caetano Veloso

Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileira eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao Rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou...

sobre as cabeças os aviões
sob os meus pés os caminhões
aponta contra os chapadões
meu nariz

eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central
do país

viva a bossa-sa-sa
viva a palhoça-ça-ça-ça

o monumento é de papel crepon e prata
os olhos verde da mulata
a cabeleira esconde atrás da verde mata
o luar do sertão

o monumento não tem porta
a entrada é uma rua antiga estreita e torta
e no joelho uma criança sorridente feia e morta
estende a mão

viva a mata-ta-ta
viva a mulata-ta-ta-ta

no pátio interno há uma piscina
com água azul de amarelina
coqueiro brisa e fala nordestina
e faróis

na mão direita tem uma roseira
autenticando eterna primavera
e nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os
girassóis

viva maria-ia-ia
viva a bahia-ia-ia-ia-ia

no pulso esquerdo um bang-bang
em suas veias corre muito pouco sangue
mas seu coração balança a um samba de
tamborim

viva iracema-ma-ma-ma
viva ipanema-ma-ma-ma-ma

domingo é o fino da bossa
segunda-feira está na fossa
terça-feira vai à roça
porém

o monumento é bem moderno
não disse nada do modelo do meu terno
que tudo mais vá pro inferno
meu bem

viva a banda-da-da
carmem miranda-da-da-da-da

Tanto Gil como Caetano alegam ter recebido muito mais influência do Cinema Novo do que tudo o que estava ocorrendo na música internacional: as cenas descontínuas e fragmentadas do cotidiano urbano, a linguagem caleidoscópica, muito utilizadas por Glauber Rocha, inspiradas em Jean Luc Godard. A empatia com os canais de massa, o aspecto publicitário e o desprezo às instituições falidas da sociedade, também complementam a caracterização da Pós-Modernidade intrínseca.

Nos anos 80, Arrigo Barnabé retoma as experiências musicais lançando dois álbuns de grande importância: "Clara Crocodilo" e "Os Tubarões Voadores", utilizando citações de programas policiais e propagandas populares em comum com música minimalista e experimentalismo tonais.

Como fenômeno comercial dos anos 90 surge, meteoricamente, o grupo "Mamonas Assassinas" criando, através do pastiche e citações jocosas, uma empatia fulminante com o público infantil e, conseqüentemente, com o jovem e adulto. Suas composições, muitas vezes preconceituosas, serviram para criar um canal de expressão mais aberto para a discussão dos problemas sexuais e sociais.

Ainda nos anos 90, temos o fenômeno típico deste nosso momento: o "Revival". Músicos e cantores lançam álbuns com coletâneas de compositores e músicas antigas e entre eles podemos citar Gal, Bethânia, Nana Caymi, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em constante desenvolvimento de suas pesquisas, Caetano e Gil criam, em "Tropicália 2" o Rap "Popcreto", podendo ser considerado a síntese da música Pós-Moderna.

Rap Popcreto

Caetano Veloso

Quem?

TV, Vídeo e Cinema

A televisão e o vídeo, tal como o cinema, abrangem o mundo da cultura de massa e da cultura minoritária de vanguarda. A familiaridade da TV e a disseminação global do seu conhecimento, tanto na produção como no consumo, trazem a questão da transgressão e incorporação dessas linguagens. Alguns pensadores reduzem a cultura pós-moderna a ideologia do entretenimento, elegendo a TV como sendo o verdadeiro mundo dessa cultura.

A MTV, transmitindo videoclips 24h por dia, retém uma categoria de espectador essencialmente jovem, além dos admiradores dessa arte e alguns estudiosos, geralmente da área de comunicação e sociologia.

O fluxo rápido de segmentos curtos da MTV, em determinado aspecto, torna todos os seus textos Pós-Modernos devido ao modo de sua exibição. Nenhum significado é pretendido ou tem tempo de ser comunicado, hipnotizando o espectador pelas sucessões de imagens ininterruptas. Os textos, em geral, ficam reduzidos a sons e superfícies, salvo em alguns casos, quando isolados do fluxo de seqüências, desafiando as críticas habituais em categorizar a MTV como progressista ou retrógrada em seus modos narrativos.

Assim, a TV Pós-Moderna não representa a dissolução subversiva de normas estéticas e culturais, mas sim o último momento da nossa cultura ser absorvida pelo domínio total e absoluto da imagem.

Tais como outras áreas da cultura contemporânea, o colapso do estilo na cultura modernista traz, por conseqüência, uma multiplicidade de estilo que são combinados, contrapostos e permutados numa polifonia de vozes descontextualizadas. O marco disso é o Filme Nostalgia ou Retro-Filme como "American Graffiti" - Loucuras de Verão, "Star Wars" - Guerra nas Estrelas, e "Chinatown". Todos procuram não somente um ambiente histórico particular, como também uma experiência cultural de um período específico. Em "Star War" e "Caçadores da Arca Perdida", o que está sendo evocado não é o passado real mas todos os tipos de experiências narrativas, histórias de aventuras, filme de ficção científica e práticas dos anos 50. "Blade Runner", num cenário de História em quadrinhos retro-futurista, cria um mundo futuro citando "1984", de Orwell, onde existe um só comando, controlado pela genética agora super desenvolvida, podendo produzir clones perfeitos do ser humano.

O cinema Pós-Moderno tem como marca diferentes formas de pastiche ou multiplicidade estilística. "O Beijo da Mulher Aranha" parodia o romance e o melodrama hollywoodiano, introduzidos nas narrativas dos prisioneiros. "Brazil o Filme", com o irônico repensar da história e citações de outros filmes como "Star Wars" e o "Encouraçado Potemkin". "Batman Forever", abrangendo todos esses ingredientes, representa uma síntese emblemática do filme Pós-Moderno.

Artes Visuais

Nas Artes Visuais, apesar de fundamentarem-se na destruição do *establishment*, a unidade das novas tendências é dada pelo próprio modernismo que pretendem aniquilar. Uma das maneiras de assinalar a ruptura entre os períodos é apontar o momento em que o modernismo se estabeleceu no mundo acadêmico, passando a ser assim considerado.

A primeira expressão Pós-Moderna concretizou-se com a Pop Art, nos anos 60. Seu aparecimento deu-se inicialmente na Inglaterra com Richard Hamilton, ainda em 1955 e, anteriormente, por volta de 1949 a 1951, com Francis Bacon, utilizando fotografias em suas obras. O figurativismo da arte Pop deu-se muito em reação ao expressionismo abstrato que vigorava na década de 50. Tratando o consumo com desdém, deboche ou ironia, o meio ideal foram os Estados Unidos, onde a sociedade de consumo e a cultura de massa estavam consolidadas, propiciando o desenrolar da idéia.

Os Estados Unidos tiveram como precursor Jasper Johns que, com a utilização de motivos populares (bandeira americana), abriu espaços para a nova corrente, tendo como adeptos os artistas Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman, James Rosenquist e

Claes Oldenburg.

As principais características da Pop Art são a reprodução de heróis de histórias em quadrinhos, latas de produtos alimentícios como de sopa, cerveja, biscoitos e materiais de limpeza, sabonetes, valorizando a banalidade cotidiana. Os materiais de suporte tradicionais são substituídos por plásticos, latas de areia, papelão; também o abandono dos museus e galerias traz para o público outras linguagens mais fáceis de serem assimiladas.

Esta corrente foi denominada Neo-Dada, Commonism, OK Art, Commun Image Art, Pop Culture e outras, triunfando a expressão britânica "Pop-Art", difundida por toda a parte.

A Pop Art não representa nem interpreta, mas apresenta a vida em seus objetos, trazendo assim o fim da beleza da forma, do supremo, do eterno nos termos da tradição clássica. Os temas com imagens consideradas até então insignificantes, irrelevantes, como ilustrações publicitárias, revistas, jornais, foram as bases para a criação de seus trabalhos, sem qualquer intenção de criar uma nova imagem, pois limitavam-se a escolhê-las no cotidiano.

Os artistas Pop representam simplesmente objetos comuns ou retiram efeitos estilísticos da cultura popular. Trabalham a uma certa distância da realidade e introduzem também observações verbais divertidas, porém o humor não é primordial. Estes artistas não fazem parte de um movimento mas de um acontecimento que estende para além dos limites convencionais da noção até então estabelecida do que era arte.

Andy Wahrol, um dos mais consagrados artistas da arte Pop, explorou a imagem de Marilyn Monroe com a repetição seqüencial de um mesmo retrato, modificando as cores. Fez o mesmo com a lata de sopa Campbell, com o rosto de Jackie Kennedy, entre outros trabalhos. Robert Rauschenberg, fazendo uso de garrafas de Coca-cola, apresenta a sociedade urbana estandardizada, despersonalizada, como fruto da produção em série, própria da sociedade de massa.

Em 1964, a Revista "Time" publica o estilo internacional conhecido por Op Art, evidenciando essa tendência, embora tenha sido desenvolvida alguns anos antes. A Optical Art, que derivou a denominação "OP", relaciona-se com diversos ramos das ciências como a ótica, a psicofisiologia e a cibernética. A obra sempre apresentará um efeito visual destinados a provocar ilusão ótica. As surpresas geradas pelos efeitos caracterizará a Op Art como lúdica, um convite ao jogo, ao entretenimento, diferenciando-a das demais abstrações geométricas. Citamos Victor Vasarely como sendo um dos expoentes desse movimento.

Tanto a Op como a Arte Cinética (comportando móveis que operam no tempo e espaço) foram consolidadas em 1965, ano em que Vasarely ganhou o primeiro prêmio da Bienal de São Paulo. Mas muitos críticos sentiram-se incomodados com a atração massiva que a Op Art causou. Consideraram uma arte pouco inteligente, superficial e prestada a uma acintosa assimilação comercial. Independentemente da adequação ou não da crítica, o fato é que a saturação publicitária muito contribuiu para a sua rápida passagem como corrente artística.

A Pop Art atinge o Brasil na década de 60. A retomada da figura e a multiplicação dos meios expressivos e suportes são as características comuns a essa manifestação, assim como seu aspecto urbano, em que a natureza consumista da sociedade é captada e expressada, apropriando-se de linguagens dos meios de comunicação de massa. Cláudio Tozzi, Glauco Rodrigues, Duke Lee, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Antonio Dias, entre outros, apresentarão esses sintomas.

A figuração brasileira desse período é quase sempre crítica, mesmo quando

expressada na aparente neutralidade ideológica da Pop Art e do Hiperrealismo, sendo este último uma variação da Pop que bem evidencia o simulacro Pós-Moderno; as cópias fotográficas, as fachadas, automóveis, são colocados em tamanho natural ou monumentalizados, trabalhados em cores vivas e brilhantes, próprias da tinta acrílica utilizada.

Tornou-se difícil classificar as obras realizadas a partir de 60 entre pintura ou escultura, diante da criação da Arte Objeto, da Antiarte. O "anti" não se referia apenas à arte, mas também a todos os valores daqueles tempos. O ressurgimento do dadaísmo foi, antes de tudo, proveniente do inconformismo universal aos padrões sociais e étnicos da nossa civilização. Happenings, performances, instalações, arte objetual e conceitual, refletiam a "desmaterialização" da produção artística desse período.

Alguns acontecimentos dessa época foram extremamente significativos para a História da Arte Brasileira. Entre eles podemos citar a criação do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 63, a partir da transferência para a USP do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, extinto em 62 e reaberto em 69. O MAC/USP abrigou manifestações de vanguarda e abriu espaços para novas tendências e experimentações.

No MAM do Rio de Janeiro muitas efervescências artísticas aconteceram e entre elas a mostra "Opinião 65", com 30 expositores e alguns nomes a serem considerados como: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Oiticica, Ivan Serpa, Roberto Magalhães, Vergara, Waldemar Cordeiro, Flávio Império e Wesley Duke Lee. Oiticica apresentou seu conhecido "Parangolé", estando evidenciada a idéia de participação do espectador. O sucesso do evento levou à realização de uma segunda mostra em 66, também no MAM-RJ.

Um dos grandes marcos nas artes plásticas de nosso país foi a exposição "Nova Objetividade Brasileira" que ocorreu em abril de 67 no MAM-RJ. Oiticica expôs um penetrável que intitulou "Tropicália" em função dos elementos nativos presentes (plantas, araras, areia, raízes de cheiro, além de plásticos e uma televisão). Esse nome foi depois utilizado para denominar o movimento musical que surgiu logo após à exposição, tendo sido usado pela 1ª vez por Mário de Andrade, na década de 20.

Hélio Oiticica cria uma linguagem própria, apresentando preocupações sociais voltadas à discussão do nosso subdesenvolvimento e nossas características latinas. Seus "Penetráveis", "Parangolés" e outras formas expressivas, entram nos circuitos das vanguardas questionando o caráter elitista da arte. A participação do público na obra marca esse momento não só exemplificado pelas criações de Oiticica como também nas obras "Trapézio" de Duke Lee, "A Bolha" de Nitsche e "Bichos" de Lygia Clark, concretizando o espírito de dinâmica na inserção do "espectador" na obra.

Outros importantes artistas deste período são: Cildo Meireles, com gravações em garrafas de Coca-cola ou notas de dinheiro denominadas de "Inscrições em Circuitos Ideológicos"; Rubens Gerchman com suas "Lindonéias" ou "Misses" de subúrbio; Nelson Leirner, satirizando a crítica e a estética vigente e Antonio Dias, denunciando a violência e os fatos urbanos da crônica policial em suas pinturas/objetos.

Nos últimos anos da década de 60, as manifestações são bastante agressivas. Em janeiro de 1969, Barrio expôs no "Salão da Bússola" trouxas ensangüentadas, as quais foram apresentadas no ano seguinte, em Belo Horizonte, no evento "Do Corpo à Terra", desta vez mais performático: as trouxas eram atiradas no ribeirão das Arrudas, com referência ao que era feito com os mortos de causas políticas.

Na década de 70 houve um "esfriamento" das vanguardas. A crítica denunciava o prolongamento de propostas, alegando não haver nada mais de novo. A preocupação realmente não estava sendo criar o novo e sim usar novos meios. Podemos considerar este fato um interstício da ação para a reflexão, substituindo a emoção pela razão e o objeto pelo o conceito.

A arte segue para os caminhos da psicanálise, deixando de existir fisicamente. Libertase do suporte, da parede, chão ou do teto, passando a ser um acontecimento, um processo, um conceito.

A arte conceitual dá sumiço ao objeto, desmaterializando-se, interessando apenas a idéia, a criação mental do artista. O espectador, ao invés de contemplar a arte, ativa a imaginação para visualizar o proposto pelo artista. Sol LeWitt traduz a arte conceitual: "um trabalho artístico deve ser compreendido como fio condutor da mente do artista para a mente do espectador".

Mas a anti-arte pós-moderna é representada pela Minimal Art, que desdefine a arte sem no entanto desmaterializá-la, mantendo seu objeto, o seu suporte, com elementos apenas essenciais. Nesse momento os artistas assumiram a responsabilidade de elucidar a teoria subjacente à prática. Alegavam que os teóricos, por mais sensíveis que fossem, não poderiam explicitar a base teórica de seus trabalhos. A separação funcional de teoria e prática era, até então, aceita sem questionamento.

A década de 70 também abriu caminhos para os meios eletrônicos, apresentando trabalhos realizados com computador. São Paulo tem sido o pólo da arte tecnológica em função do poderio econômico que aqui se encontra; muitas manifestações na área surgiram como a videoarte, videotexto, holografia e microarte. Waldemar Cordeiro foi um pioneiro em arte por computador não só no Brasil como no exterior. As "Derivadas de uma Imagem", de 1969, inauguram o desenho por computador no Brasil e são apresentadas na mostra "Computer Plotter Art", na Galeria USIS, em 1970. Em 1971, organizou na FAAP a exposição "Arteônica" e teria sido o único representante brasileiro se não fosse o filme "Suicídio à Brasileira", realizado por Aldir Mendes de Souza, Vera Barbosa, Shinguemituso Arie e Luiza Nóbrega, com um gerador de raio X.

Outro momento deu-se com a geração 80. Com os indícios de que tudo já havia sido criado, somado à desdefinição da arte, acabam os movimentos, predominando o pluralismo. Não há mais vanguarda: nada mais é novo nem chocante. Além da vanguarda a saída é a transvanguarda, caracterizada pela pluralidade eclética isenta de compromissos intelectuais. O pastiche retoma o passado mas sem regras nem restrições.

As paródias às obras modernistas consagradas são encontradas na Bad Painting, ápice do neoexpressionismo, com pinturas sem o menor refinamento, de elaboração grosseira. Na busca do prazer e no individualismo, nada é questionado, não há nenhum indício de discordância, ao contrário, há adequação.

Foi no hermetismo da arte conceitual e na assepsia da minimalista que a volta da figuração fecundou ostensivamente forte e gestual. A mostra "Como Vai Você, Geração 80?", realizada na Escola de Artes Visuais do Parque do Lage, RJ, foi um marco desse período, reunindo 123 artistas, fazendo-se clara a reação à arte fria e cerebral da década anterior.

Duas manifestações fundamentaram-se em novos meios de veiculação: a arte postal, utilizando-se do correio para o poema processo e o grafite, fazendo dos muros das cidades seu suporte.

O grafite serviu aos protestos políticos em Paris nos anos 60, invadiu o metrô de Nova York em 70, chegando ao Brasil no começo de 80. É uma manifestação social transgressora e por isso anônima, marginal, noturna. Reflete o desejo de burlar normas e preceitos, intervindo nos espaços públicos. Alusivos a histórias em quadrinhos, acompanham as esculturas em neon que iluminam as noites dos grandes centros. Integram-se hoje ao cenário pós-moderno dominando a paisagem urbana.

Nos últimos anos do século XX, muitos críticos afirmam que a arte Pós-Moderna é pastiche, decadente e desestetizada. Sem originalidade repete, em seu ecletismo, as experiências de todos os movimentos artísticos da história da humanidade.

Outras linhas de pensamento acreditam ser a desordem fértil, a pluralidade o canal para a convivência com todos os estilos, dando abertura e espaço ilimitado para a criação. Eliminada a barreira entre arte culta e de massa, não há hierarquia, não há gêneros, há liberdade: cada um escolhe o que mais lhe agrada. A linha clássica divisória entre a arte superior e as formas comerciais se diluem. A volta ao passado também é vista positivamente: os modernistas limitavam-se com a busca do novo.

O que se pode afirmar é que a estética Pós-Moderna está ligada à concepção de individualidade, em que o "eu" caracteriza a identidade estilística. Na era do capitalismo empresarial, explora-se a idéia de que o sujeito individual ou individualista está morto ou, sendo até mais radical, nunca existiu efetivamente. Mas as inquietações a nós mais pertinentes são relativas às indagações sobre os caminhos das artes deste final de século.

Caso tudo já tenha sido criado, inventado e explorado, a arte estará fadada às repetições. Será que tudo já foi criado?

BIBLIOGRAFIA

- ARRUDA, José J. de A *História Antiga e Medieval*. 7ª ed., Ed. Ática.
Arte no Brasil. Abril Cultural, 1979.
- AUMONT, Jacques *A Imagem*. São Paulo, Papirus, 1993.
- BASTIDE, Roger *Arte e Sociedade*. 3ª ed., São Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1979.
- BATTISTONE Fº, Duilio *Pequena História da Arte*. São Paulo, Papirus Ed., 1989.
- BAUDRILARD, Jean *Simulação e Simulacros*. Lisboa, Antropos Relógio d'água Ed., 1991.
_____ *A Ilusão do Fim ou A Greve dos Acontecimentos*. Lisboa, Terramar Ed., 1992.
- BENJAMIN, Walter *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.
- CAGE, John *De Segunda a Um Ano*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1985.
- CALABRESE, Omar *A Idade Neobarroca*. Lisboa, Ed. 70, 1987.
_____ *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro, Ed. Globo, 1987.
- CARVALHO, Benjamnin A. de *Arquitetura no Tempo e no Espaço*. Rio de Janeiro, Livr. Freitas Bastos.
- CAVALCANTI, Carlos *Como Entender a Pintura Moderna*. 5ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1981.
- COLANGELO, Adriano *Mil Anos de Arte*. São Paulo, Ed. Cultrix.
- CONNOR, Steven *Cultura Pós-Moderna - Introdução às Teorias do Contemporâneo*, São Paulo. Ed. Loyola, 1992.
- DE CICCIO, Claudio *Dinâmica da História*. 2ª ed., São Paulo, Ed. Palas Athena, 1985.
Dicionário da Pintura Moderna. São Paulo, Itemus Livarros e Ed., 1981.
- ECO, Umberto *A Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- FAVARETTO, Celso F *Tropicália Alegoria, Alegria*. São Paulo, Kairos.
Gênios da Pintura, Ed. Abril Cultural.
- GUATTARI, Félix *As Três Ecologias*. São Paulo, Papirus, 1990.
- GUATTARI, Félix e Suely ROLNIK *Micropolítica, Cartografia do Desejo*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1986.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 9ª ed., Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1985.
História da Arte. Vol.1, 2ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968.
História da Arte. Vol 2, 9ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1978.
História da Arte da Un. de Cambridge. Coleção 7 volumes, Zahar Ed.

- História Mundial da Arte*. Lisboa, Livr. Bertrand, 1983.
- HOMMY, T *Pintismo*. 2ª ed., Las Ediciones da Arte, Barcelona.
- JANUSZCZAK, Waldemar e Mocleery JEMRY *Compreender da Arte*. São Paulo, Ed. Verbo, 1987.
- JONES, Stephen A *Arte do Século XVIII*. Círculo do Livro.
- KAPLAN, E. Ann (org.) *O Mal Estar no Pós-Modernismo - Teorias, Práticas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.
- LAMBERT, Rosemary *A Arte do Século XX*. Círculo do Livro, 1981.
- LETTS, Rosa Maria *O Renascimento*. Círculo do Livro.
- LIPPARD, Lucy R *A Arte Pop*. Lisboa. Editorial Verbo, 1970.
- LYOTARD, Jean François *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1986.
- _____ *O Pós-Moderno Aplicado às Crianças*. Lisboa, Ed. D. Quixote, 1993.
- MACHADO, Lourival G. *Barroco Mineiro*. Perspectiva, 1969.
- MAINSTONE, Rowland e Madeleine *O Barroco e o Século XVII*. Círculo do Livro.
- MARCONDES, Neide *(Des)Velar A Arte*. São Paulo, Ed. Arte e Ciência, 1996.
- MATHEY, François *O Impressionismo*. Verbo, Edusp, 1976.
- MONTERADO, Lucas de *História da Arte*. 2ª ed., Rio de Janeiro, LTC Ed., 1978.
- MORAIS, Frederico *Panorama das Artes Plásticas Séculos XIX e XX*. Instituto Cultural Itaú, 1989.
- MOREUX, Jean Charles *História da Arquitetura*. São Paulo, Cultrix, 1983.
- NAISBITT, John & Patrícia ABURDENE *Megatrends 2000 - dez novas tendências de transformação da sociedade nos anos 90*. Amana-Key Ed., 1990.
- O Mundo da Arte*. Coleção 10 vols., Enciclopédia das Artes Plásticas em Todos os Tempos. Livr. José Olympio Editora, Ed. Expressão e Cultura, 1966.
- OSTROWER, Fayga *Universos da Arte*. 7ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Campus.
- PINTAUDI, Heitor Fúgoli Jr. & Silvana M. *Shoppings Centers - Espaço, Cultura e Modernidade nas Cidades Brasileiras*. São Paulo, Ed. UNESP, 1992.
- PISCHEL, Gina *História da Arte*. Milão, Mirador Internacional, Arnoldo Mondadori Editore, 1966.
- READ, Heber *O Significado da Arte*. 2ª ed., Portugal, Ed. Oliveira, 1968.
- ROHDEN, Huberto *Filosofia da Arte*. Alvorada, 1985.
- REYNOLDS, Donald *A Arte do Século XIX*. Círculo do Livro.
- SANTOS, Jair Ferreira dos *O que é Pós Moderno*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

SHAVER, Anne - Crandell *A Idade Média*. Círculo do Livro.

VICENS, Frances *Arte Abstrata e Arte Figurativa*. (Biblioteca Salvat de Grandes Temas - Vol. 7) Rio de Janeiro, Salvat Ed., 1979.

WOODFORD, Susan *Grécia e Roma*. Círculo do Livro.

SUBIRATS, Eduardo *Da Vanguarda ao Pós-Moderno*. São Paulo, Nobel, 1984.

STANGOS Nikos (org.) *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1991.

VATTIMO, Gianni *O Fim da Modernidade - niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa, Ed. Presença, 1987.

WALKER, John A. *El Arte Despues Del POP*. Barcelona, Ed. Labor, 1975.

PUBLICAÇÕES

Arte em Revista - Ano 1 nº 1. São Paulo
Centro de Estudos de Arte Contemporânea, jan/fev 1979.

_____ Ano 1 nº 2. São Paulo
Centro de Estudos de Arte Contemporânea, maio 1983.

_____ Ano 5 nº 7. São Paulo
Centro de Estudos de Arte Contemporânea, agosto 1983.

Cadernos da Pintura no Brasil - nº 6. São Paulo
Do Conceitual à Arte Contemporânea: marcos históricos. Instituto Cultural Itaú, 1994

_____ nº 5. São Paulo
Anos 60: A Volta à Figuração. Instituto Cultural Itaú, 1994

Guia das Artes - Ano 8 nº 34. São Paulo
Casa Editorial Paulista, 1994

Malasartes - Ano 1 nº 1. Rio de Janeiro, 1975

Projeto - Edição 119. São Paulo
Projetos Editores, 1984

Sua Boa Estrela - Ano 24 nº 100
Mercedes Benz do Brasil, 1990

Atividade editada sob a responsabilidade da
Coordenadoria de Ensino Técnico – CETEC
Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza – CEETEPS

Responsável por Material Didático

Silvia de Souza Queiroz

Elaboração

Márcia Regina de Oliveira

Silvia de Souza Queiroz

Organização

Silvia de Souza Queiroz

Revisão

Elianna Vianna de Brito

Maria Cecília de Salles F. César

Produção e Impressão

Copidart Editora Ltda.

Proibida a venda e reprodução total ou parcial deste material.

Direitos autorais garantidos aos Elaboradores.

Direitos de uso reservados ao CEETEPS, por prazo indeterminado, em suas Unidades.

UNIDADES PERTENCENTES AO CEETEPS RELAÇÃO DAS ESCOLAS TÉCNICAS ESTADUAIS - ETEs e ETAEs

ADAMANTINA

ETE Prof. Eudécio Luiz Vicente
(018) 521-2493
ETA E Eng. Herval Bellusci
(018) 521-2494

AMERICANA

ETE Polivalente de Americana
(019) 461-4071 / 461-5610

AMPARO

ETE João Belarmino
(019) 870-2288

ANDRADINA

ETA E Sebastiana Augusta de Moraes
(018) 722-4355

ARARAQUARA

ETE Profª Anna de Oliveira Ferraz
(016) 236-6636 / 236-6155

ARARAS

ETE Prefeito Alberto Feres
(0195) 41-2819

ASSIS

ETE Pedro D'Arcádia Neto
(018) 322-3941 / 322-8211

BARRA BONITA

ETE Comendador João Rays
(014) 641-1310

BARRETOS

ETE Cel. Raphael Brandão
(017) 322-2341 / 323-1099

BATATAIS

ETE Antonio de Pádua Cardoso
(016) 761-2428

BOTUCATU

ETE Dr. Domingos Minicucci Filho
(014) 822-0503

CABRÁLIA PAULISTA

ETA E Astor de Mattos Carvalho
(0142) 45-1147

CAÇAPAVA

ETE Machado de Assis
(012) 253-3225

CACHOEIRA PAULISTA

ETE de Cachoeira Paulista
(012) 561-2816

CAFELÂNDIA

ETA E Prof. Heloy Moreira Martins
Figueira
(014) 542-1184

CAMPINAS

ETE Bento Quirino
(019) 852-3596 / 251-8934
ETE Conselheiro Antonio Prado
(019) 242-2888 / 241-5931

CÂNDIDO MOTA

ETA E Prof. Luiz Pires Barbosa
(016) 241-1014

CASA BRANCA

ETE Dr. Francisco Nogueira de Lima
(0196) 71-1170

CATANDUVA

ETE Elias Nechar
(017) 522-2408

CERQUEIRA CESAR

ETA E Prefeito José Esteves
(014) 974-9175

CRUZEIRO

ETE Prof. José Sant'Ana de Castro
(012) 544-1207

DRACENA

ETA E Profª Carmelina Barbosa
(018) 822-1063

ESPÍRITO SANTO DO PINHAL

ETA E Dr. Carolino da Motta e Silva
(019) 651-1229

FRANCA

ETE Júlio Cardoso
(016) 722-4590
ETA E Prof. Carmelino Correia Jr.
(016) 703-0035 / 703-0776

GARÇA

ETE Monsenhor Antônio Magliano
(014) 461-0099
ETA E Dep. Paulo Omellas C. de Barros
(0144) 61-1534

GUARATINGUETÁ

ETE Prof. Alfredo de Barros Santos
(012) 522-2266

IGARAPAVA

ETA E Antonio Junqueira da Veiga
(016) 772-1814

IGUAPE

ETA E Eng. Agrônomo Narciso de Medeiros
(0138) 41-1695

ILHA SOLTEIRA

ETE de Ilha Solteira
(018) 762-2575 / 762-4338

IPAUSSU

ETE Pedro Leme Brisolla Sobrinho
(014) 344-1506

ITAPETININGA

ETA E Prof. Edson Galvão
(015) 271-0444

ITAPEVA

ETE Dr. Demétrio Azevedo Junior
(015) 522-1077

ITATIBA

ETE Rosa Perrone Scavone
(011) 7806-1493

ITU

ETA E Martinho Di Ciero
(011) 7824-1009 / 409-0411

JACAREÍ

ETA E Cônego Jose Bento
(0123) 51-5230

JALES

ETA E Dr. José Luiz Viana Coutinho
(017) 985-9055

JAÚ

ETE Joaquim Ferreira do Amaral
(014) 622-3566 / 622-2776
ETA E Prof. Urias Ferreira
(014) 623-1170 / 623-1190

JUNDIAÍ

ETE Vasco Antonio Venchiarutti
(011) 7397-3093 / 7397-1905
ETA E Benedito Storani
(011) 7392-1881 / 7392-5142

LEME

ETE Deputado Salim Sedeh
(019) 571-4898

LIMEIRA

ETE Trajano Camargo
(019) 441-7836

MARÍLIA

ETE Antonio Devisate
(014) 433-5467

MATÃO

ETE Sylvio de Mattos Carvalho
(016) 282-6878 / 282-1226

MIGUELÓPOLIS

ETA E Laurindo Alves de Queiroz
(016) 835-1370

MIRASSOL

ETA E Prof. Matheus Leite de Abreu
(017) 242-3249

MOCOCA

ETE Francisco Garcia
(019) 656-0052
ETE João Baptista de Lima Figueiredo
(019) 656-2052

MOGI DAS CRUZES

ETE Presidente Vargas
(011) 469-1511 / 469-7021

MOGI MIRIM

ETE Pedro Ferreira Alves
(019) 862-0888

MONGAGUÁ

ETE Adolpho Berezin
(013) 448-3800

MONTE APRAZÍVEL

ETA E Padre Jose Nunes Dias
(017) 275-1841

ORLÂNDIA

ETE Prof. Alcídio de Souza Prado
(016) 726-2725

OSVALDO CRUZ

ETE Amin Jundi
(018) 561-3982

OURINHOS

ETE Jacinto Ferreira de Sá
(0143) 22-4908 ramal 22

PARAGUAÇU PAULISTA

ETA E Augusto Tortorello Araujo
(0183) 61-1130

PENÁPOLIS

ETA E João Jorge Geraissate
(018) 652-1577

PINDAMONHANGABA

ETE João Gomes de Araújo
(012) 242-2414

PIRACICABA

ETE Cel. Fernando Febeliano da Costa
(0194) 33-9734

PRESIDENTE PRUDENTE

ETA E Prof. Dr. Antonio Eufrásio de Toledo
(0182) 22-8466

PRESIDENTE VENCESLAU

ETA E de Presidente Venceslau
(018) 271-3687 / 271-9264

QUATÁ

ETA E Dr. Luiz Cesar Couto
(018) 366-1001

RANCHARIA

ETA E Deputado Francisco Franco
(018) 251-1045

RIBEIRÃO PRETO

ETE José Martimiano da Silva
(016) 610-8374 / 610-8261

RIO CLARO

ETE Prof. Armando Bayeux da Silva
(019) 524-2330 / 534-1688

RIO DAS PEDRAS

ETA E Dr. José Coury
(019) 493-2244

SANTA CRUZ DO RIO PARDO

ETA E Orlando Quagliato
(014) 372-2011

SANTA RITA DO PASSA QUATRO

ETA E Manoel dos Reis Araujo
(019) 582-2100

SANTO ANDRÉ

ETE Júlio de Mesquita
(011) 440-2577 / 412-2086

SANTOS

ETE Aristóteles Ferreira
(013) 236-9998

SÃO BERNARDO DO CAMPO

ETE Lauro Gomes
(011) 448-2288

SÃO CAETANO DO SUL

ETE Jorge Street
(011) 743-9510 / 743-7955

SÃO CARLOS

ETE Paulino Botelho
(016) 271-1027

SÃO JOAQUIM DA BARRA

ETE Pedro Badran
(016) 728-2192 / 728-2607

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

ETE Philadelpho Gouvea Netto
(017) 233-9823 / 232-9266

SÃO MANUEL

ETA E Dona Sebastiana de Barros
(014) 841-2599 / 841-2466

SÃO PAULO

ETE Albert Einstein (Casa Verde)
(011) 266-0503

ETE Prof. Basílios de Godoy
(Vila Leopoldina)
(011) 260-4111

ETE Carlos de Campos (Brás)
(011) 230-7098

ETE Getúlio Vargas (Ipiranga)
(011) 273-3222 / 273-3891

ETE Guaracy Silveira (Pinheiros)
(011) 211-6208

ETE José Rocha Mendes (Vila Prudente)
(011) 63-4454

ETE Martin Luther King (Tatuapé)
(011) 295-1428

ETE Prof. Aprígio Gonzaga (Penha)
(011) 295-1491

ETE Prof. Camargo Aranha (Móoca)
(011) 264-6733 / 264-4336

ETE Prof. Horacio Augusto da Silveira (Vila Guilherme)
(011) 264-7508

ETE de São Paulo (Bom Retiro)
(011) 227-8891 / 227-6979

ETA E Prof. Francisco dos Santos
(016) 684-1752 / 684-1415

SÃO SIMÃO

ETA E Prof. Francisco dos Santos
(016) 684-1752 / 684-1415

SOROCABA

ETE Fernando Prestes
(015) 221-9677 / 221-2044
ETE Rubens de Faria e Souza
(015) 232-0359 / 233-1314

TAQUARITINGA

ETE Dr. Adail Nunes da Silva
(016) 352-5615 / 352-5159

TAQUARIVAI

ETA E Dr. Dario Pacheco Pedroso
(0155) 34-1139

TATUÍ

ETE Sales Gomes
(015) 251-4242

VERA CRUZ

ETA E Paulo Guerreiro Franco
(0144) 62-1373

VOTUPORANGA

ETA E Frei Arnaldo Maria de Itaporanga
(017) 421-3112