



DE TU CURSO ARTES

Único

Pré-vestibular *Arte*

SISTEMA DE ENSINO
POLIEDRO

Autoria: Bruno Yukio Meireles Ishisaki (Música) e George Rembrandt Cutlich (Artes Plásticas).

Diretor executivo: Nicolau Arbex Sarkis.

Cerência editorial: João Carlos Puglisi.

Coordenação de edição técnica: Marília L. dos Santos C. Ribeiro.

Edição técnica: Equipe de editores técnicos da Editora Poliedro.

Coordenação de produção editorial: Livia Scherrer dos Santos.

Analista de produção editorial: Claudia Moreno Fernandes.

Coordenação de edição: Michelle Silva da Mata.

Edição: Equipes de edição da Editora Poliedro.

Coordenação de revisão: Mariana Castelo Queiroz.

Revisão: Equipe de revisão da Editora Poliedro.

Coordenação de arte: Antonio Domingues e Kleber S. Portela.

Diagramação: Equipe de arte da Editora Poliedro.

Ilustrações: Equipes de ilustração e de arte da Editora Poliedro.

Coordenação de licenciamento: Ana Rute A. M. Perugini.

Licenciamento: Equipe de licenciamento da Editora Poliedro.

Projeto gráfico: Alexandre Moreira Lemes e Kleber S. Portela.

Projeto gráfico da capa: Bruno Torres e Varão Monteiro Junior.

Coordenador de PCP: Anderson Flávio Correia.

Impressão e acabamento: nywgraf Editora Cráfica Ltda.

Créditos: capa e frontispício PABLO RIK/Shutterstock 7 © Mary Katherine Wynn | Dreamstime.com • Maler der Grabkammer des Nacht/The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH/Wikimedia Commons • Johannes Moreelse/Wikimedia Commons 67 Reprodução • © Simone Cobbo | Dreamstime.com • Johannes Moreelse/Wikimedia Commons contracapa Elnalee/Shutterstock.

A Editora Poliedro pesquisou junto às fontes apropriadas a existência de eventuais detentores dos direitos de todos os textos e de todas as obras de artes plásticas presentes nesta obra, sendo que sobre alguns nenhuma referência foi encontrada. Em caso de omissão, involuntária, de quaisquer créditos faltantes, estes serão incluídos nas futuras edições, estando, ainda, reservados os direitos referidos nos arts. 28 e 29 da lei 9.610/98.

SISTEMA DE ENSINO
POLIEDRO

São José dos Campos - SP
ISBN: 978-85-7901-037-8
Telefax: (12) 3924-1616
editora@sistemapoliedro.com.br
www.sistemapoliedro.com.br

Copyright © 2015
Todos os direitos de edição reservados à Editora Poliedro

SUMÁRIO

Música

1	Revisão dos elementos básicos da música, Antiguidade e mundo grego	8
	Introdução.....	9
	Propriedades do som.....	9
	Aspectos estruturais da música.....	10
	Música na Pré-História.....	11
	Revisando.....	14
	Textos Complementares.....	16
	Atividade Prática.....	18
	Para ouvir.....	19
2	Idade Média e Renascença	20
	A herança da Antiguidade.....	21
	Ars Nova.....	22
	Gêneros de música medieval.....	22
	Compositores do período Medieval.....	22
	Gêneros de música renascentista.....	24
	Compositores do período Renascentista.....	24
	Intervalos.....	26
	Revisando.....	27
	Textos Complementares.....	30
	Atividade Prática.....	31
3	Trajetórias musicais entre os séculos XVII e XIX: Barroco, Classicismo e Romantismo	32
	O período Barroco.....	33
	Gêneros de música barroca.....	34
	Compositores do período Barroco.....	34
	O período Clássico.....	36
	Gêneros de música clássica.....	37
	Compositores de estilo Galante e música clássica.....	37
	A orquestra.....	38
	Beethoven: a transição entre o Classicismo e o Romantismo.....	38
	Romantismo.....	39
	Música romântica e literatura.....	39
	Wagner.....	39
	Brahms, Mahler e o Romantismo tardio.....	40
	A herança romântica no século XXI.....	40
	Gêneros.....	40
	Compositores.....	41
	Música romântica no Brasil.....	43
	A orquestra do período Romântico.....	43
	Forma.....	43
	Revisando.....	45
	Texto Complementar.....	46
	Para ouvir.....	48
4	Diversidades e adversidades na música do século XX	49
	A decadência romântica.....	50
	O Impressionismo.....	50
	O Nacionalismo.....	50
	O Expressionismo alemão e a Segunda Escola de Viena.....	51
	Serialismo (Dodecafonismo).....	51
	O Serialismo integral.....	52
	Música concreta.....	52
	Música eletrônica e Eletroacústica.....	52
	O Neoclassicismo.....	52
	A Música aleatória.....	53
	O Minimalismo.....	53
	A Decategorização.....	53
	Música brasileira do século XX.....	53
	Música e entretenimento.....	54
	Revisando.....	62
	Texto Complementar.....	64
	Para ouvir.....	66

Artes Plásticas

1	Elementos básicos para compreensão da história e da estética das artes visuais	68
	O senso de primitividade.....	69
	Atividades.....	71
	Textos Complementares.....	72
2	A origem do “gosto”. O Egito e a raiz da arte ocidental. Mesopotâmia	73
	A arte egípcia	74
	Exemplo de aplicação artística.....	78
	Atividades.....	79
	Textos Complementares.....	79
3	A Grécia e o Império Romano	80
	A arte no mundo grego	81
	O Império Romano.....	84
	Atividades.....	88
	Textos Complementares.....	89
4	Bizâncio e o mundo oriental	91
	A arte bizantina	92
	A arte islâmica: o modelo de beleza de uma nova crença.....	94
	Exemplo de aplicação artística.....	97
	Atividades.....	99
	Textos Complementares.....	99
5	Arte medieval saxã, carolíngia-otoniana, românica e gótica	101
	Arte medieval saxã.....	102
	Atividades.....	111
	Textos Complementares.....	112
6	O que Marco Polo e Jean de Mandeville não relataram sobre a China	116
	A grande escola de pintura do período Yuan.....	117
	Atividades.....	120
	Textos Complementares.....	120
7	Giotto e a Pré-Renascença	122
	O <i>Trecento</i> e o início do <i>Quattrocento</i>	123
	Atividades.....	126
	Textos Complementares.....	127
8	Os séculos das descobertas: Renascimento, Maneirismo e o Novo Mundo	130
	Renascimento	131
	O século XVI: Maneirismo, o Renascimento internacional	134
	A imagem do Novo Mundo: Civilizações americanas ao olhar europeu	139
	Atividades.....	143
	Textos Complementares.....	144
9	O Barroco: raízes, problemas e desenvolvimento no Velho e no Novo Mundo	148
	Barroco, suas raízes e problemas	149
	Exemplo de aplicação artística.....	153
	A América sob o projeto Barroco.....	155
	O desenvolvimento das ideias do Barroco durante o século XVIII na Europa e na América.....	159
	Atividades.....	161
	Textos Complementares.....	161
10	Rococó, Neoclassicismo e Romantismo	166
	O nascimento do Rococó.....	167
	O Neoclassicismo e as revisões do mundo antigo: o mundo em torno da Revolução Francesa.....	170
	Romantismo, o sublime na arte.....	173
	Exemplos de aplicações artísticas	177
	Atividades.....	178
	Textos Complementares.....	178

11	Força impressionista: do Pré-impressionismo ao Expressionismo	180
	Pré-impressionismo.....	181
	O Simbolismo e alguns de seus pintores	182
	Impressionismo.....	184
	Os pós-impressionistas.....	188
	Influências do Impressionismo na arte brasileira.....	190
	Fauvismo e Expressionismo.....	190
	Fauvismo.....	191
	Expressionismo.....	192
	Atividades.....	196
	Textos Complementares.....	196
12	Os herdeiros do Impressionismo e a arte do absurdo.....	200
	Cubismo, Dadaísmo e Futurismo.....	201
	Cézanne e a base para o surgimento do Cubismo.....	201
	Cubismo e as fases posteriores.....	201
	Dadaísmo	202
	Futurismo.....	203
	Futurismo no Brasil: a Semana de Arte Moderna.....	204
	Pintura Metafísica, <i>Novecento</i> e Surrealismo.....	205
	A pintura Metafísica	205
	O <i>Novecento</i>	205
	Surrealismo	206
	Exemplo de aplicação artística.....	207
	Atividades.....	209
	Textos Complementares.....	209
13	O contemporâneo na arte: novos rumos	213
	Kandinsky, o Abstracionismo e o Suprematismo...	214
	Piet Mondrian	214
	As vertentes do Abstracionismo	214
	O lirismo na abstração.....	215
	Minimalismo.....	215
	A transição das linguagens	216
	Exemplo de aplicação artística.....	216
	Exemplo de aplicação artística.....	217
	Arte Conceitual e Pop Art.....	218
	Duchamp e a Arte Conceitual	218
	A influência de Duchamp: seguidores e contestadores.....	219
	Arte Pop.....	220
	Instalação, <i>Performance</i> , Land Art e Intervenção urbana.....	222
	A ocupação do espaço expositivo: instalação e <i>performance</i>	222
	As diferentes instalações.....	222
	<i>Performances</i>	223
	Land Art.....	224
	Situacionistas.....	225
	Site Specific	225
	Arte como espaço.....	225
	Os rumos da arte: a fotografia, o Neorrealismo, o Neoexpressionismo e outros paradigmas contemporâneos.....	226
	Fotografia.....	226
	Fotografia e pintura.....	226
	Web Art.....	227
	Arte contemporânea: resgate da significação...	229
	Artes marginais	230
	Dogma 95.....	230
	Dogma e a Rede de criação	230
	Atividades.....	232
	Textos Complementares.....	232
	Gabarito	236





Música

1

MÚSICA

Revisão dos elementos básicos da música, Antiguidade e mundo grego



REINHARD JAHN/WIKIMEDIA COMMONS

Se é arte, não é para as massas; se é para as massas, não é arte.
Arnold Schoenberg.

Introdução

Neste capítulo, lembraremos certos conceitos básicos que são fundamentais para se compreender música. Teremos noções de leitura e teoria elementar que nos ajudarão a nos familiarizarmos com os termos técnicos que serão utilizados ao longo dos outros capítulos. Essas informações também funcionam como uma introdução à teoria musical; caso haja interesse, você pode pesquisar e se aprofundar nesses conhecimentos para estudar aspectos técnicos da música com mais profundidade.

Após a exposição teórica, faremos ao longo do curso um panorama da história da música. Cada período será estudado a partir do ponto de vista mais conveniente: certos períodos como o Barroco possuem conexões com a História; já no Romantismo, há uma ligação com Literatura.

O objetivo não é transformar os alunos do Ensino Médio em músicos; a estrutura necessária para um projeto desse porte vai muito além da redação de um livro e da criação de uma metodologia. Nossa meta é a de que os alunos do Ensino Médio entendam de música. A partir do momento que se entende a arte musical, aprender os aspectos técnicos que formam o músico (profissional ou amador) fica muito mais fácil, e esse tipo de aprendizado pode ser obtido em um conservatório ou com um professor de música particular.

Oferecemos aos alunos o que normalmente não se vê em escolas de música ou métodos de ensino musicais: um conteúdo que privilegie o aspecto da apreciação e da contextualização histórica da música, sem preocupações com o ensino de técnica instrumental, vocal ou ênfase em exercícios de teoria musical que normalmente não serão postos em prática fora da sala de aula.

Propriedades do som

O som é um fenômeno físico que ocorre quando moléculas de ar vibram até o tímpano. O tímpano envia essas vibrações ao cérebro, que as traduz nas sensações físicas que identificamos como sons.

Todo som que ouvimos pode ser classificado como nota ou ruído. A nota apresenta altura definida; o ruído, por sua vez, não possui definição de altura. Por isso, ao ouvirmos um ruído, por exemplo, o de um prato caindo no chão, não conseguiremos distinguir se é um dó ou um ré.

Esses dois tipos de sons servem de matéria-prima para a música. Por meio das notas formamos frases musicais. O ruído permite o uso de timbres variados e fraseado rítmico e, normalmente, se manifesta em instrumentos de percussão. É comum os dois materiais serem utilizados ao mesmo tempo.

Quando escutamos um som, nosso cérebro processa três informações fundamentais: altura, intensidade (ou volume) e timbre.

Altura

A altura é a propriedade do som em ser grave ou agudo. Quanto mais baixa a frequência, mais grave a nota; quanto mais alta a frequência, mais aguda a nota. A frequência é medida em vibrações por segundo (hertz).

Em instrumentos de corda, as alturas das notas dependem da tensão, espessura e comprimento das cordas. Em instrumentos de sopro, depende do comprimento e do tamanho do instrumento.

Assim, quanto maior for o instrumento, mais graves serão as notas que ele produz; da mesma forma, quanto menor for o instrumento, mais agudas serão as notas que ele produz.

Os sons mais graves que percebemos estão por volta de 16 hertz. Abaixo desse registro nós temos os infrassons, que são ouvidos por alguns animais, como o elefante. Os sons mais agudos que o homem percebe estão por volta de 20.000 hertz. Acima disso, temos os ultrassons, que são ouvidos por alguns animais, como o cachorro.

Professor: Demonstrar a altura mostrando a diferença entre sons graves e altos.

Intensidade (Volume)

A intensidade é a propriedade dos sons de serem fortes ou fracos. Não confunda intensidade com altura: são duas propriedades diferentes.

A intensidade é medida em decibéis. O som mais fraco que podemos ouvir mede cerca de 1 dB; e o som mais forte, 120 dB. Acima de 120 dB, os sons se configuram no que chamamos de limiar de dor, e a exposição a sons dessa intensidade não é recomendável.

Na tabela abaixo, temos alguns valores aproximados da escala de decibéis:

Fonte Sonora	Decibéis
Vento leve entre árvores	20 – 30
Sala silenciosa	30 – 40
Ambiente de trabalho	50
Pessoas conversando	50 – 70
Trânsito	80
Motor de veículo terrestre de grande porte	90
Construção civil (ruído a 3 m)	100
Show de rock	100 – 120
Britadeira	120
Avião a jato	130
Motor de foguete durante decolagem	140 – 190

Professor: Demonstrar a intensidade mostrando a diferença entre sons fracos e fortes.

Timbre

O timbre pode ser definido como o som característico das fontes sonoras. O violino possui um som cujo timbre é único e permite ao ouvinte reconhecer que é um som de violino. As diferenças de materiais na produção dos instrumentos musicais influem diretamente no timbre que eles vão produzir. É por isso que certas guitarras possuem preços exorbitantes: o tratamento que a madeira recebe e a produção dos componentes eletrônicos é mais cuidadosa, encarecendo assim o processo.

No campo das vibrações, o timbre é definido pela configuração dos harmônicos da série harmônica. Para entendermos o funcionamento da série harmônica, é necessário um conhecimento de Física e Matemática; porém, não é o propósito deste capítulo. Portanto, para simplificar, pensemos na série harmônica como várias notas opacas que soam simultaneamente com um dado som emitido por alguma fonte sonora. Ao tocar uma nota em um instrumento, temos várias outras notas soando ao mesmo tempo. Entretanto, o volume dessas notas é bem mais fraco que o da nota “original”. A diferença de volume entre as notas opacas da série harmônica define a qualidade timbrística das diversas fontes sonoras que utilizamos para fazer música.

Professor: Se possível, demonstrar a existência dos harmônicos mais próximos (ao violão, por exemplo).

Aspectos estruturais da música

Os aspectos estruturais mais evidentes em música são: ritmo, melodia, harmonia e textura. Entretanto, a música não tem de ser obrigatoriamente constituída pelos quatro elementos acima, o que faz com que esses aspectos não sejam obrigatórios para se produzir música. Existe música sem harmonia, assim como existe música sem melodia. Existe música sem textura e sem ritmo se relativizarmos as definições do que são esses aspectos.

Muitos compositores de vanguarda concentraram suas forças em discutir essas definições na poética de suas obras. Portanto, se apresentamos esses aspectos como os mais evidentes e comuns isso não quer dizer que serão parâmetros absolutos para se definir música.

Ritmo

Ritmo é a duração dos sons. Os sons se configuram e se desenvolvem sobre o tempo, e podem apresentar inúmeras possibilidades de divisão.

A manipulação das durações dos sons é um dos elementos essenciais da música. Podemos dizer que é certamente inviável a existência de uma música completamente sem ritmo, pois sempre teremos de manipular as durações dos sons para construir música. Podemos causar a “ilusão” de falta de ritmo quando utilizamos sons de duração longa. Porém, mesmo que a audição não perceba mais o desenvolvimento das durações, elas ainda existem; portanto, podemos afirmar que a música é inviável sem uma abordagem rítmica.

Harmonia

Professor: Proporcionar a audição de uma música com destaque no aspecto rítmico.

Harmonia é a relação existente entre sons acontecendo ao mesmo tempo. Se tivermos duas notas soando simultaneamente, há uma relação harmônica.

A unidade da harmonia é o acorde. Acordes são conjuntos de três ou mais notas soando ao mesmo tempo.

As harmonias são responsáveis pela sensação de movimento e direção de uma música; quando quisermos uma música de caráter estático, a harmonia será estática; quando desejarmos uma música dinâmica e com sensação de movimentos em diversas direções, teremos uma harmonia mais complexa, com diferentes progressões de acordes. Já quando o que desejamos é uma música onde a direcionalidade se manifeste em outros elementos que não sejam a própria harmonia, teremos uma harmonia construída sobre acordes estruturados de forma menos ortodoxa, engendrando sonoridades mais radicais.

Todos os instrumentos musicais capazes de produzir acordes podem ser considerados instrumentos harmônicos.



Acordes

Professor: Proporcionar a audição de uma música com destaque no aspecto harmônico.

Textura

Textura é o modo como as frases de uma música ou seção são organizadas e se relacionam entre si. As texturas mais comuns são:

- **Textura monofônica:** uma única melodia que pode ser executada por um ou mais músicos ao mesmo tempo.
- **Textura heterofônica:** uma única melodia que pode ser executada por vários músicos ao mesmo tempo, sendo que cada parte pode sofrer pequenas alterações. O resultado de uma textura heterofônica é um som de maior riqueza timbrística e densidade.
- **Textura polifônica:** várias melodias diferentes e independentes soando ao mesmo tempo.
- **Textura homofônica:** melodia com acompanhamento harmônico. Neste tipo de textura, é muito clara a subordinação de um elemento ao outro, diferenciando-a da textura polifônica.
- **Textura pontilhista:** melodias e harmonias fragmentadas. Os fragmentos geralmente são tocados por vários instrumentos diferentes, causando a sensação de que cada instrumento toca um pedaço da melodia.

Professor: Se possível, proporcionar a audição de um trecho musical exemplificando cada tipo de textura.

Notação - Altura

Utilizamos a pauta de cinco linhas para escrever música. Para indicar a nota de referência da pauta, utilizamos as claves. A clave de sol indica que a nota sol (acima do dó central) se localiza na segunda linha da pauta; a clave de dó, que o próprio dó central se localiza na terceira linha da pauta; e a clave de fá determina a nota fá (abaixo do dó central) na quarta linha da pauta.

Pauta de 5 linhas



Na figura a seguir, temos as notas dó – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó em todas as claves. Note que em cada clave a posição das notas muda:



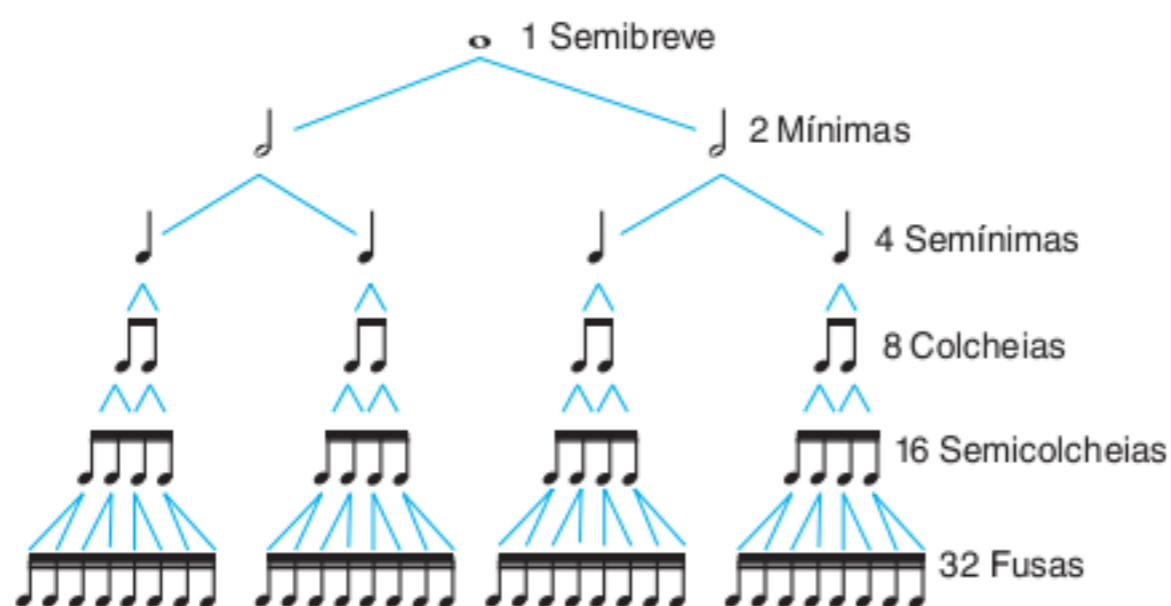
Quando é necessário escrever notas que não estão na pauta, pode-se desenhar novas linhas e espaços (o quanto for necessário para se escrever a nota desejada). Essas linhas e espaços extras são chamados de linhas e espaços suplementares.

Professor: Não é necessário fazer o aluno decorar as posições das notas, tampouco aplicar exercícios do Bona ou do Pozzoli. Aqui, o objetivo não é fazer o aluno ter uma leitura fluente das claves, e sim entender o funcionamento da notação.

Notação - Ritmo

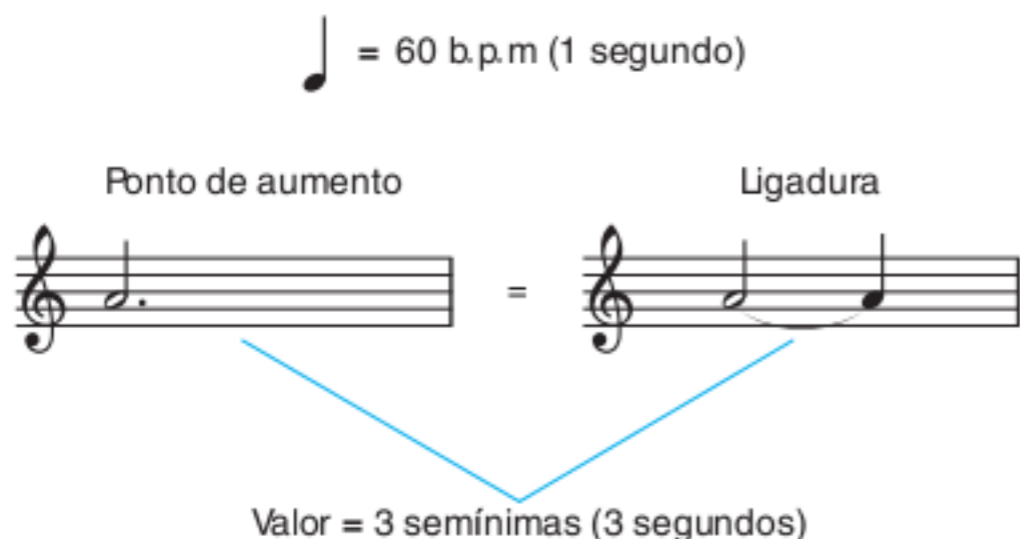
Professor: Não é necessário fazer o aluno decorar os valores das notas, tampouco aplicar exercícios de solfejo rítmico. Aqui, o objetivo não é ter fluência na leitura, e sim entender o funcionamento da notação e escrita do ritmo.

As notas possuem formatos que revelam a relação de duração que elas mantêm umas com as outras. Essas relações constituem-se em subdivisões de um valor em relação ao outro. A semibreve divide-se em duas mínimas, que se dividem em quatro semínimas, e assim por diante.



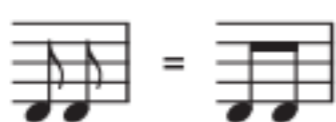
Se dermos um determinado valor para uma dessas figuras, automaticamente, estaremos definindo o valor das outras. Se a mínima vale 1 segundo, a semibreve valerá o dobro (2 segundos), a semínima valerá metade (1/2 segundo), a colcheia 1/4 (1/4 de segundo). Assim, podemos afirmar que essas figuras não possuem um valor fixo: esse valor é escolhido pelo compositor e indicado em b.p.m. (batidas por minuto).

Podemos alterar o valor das notas utilizando pontos de aumento e ligaduras. A ligadura une duas ou mais notas de mesma altura em um só valor e o ponto de aumento adiciona à uma nota metade do seu valor original. Veja a figura a seguir:



Podemos expressar o mesmo valor escrevendo de formas diferentes, com pontos de aumento e ligaduras. A escolha por uma ou outra forma de escrita dependerá de como a música ficará mais fácil de ler.

Notas de valor inferior à semínima podem ter suas caudas unidas para se agruparem e facilitarem a leitura:



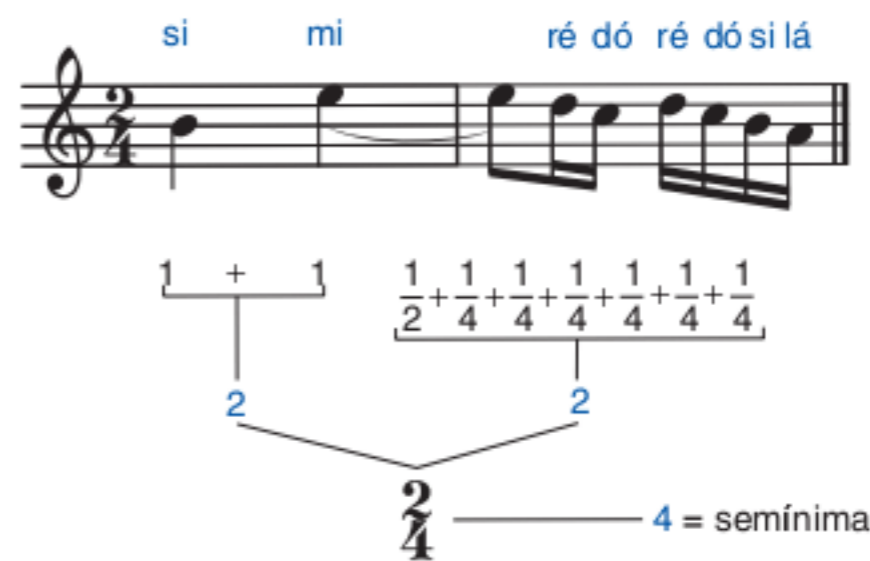
Os silêncios também são muito utilizados em música, de forma que é necessário estabelecer sinais para as pausas. As pausas equivalem ao valor das figuras, porém não precisamos utilizar ligaduras para unir duas pausas, visto que elas não produzem som. Entretanto, elas admitem o uso do ponto de aumento.

Nota						
Pausa						

Perceba na figura abaixo que existem barras delimitando espaços, e nesses espaços a soma dos valores das figuras é sempre regular, correspondendo a três semínimas. Esses espaços são chamados de compassos. Podemos dizer que, nesta música, temos um total de três tempos de semínima por compasso. Isso está expresso nos dois números escritos no início da música. O número de cima representa a quantidade de tempos, e o de baixo indica a figura utilizada, que chamamos de unidade de tempo. O número quatro representa a semínima porque essa corresponde à divisão em quatro da figura fundamental de semibreve (ver quadro de divisão das figuras).



Os dois números no início da música são chamados de fórmula de compasso. A fórmula de compasso sempre corresponde ao valor somado dos espaços entre as barras:



Música na Pré-História

Por meio de registros arqueológicos é possível observar que a prática musical (em um nível como esse, seria mais exato dizer “prática da manipulação dos sons”) existe desde a Pré-História. Entretanto, devemos observar que a música estava ligada a aspectos funcionais do cotidiano pré-histórico e não possuía o *status* de arte. A funcionalidade da música poderia se manifestar na imitação de sons de animais em meio a uma caçada (período Paleolítico) ou a rituais e festividades (período Neolítico).

Período Paleolítico

O homem do período Paleolítico era um nômade caçador e coletor. Comunidades se formaram e o homem começou a experimentar a vida em sociedades ainda primitivas. Especula-se que, nesse período, ele manipulou os sons sob uma abordagem básica, geralmente em função de alguma necessidade específica. É nesse período que se atribuíram as primeiras manifestações rítmicas por meio de percussão, a imitação de sons da natureza e a expressão de emoções básicas por meio da voz.

A partir do domínio da fala, os sons musicais se diferenciam dos sons falados. Esse domínio e diferenciação coincidem com o surgimento das primeiras culturas musicais.

Período Neolítico

Professor: Proporcionar a audição do "Epitáfio de Seikilos".

O homem do período Neolítico era um agricultor e estabeleceu moradias fixas, não sendo mais um nômade. A música possuía função ritualística nas sociedades que se estabeleceram: poderia ser utilizada em rituais religiosos ou festivos, sempre com uma utilidade específica. Ainda não podemos considerar a música desse período como arte (no sentido de uma obra que visa um projeto estético), já que a meta da música não era alcançar a beleza, e sim proporcionar efetividade social.

A tradição musical que se origina no período Neolítico só se tornou viável graças à divisão de trabalho na sociedade. Podemos concluir que as sociedades do período Neolítico apresentavam um grau de organização notável, já que o surgimento de uma determinada tradição só é possível a partir de um tipo de estruturação social tipicamente urbana.

O mundo grego

No mundo grego, houve a emancipação da música em relação aos rituais e funções sociais. A música passou a visar à beleza; assim, surgiu a estética e a apreciação musical. Podemos definir a estética como o estudo do belo; já a apreciação é a arte de reconhecer a beleza nas obras de arte. Certos conceitos estéticos oriundos do mundo grego se refletem em discussões sobre arte até os dias atuais, justificando a importância do estudo da arte desse período.

As primeiras escolas de música gregas surgiram entre VII a.C. e VI a.C. No mundo grego havia o que hoje chamamos interdisciplinaridade: as disciplinas eram correlatas e equivalentes, tendo seu conteúdo compartilhado sob vários pontos de vista. Assim, não é de se estranhar que música, Matemática, Filosofia e poesia se encontrem entrelaçados quando se estuda a arte do mundo grego.

O primeiro teórico da música foi Pitágoras (528 a.C.-497 a.C.). Pitágoras descobre relações matemáticas entre as notas musicais (baseando-se em frações de números inteiros aplicadas a instrumentos de cordas) sistematizando conceitos teóricos que, além de estabelecer os preceitos da música do mundo grego, ecoam até os dias atuais. A escala diatônica (dó – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó) é um material musical derivado diretamente das pesquisas de Pitágoras.

Havia uma forma de notação musical no mundo grego; entretanto, não era igual à que usamos hoje (pauta, claves etc). Usavam-se letras para simbolizar as alturas, e sinais para a duração do ritmo. Graças a esse sistema, alguns fragmentos de música do mundo grego sobreviveram aos nossos dias, sendo possível "traduzir" essa música para executá-la. O melhor exemplo de peça intacta do mundo grego é o "Epitáfio de Seikilos", que data de aproximadamente 200 a.C.

Existem dois conceitos essenciais do mundo grego que podemos perceber ativos até hoje em nossa cultura: o *éthos* e o *páthos*.

O *éthos* corresponde ao caráter inerente de um material musical. Os gregos acreditavam que certas escalas induziam a determinados estados de espírito. Eles possuíam escalas de *éthos* violentos, próprias para produzirem música em treinamentos militares, ou escalas de *éthos* contemplativos e intelectuais, apropriadas para produzirem música para os filósofos e estudantes. Professor: Se possível, proporcionar a audição de um trecho de uma dessas duas peças.

O efeito do *éthos* no ouvinte é chamado de *páthos*. Enquanto o *éthos* é um caráter natural e próprio da música, o *páthos* é o efeito emocional que ocorre no ouvinte. Assim, uma música de *éthos* sereno produz um estado de espírito de tranquilidade e calma em quem a escuta. O *páthos* é justamente essa sensação.

Esses dois termos foram introduzidos por Damon (500 a.C.). É possível constatar a abrangência dos conceitos que eles engendram nos títulos de peças correspondentes a períodos muito posteriores: Beethoven possui uma sonata para piano intitulada "Patética", assim como Tchaikovsky tem a sua "Sinfonia patética".

O filósofo Platão (427 a.C.-347 a.C.), ao discutir música, mostrava uma preferência pela Música das Esferas: uma música produzida por meio de cálculos e abstrações matemáticas e que poderia ser apreciada pela razão, e não pela audição. Isso porque Platão considerava o mundo material uma imitação imperfeita do mundo das ideias. Assim, apenas a Matemática (que atua em um campo abstrato) pode proporcionar uma visão do que é perfeito. A música feita sob esses critérios não tinha de ser tocada, já que os instrumentos e o próprio fenômeno sonoro eram considerados imperfeitos e incapazes de reproduzir a perfeição da música criada sobre cálculos e abstrações matemáticas.

A música grega se dividia em dois gêneros: o instrumental e o vocal. O gênero instrumental geralmente era caracterizado por peças cujos aspectos principais eram a improvisação e o alto grau de virtuosismo técnico. Já o gênero vocal era intelectualizado e apresentava correspondências com a Literatura e o teatro. Disso surgia um antagonismo: o gênero vocal era considerado culto e o gênero instrumental tinha aspectos sensacionalistas (considerando que as apresentações dos músicos atraíam o público pelos malabarismos técnicos feitos nos instrumentos).

O pensamento de Platão alinha-se com o gênero vocal e contraria o gênero instrumental. A partir de 400 a.C. a música grega entra em decadência, porém seus conceitos estéticos irão se refletir até os dias atuais.

Professor: Se julgar conveniente, proporcionar a audição de uma música como "Far beyond the sun" de Yngwie Malmsteen e fazer um paralelo com o aspecto sensacionalista que se vê em alguns guitarristas de rock nos dias atuais.

Gêneros e instrumentação

- **Aulo:** instrumento de sopro de formato cilíndrico ou levemente cônico. Normalmente utilizados em pares. Equivalente ao oboé moderno.
- **Lira:** instrumento associado a Apolo, popular entre apreciadores e amadores de música. Normalmente dispunham de 4, 7 ou 11 cordas. Equivalente à harpa.
- **Cítara:** lira aperfeiçoada e de maiores dimensões. Usada especialmente por profissionais.
- **Salpíngue:** trombeta para uso militar.
- **Siringe:** flauta rudimentar constituída de vários tubos (de 4 a 12). Equivalente à flauta de Pã.

A música grega possuía textura monofônica ou heterofônica. A textura monofônica acontece quando temos uma linha melódica única, sem acompanhamento. Pode haver vários intérpretes tocando, porém todos tocam a mesma linha melódica. A textura heterofônica é obtida quando a mesma linha melódica é executada por vários intérpretes com ligeiras variações em cada parte, variações essas geralmente improvisadas, produzindo no todo uma sensação de complexidade e densidade diferentes da textura monofônica.

No início do século VII a.C., há uma fusão entre teatro, poesia, dança e música. Então, surge a categoria de canções conhecidas como nomos:

- **Nomos citaródicos:** voz com acompanhamento de cítara executados por um só intérprete. Um equivalente em nossos tempos é o cantor que se acompanha ao violão.
- **Nomos aulódicos:** voz e acompanhamento de aulo executados por dois intérpretes.
- **Nomos píticos:** quadros musicais executados por um aulo solo.
- **Nomos coródicos:** gêneros de música vocal executados com coro.

Além dos nomos, os principais gêneros de execução da música grega antiga são:

- **Coródia:** geralmente composta por coro de amadores.
- **Citaródia:** voz e cítara.
- **Aulódia:** voz e aulo.
- **Citarise:** cítara solo.
- **Aulese:** aulo solo.
- **Sinaulia:** duo de aulos.

O Grande Sistema Perfeito

“Grande Sistema Perfeito” é o nome dado à teoria musical do mundo grego, que tem origem em Platão. A principal herança que temos desse sistema é a escala natural. A escala natural possui as mesmas notas que a escala diatônica. Diferenciamos as duas devido a um processo de sistematização que ocorreu no século XVIII e que ficou conhecido como temperamento igual (período Barroco).

A escala diatônica é composta de 7 notas musicais ordenadas de forma ascendente (dó – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó). Veremos de onde surgiu essa configuração.

Vamos considerar uma corda esticada sobre um instrumento, afinada em dó. Se pressionarmos a corda a $1/2$, teremos a nota dó uma oitava acima, se fizermos o mesmo a $2/3$ da corda, teremos a nota sol, e a $3/4$ a nota fá.

The diagram shows four horizontal lines representing strings. The first line is labeled 'Corda em dó' and has a musical staff to its right with a note on the first line labeled 'dó'. The second line is labeled 'Corda em dó' and has a vertical tick mark at the midpoint, labeled $1/2$, with a musical staff to its right showing a note on the second line labeled 'dó' and '8ª acima'. The third line is labeled 'Corda em dó' and has vertical tick marks at $2/3$ and $1/3$ from the left, with a musical staff to its right showing a note on the second space labeled 'sol'. The fourth line is labeled 'Corda em dó' and has vertical tick marks at $3/4$ and $1/4$ from the left, with a musical staff to its right showing a note on the first space labeled 'fá'.

TOTAL:

The musical staff shows four notes: 'dó' on the first line, 'dó 8ª acima' on the second line, 'sol' on the second space, and 'fá' on the first space.

Se transpusermos essas relações para a nota sol (segunda nota encontrada a partir da corda dó, dentro da fração $2/3$), teremos uma nota nova: ré. Se fizermos o mesmo com a nota ré e com as notas que surgirem a partir dessa relação, poderemos obter todas as notas do espectro diatônico (organizadas em ordem de ascendência: dó – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó).

Nota fundamental	$1/2$	$2/3$	$3/4$
Dó	dó 8ª acima	sol	fá
Sol	sol 8ª acima	ré	dó
Ré	ré 8ª acima	lá	sol
Lá	lá 8ª acima	mi	ré
Mi	dó 8ª acima	si	lá

Chamamos as notas da escala natural (e também a diatônica) de graus. Assim, dentro da escala de dó, o primeiro grau é dó, o segundo é ré, o terceiro é mi e assim por diante.

I II III IV V VI VII I

Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó (8ª)

tom tom semitom tom tom tom semitom

Graus (em números romanos).

Note que a escala natural apresenta uma configuração de tons e semitons. Dois semitons equivalem a um tom. Se quisermos construir uma escala cujo I grau seja sol, será necessário fazer um ajuste no VII grau. Para realizar esse tipo de ajuste utilizamos os acidentes musicais (sustenido e bemol).

Professor: É interessante demonstrar esses processos no quadro negro, a fim de reforçar o raciocínio que leva às organizações das escalas com esquemas e gráficos similares aos expostos aqui.

Nome	Sinal	Efeito
Sustenido	#	um semitom acima
Bemol	b	um semitom abaixo

A função do sustenido é a de elevar uma nota em um semitom, e a do bemol é a de abaixar a nota em um semitom. Veja como esses sinais são utilizados ao construir a escala em sol:

I II III IV V VI VII I

Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá# Sol (8ª)

tom tom semitom tom tom tom semitom

Escala diatônica em Sol.

Inserimos um # para manter o padrão intervalar de semitom. Se mantivermos a nota fá natural, teremos um intervalo de tom entre os graus VII e I, descaracterizando a escala diatônica.

É possível escrever a mesma nota acidentada com dois nomes: fá sustenido pode ser escrito como sol bemol. Porém, a escala deve preservar a individualidade de cada grau. Por isso, optamos por não repetir nomes de notas na escala. Assim, a melhor escolha para a escala acima (de sol) é escrever fá sustenido no sétimo grau em vez de sol bemol (que já existe no primeiro grau).

Professor: É recomendável demonstrar a construção de escalas sobre fundamentais que utilizam acidentes diferentes, como, por exemplo, uma demonstração em ré e outra em si bemol. Assim, ficará mais claro para o aluno o conceito de tom e semitom, bem como a ideia de transposição intervalar da escala natural.

Revisando

1 O que é som?

2 Quais são as três propriedades do som?

3 Defina ritmo.

4 Que instrumentos podem ser considerados instrumentos harmônicos?

5 Defina:

a) Textura monofônica.

b) Textura polifônica.

c) Textura homofônica.

6 Qual é a finalidade do uso das claves na escrita musical?

7 Se atribuirmos o valor de três segundos para a mínima, quanto valerá a colcheia?

8 Se atribuirmos o valor de quatro segundos para a semínima, quanto valerá uma semicolcheia pontuada?

9 O que significam os números da fórmula de compasso?

10 Quais são as suposições a respeito da prática da manipulação dos sons durante o período Paleolítico?

11 Qual é o elemento básico que permitiu às comunidades do período Neolítico a manutenção de uma tradição musical?

12 Qual foi a importância de Pitágoras para a criação de uma teoria musical no mundo grego?

13 Defina *éthos* e *páthos*.

14 Qual dos instrumentos abaixo não corresponde ao período do mundo grego?

- (a) Salpinge.
- (b) Lira.
- (c) Acordeon.
- (d) Cítara.

15 “Os gregos escreviam música escolhendo cuidadosamente os acordes que iriam acompanhar a melodia vocal”. Essa afirmação é correta ou falsa? Justifique.

16 Quais são as frações que, aplicadas sobre uma corda, permitem a obtenção das notas iniciais que dão origem à escala natural?

17 Qual é a função dos sinais de sustenido e bemol?

18 Escreva por extenso as notas correspondentes à escala natural de mi.

Platão: música para educar

[...]

A estabilidade da Harmonia das Esferas Celestes foi pensada por Platão como um modelo ideal para a conduta do homem na sociedade. Por essa razão, pensou a música como um elemento chave na educação do cidadão, na sua obra *A República*.

[...]

Sócrates – É, decerto, por esta razão, meu caro Glauco, que a educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem-educado. E também porque o jovem a quem é dada como convém sente muito vivamente a imperfeição e a feiura nas obras da arte ou da natureza e experimenta justamente desagradado. Louva as coisas belas, recebe-as alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom; censura justamente as coisas feias, odeia-as logo na infância, antes de estar de posse da razão, e, quando adquire esta, acolhe-a com ternura e reconhece-a como um parente, tanto melhor quanto mais tiver sido preparado para isso pela educação.

Glauco – Tais são as vantagens que se esperam da educação pela música. [...]

Platão, trecho de *A República*.

Para Platão, a música era capaz de exercer forte influência sobre a alma e sobre o caráter das pessoas, podendo transmitir tanto valores éticos quanto estéticos de maneira direta, sem a intervenção da palavra. Essa ideia estava diretamente relacionada à doutrina do “*éthos musical*”.

[...]

A origem dessa associação entre um modo musical e um determinado estado de espírito ou característica moral é geralmente atribuída à associação entre determinadas melodias e o conteúdo das letras, ou ainda, às ocasiões onde essas músicas eram tocadas (festividades, guerras, concursos, enterros etc.). Por exemplo: os espartanos do século V a.C. eram considerados severos e viris. Portanto, as músicas e os modos musicais deles eram qualificados nos mesmos termos.

Além do poder atribuído à música de formar ética e esteticamente o cidadão, Platão assinala sua importância na formação

intelectual das pessoas. A música atuaria como um conhecimento inconsciente que se antecipa e sustenta o conhecimento filosófico consciente.

Esse poder da música sobre o caráter, o gosto e mesmo a razão do cidadão é pensado em *A República* como forma de transferir para a sociedade a mesma estabilidade que a música proporcionava nos céus, segundo o modelo da harmonia das esferas. Por essa razão, a educação musical foi severamente regulada por Platão, privilegiando a música cívica, de caráter elevado e sereno, em detrimento das músicas modernas, muito complexas, e das músicas dos camponeses e escravos, ruidosas e embriagantes. A música estaria, assim, a serviço da construção de uma sociedade idealizada por Platão. [...]

Devemos considerar, contudo, que a música efetivamente praticada na Grécia não se submetia ao controle que Platão queria impor à música escolar. Os relatos daquela época indicam uma prática musical rica e variada, capaz de embriagar os sentidos e estimular as paixões. Ainda que Platão não tenha conseguido pôr em prática todas as suas metas educacionais, é inegável a influência de seu pensamento na educação antiga, antecipando mudanças que vieram a ocorrer em épocas futuras.

A partir da doutrina de Platão, configurou-se uma pedagogia musical enviesada, onde prevalece uma abordagem mais racional da música, expurgada dos ruídos harmônicos e rítmicos, e voltada para a linguagem verbal e para as relações matemáticas.

Segundo Wisnik, esta ruptura entre uma música cívica, de caráter apolíneo, e a música dionisíaca irá promover o desenvolvimento cindido da música de tradição ocidental. De um lado, a música “oficial”, praticada dentro dos mosteiros e das igrejas, que dará origem à música clássica, será uma música das alturas, das harmonias, oferecida ao discurso, à linguagem e à razão. De outro lado, à margem da música “oficial”, coexistirão as músicas “profanas” e “populares”, transmitidas oralmente pelos menestrais e pelos trovadores, marcadas pela riqueza étnica e pela expressividade livre e espontânea, preservando, na sombra, a dimensão do sentido que compõe a música por inteiro.

Carlos Eduardo de Souza Campos Granja. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

Os harmônicos da voz

No Tibete, os monges budistas desenvolveram técnicas singulares para o uso da voz. Em vez de concentrarem-se só na emissão de uma nota (a fundamental), eles também aprenderam a controlar a intensidade dos harmônicos. Há vezes em que parecem estar cantando várias notas ao mesmo tempo. É difícil explicar como isto é feito, embora tenha a ver com a altura da nota fundamental, que é muito baixa, perto do dó ou si do baixo, com os seus harmônicos mais altos sendo ouvidos claramente.

[...]

Você poderá investigar os harmônicos de sua voz fazendo o seguinte:

1. Escolha uma nota fácil de ser emitida.
2. Cante forte a nota, usando as letras **IIOOII** para pronunciá-la.
3. Passe de uma letra a outra, devagar e com cuidado, mudando a forma da boca o mais lentamente possível.

4. Ouça com atenção. Uma parte do truque consiste em aprender a ouvir os harmônicos. Eles estão lá o tempo todo, apenas não são normalmente percebidos.

Se conseguir um microfone ou mesmo um gravador para ampliar a voz, melhor ainda.

Depois de duas ou três tentativas, você começará a ouvir a série dos harmônicos mudando de acordo com a nota que está sendo cantada. Quando emitir bem vagarosamente II-OO, abrindo a boca apenas ligeiramente, irá ouvir a série harmônica descendo, e quando emitir OO-II, irá ouvi-la subindo.

Uma explicação para isto seria a de que a boca, ao mover-se, estaria, de fato, passando pela série completa dos sons das vogais, com cada um destes sons entatizando um diferente harmônico da série.

A peça de Stockhausen *Stimmung*, cujo título significa, literalmente, “afinação”, baseia-se no princípio do controle vocal dos harmônicos.

John Howard. *Aprendendo a compor*. Trad. e adapt. de Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991. p. 73.

RESUMINDO

- **Nota:** som com padrões de onda regulares e altura definida.
- **Ruído:** som com padrões de onda irregulares e sem altura definida.
- **Altura:** propriedade do som de ser grave ou agudo.
- **Intensidade (volume):** propriedade do som em ser forte ou fraco.
- **Timbre:** qualidade característica das fontes sonoras.
- **Ritmo:** duração dos sons.
- **Melodia:** sucessão de notas musicais.
- **Harmonia:** relação existente entre sons simultâneos.
- **Acorde:** estrutura de três ou mais sons soando ao mesmo tempo.
- **Textura:** modo como os materiais musicais se relacionam entre si.
- **Clave:** símbolo referencial para a definição das posições das notas na pauta.
- **Ponto de aumento:** adiciona a uma figura metade do seu valor.
- **Ligadura:** soma o valor de duas figuras de mesma altura.
- **Compasso:** espaços regulares que comportam um determinado número de figuras rítmicas e suas respectivas subdivisões dentro de uma música.
- **Fórmula de compasso:** indicador da quantidade de tempos e da figura utilizada para estabelecer as dimensões dos compassos.
- **Paleolítico:** indícios de manifestações sonoras primitivas.
- **Neolítico:** início de tradições musicais; música funcional ligada a rituais coletivos.
- **Mundo grego:** música enquanto arte e em simbiose com outras disciplinas; “Música das Esferas”, *éthos* e *pathos*, música vocal x música instrumental, sistema teórico como referencial para a evolução da música ocidental.
- **Pitágoras:** primeiro teórico da música ocidental; relação entre Matemática e música.
- **Textura homofônica:** uma única linha melódica executada sem variações por um ou mais instrumentos.
- **Textura heterofônica:** uma única linha melódica executada com pequenas variações por vários instrumentos.
- **Escala natural:** escala obtida por cálculos pitagóricos e com distinção entre sustenidos e bemóis.
- **Escala diatônica:** escala obtida a partir da escala natural e por meio do sistema de temperamento igual, que iguala sustenidos e bemóis.
- **Enharmonia:** utilização de dois sinais diferentes para representar a mesma unidade melódica.
- **Éthos:** caráter emocional de um material musical.
- **Páthos:** efeito emocional de um material musical no apreciador ou público.
- **Sustenido:** sinal que representa a elevação de uma nota em um semitom.
- **Bemol:** sinal que representa o rebaixamento de uma nota em um semitom.
- **Grande Sistema Perfeito:** teoria musical do mundo grego.
- **Música das Esferas:** música proveniente das relações numéricas de tudo o que existe; imperceptível à audição, mas perceptível à razão por meio da Matemática.

Atividade Prática

No decorrer da aula, o professor fará a seleção de três músicas de estilos ou gêneros diferentes. Durante a audição, preencha atentamente a tabela abaixo.

Nome da música	Melodia	Ritmo	Instrumentação	Textura

A seguir, damos algumas sugestões de termos para descrever a melodia, o ritmo e a textura:

Professor: Incentive o aluno a escrever outros termos que julgar conveniente.

Melodia

- Conjunta (construída com notas de alturas próximas)
- Disjunta (construída com notas de alturas distantes)
- Grande extensão (abrange registros graves e agudos)
- Baixa extensão
- Lírica
- Fluente
- Imprevisível
- Sinuosa
- Sem melodia

Ritmo

- Métrica uniforme
- Métrica desigual
- Sem métrica
- Sincopado (fora dos acentos esperados)
- Marcado (dentro dos acentos esperados)
- Sem interrupção
- Repetitivo

Textura

- Monofônica
- Homofônica
- Polifônica
- Pontilhista

Abaixo, damos um exemplo de como a tabela deve ser preenchida:

Nome da música	Melodia	Ritmo	Instrumentação	Textura
Stairway to heaven (Led Zeppelin)	Conjunta, lírica e de grande extensão.	Métrica uniforme nas primeiras seções antes do solo de guitarra.	Violão, flautas, voz, contrabaixo, guitarras e bateria.	Homofônica.
Clair de lune (Claude Debussy)	Sinuosa, lírica, de grande extensão e fluência.	Métrica uniforme.	Piano.	Homofônica.
Lamentos (Pixinguinha)	Sinuosa, fluente e imprevisível.	Sincopado.	Flauta, violão de 7 cordas, pandeiro e cavaquinho.	Polifônica.

Após preencher a tabela, responda às seguintes perguntas:

1 Qual é o *éthos* (e, conseqüentemente, o *páthos*) inerente a cada uma das músicas que você ouviu?

Música 1: _____

Música 2: _____

Música 3: _____

2 De que forma a disposição dos sons percebida por você (e anotada na tabela) contribui para que a música apresente os *éthos* e os *páthos* respondidos na questão anterior?

■ PARA OUVIR

MELODIA

- Thelonious Monk – “Round midnight”
- Tom Jobim – “Luíza”
- Jeff Beck – “Nadia”
- W. A. Mozart – “Sonata para piano n. 16”
- The Platters – “Smoke gets in your eyes”
- The Beach Boys – “God only knows”
- The Kinks – “Waterloo sunset”
- J. S. Bach – “Concertos de Brandeburgo”
- S. Rachmaninoff – “Rapsódia sobre um tema de Paganini”
- C. Gesualdo – “Moro lasso al mio duolo”
- Cartola – “O mundo é um moinho”
- Ravi Shankar – “Raga anandi kalyan”
- Pixinguinha – “Rosa”
- Charlie Parker – “Donna lee”
- Jacob do Bandolim – “Doce de coco”

HARMONIA

- Claude Debussy – “Clair de lune” (da suíte Bergamasque)
- Boca Livre – “Toada”
- Wagner – “Tristão e Isolda”
- The Smiths – “William it was really nothing”
- Tom Jobim – “Passarim”
- Claude Debussy – “La mer”
- Chico Buarque – “Iracema”
- Tom Jobim – “Bebel”
- Guinga – “Choro pro Zé”
- Maurice Ravel – “Sonata para violino e violoncelo”
- John Coltrane – “Giant steps”
- Igor Stravinsky – “Petuschka”
- Arnold Schoenberg – “Pierrot lunaire”
- C. Gesualdo – “Moro lasso al mio duolo”
- J. S. Bach – “Prelúdio 1 do ‘Cravo bem-temperado’”
- Olivier Messiaen – “Oiseaux exotiques”

RITMO

- Igor Stravinsky – “A sagração da primavera”
- Led Zeppelin – “Black dog”
- Edgar Varèse – “Ionisation”
- First Cicle – “Pat metheny”
- Frank Zappa – “The black page”
- Olivier Messiaen – “Oiseaux exotiques”
- Yes – “Roundabout”
- K. Stockhausen – “Gruppen”

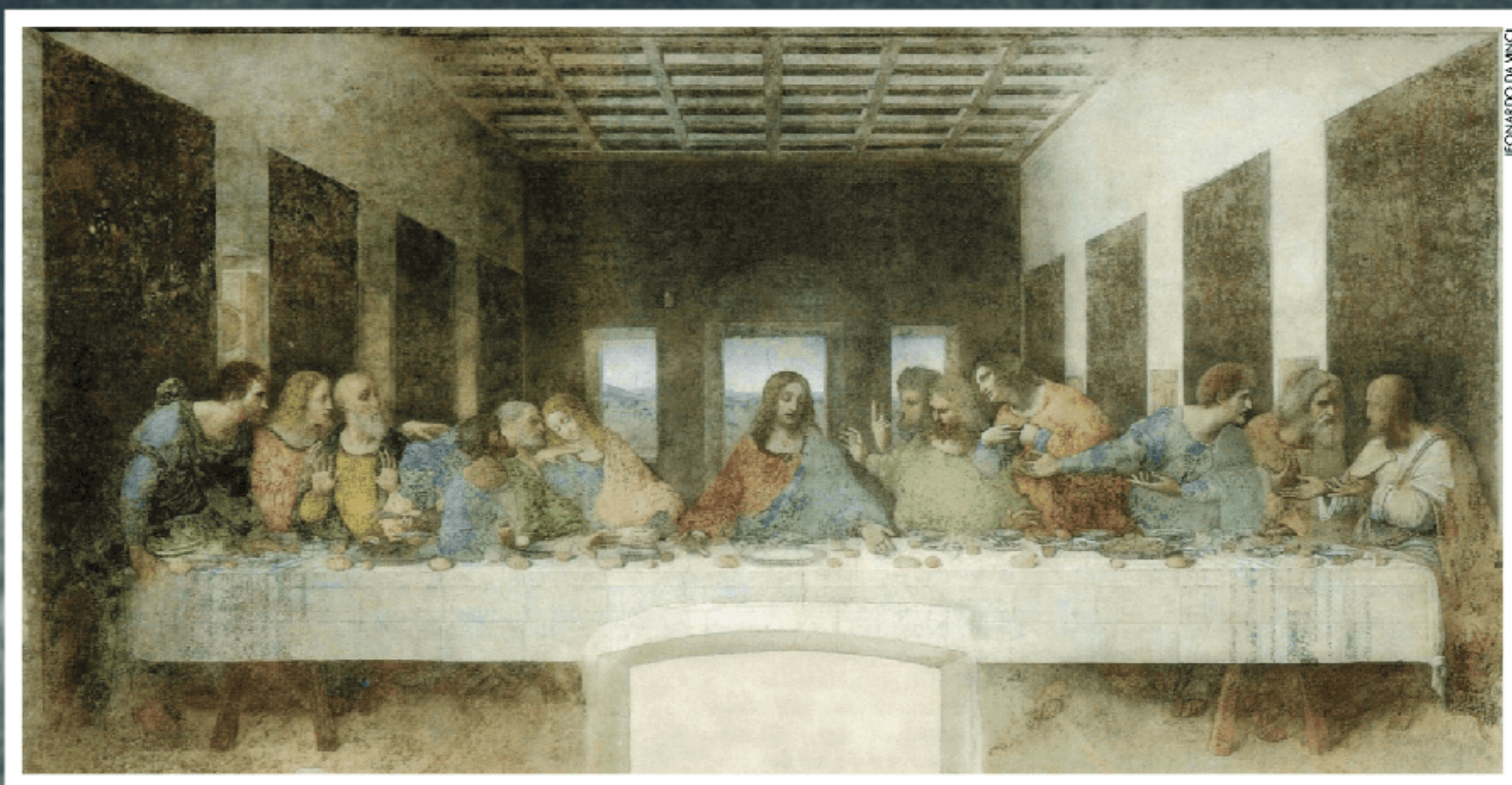
TEXTURA

- Black Sabbath – “N.I.B.”
- Igor Stravinsky – “The dove descending breaks the air”
- U2 – “Pride (In the name of love)”
- Igor Stravinsky – “Les noces”
- Led Zeppelin – “Four sticks”
- Toru Takemitsu – “Towards the sea”
- The Smiths – “This charming man”
- Pat Metheny – “Bright size life”
- Beatles – “Yes it is”
- Beatles – “If I fell”
- Albert King – “Born under a bad sign”
- Miles Davis – “Moon dreams”
- Anton Webern – “Sinfonia opus 21”
- Robert Johnson – “Sweet home Chicago”
- Olivier Messiaen – “Mode de valeurs et d’intensités”
- J. S. Bach – “A arte da fuga”

2

MÚSICA

Idade Média e Renascença



A arte nunca está finalizada, apenas abandonada.

Leonardo Da Vinci.

A herança da Antiguidade

Muitos aspectos da cultura grega foram absorvidos pela cultura romana. A teoria musical grega foi preservada e praticada pelos romanos, embora tenha sido reservada a uma elite intelectual. A partir do Édito de Constantino (313), o cristianismo passa a ser a religião oficial do império e, graças à reforma gregoriana iniciada por Gregório Magno (540-604), um repertório de cantos religiosos é definido e estabelecido para ser executado durante os cultos. Os conhecimentos herdados da teoria grega são preservados e divulgados por Boécio (480-526), Cassiodoro (480-575), Alcuíno (735-804), entre outros. Essa teoria fundamenta a prática do cantochão: melodias litúrgicas cantadas em latim, geralmente apoiadas sobre textos bíblicos. Tratava-se de uma música monofônica cantada por coros compostos de vozes masculinas. O estudo da música no período Medieval está restrito aos mosteiros, explicando porque os coros eram compostos apenas por homens.

Notação Professor: Para um melhor entendimento dessa transição entre Antiguidade e Idade Média, sugira ao aluno a leitura do primeiro texto complementar. Proporcione também a escuta de um cantochão.

Na época de Gregório Magno, surge a necessidade de se grafar os sons para ser possível conservar e transmitir os cantos litúrgicos. Muitas foram as tentativas de se utilizar letras (como no mundo grego). Isidoro de Sevilha afirmou, em seu *Etimologias III*, que não era possível se escrever música.

Os hinos eram transmitidos de memória. Entretanto, com o uso cada vez mais frequente da teoria antiga, novas melodias surgiram incontrolavelmente. Para facilitar a memorização, escrevia-se acima do texto sinais que indicavam a movimentação e sentidos da melodia, chamamos esse tipo de notação de neuma. As primeiras notações em neumas que temos são datadas de meados do século IX, mas acredita-se que esse tipo de escrita já era de uso corrente desde o século VIII.

É bom destacar que os neumas não são um sistema de notação completo e sim um lembrete de como era o perfil melódico dos hinos, a memória ainda era um fator importante de preservação musical. Portanto, para se utilizar a escrita neumática com sucesso, era imperativo conhecer a melodia antes. Para um músico dos dias atuais, a escrita neumática é indecifrável no sentido de não haver referências sonoras para se utilizar na compreensão da grafia.

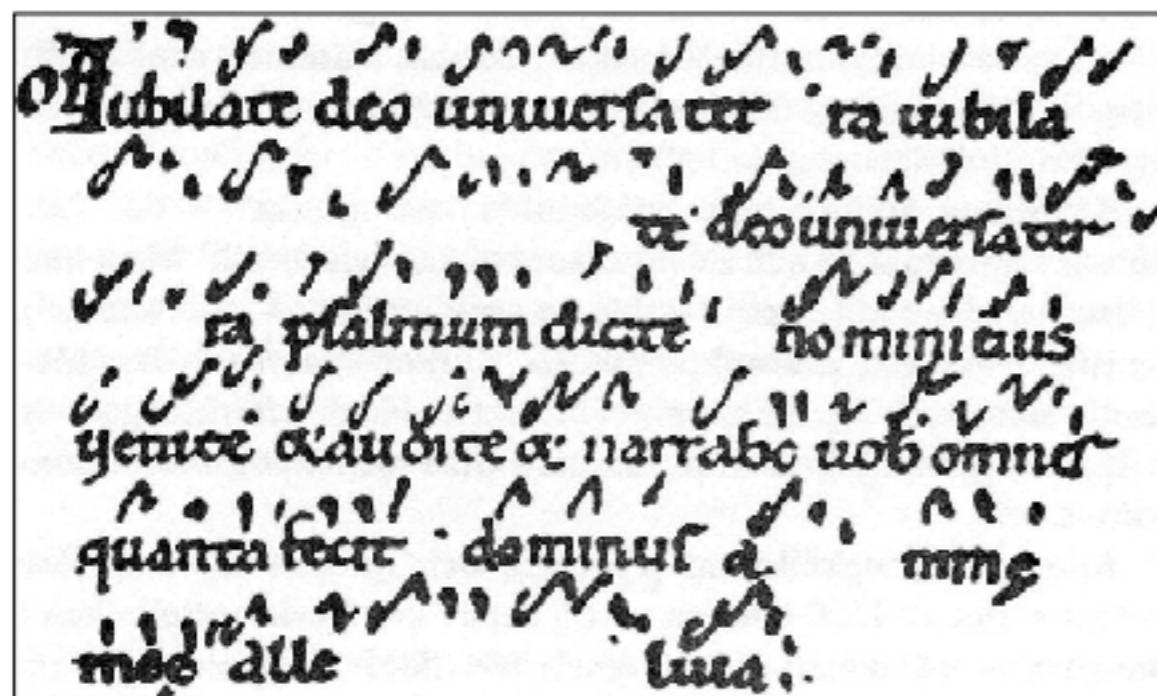


Fig. 1 Modelo de escrita neumática.

No início do século X, a escrita neumática evoluiu no sentido de se escrever os símbolos de forma a existir uma correspondência entre sinais e alturas. Essa escrita, um pouco mais precisa do que a neumática, é chamada de diastemática.

A partir da notação diastemática, Guido d'Arezzo (990-1050) determina o uso de linhas e espaços (iguais aos da pauta que usamos hoje) para estabelecer a posição específica das notas. No final do século XI, a pauta de 4 linhas é adotada; e a partir do século XIV, a 5ª linha é adicionada, correspondendo ao aspecto da pauta musical que conhecemos hoje.

Escrevia-se uma letra (correspondente à uma nota musical) sobre uma linha ou espaço, dando a referência necessária para se estabelecer a posição de todas as notas na pauta. Essas letras de referência, posteriormente, tornaram-se os sinais que hoje conhecemos como claves.

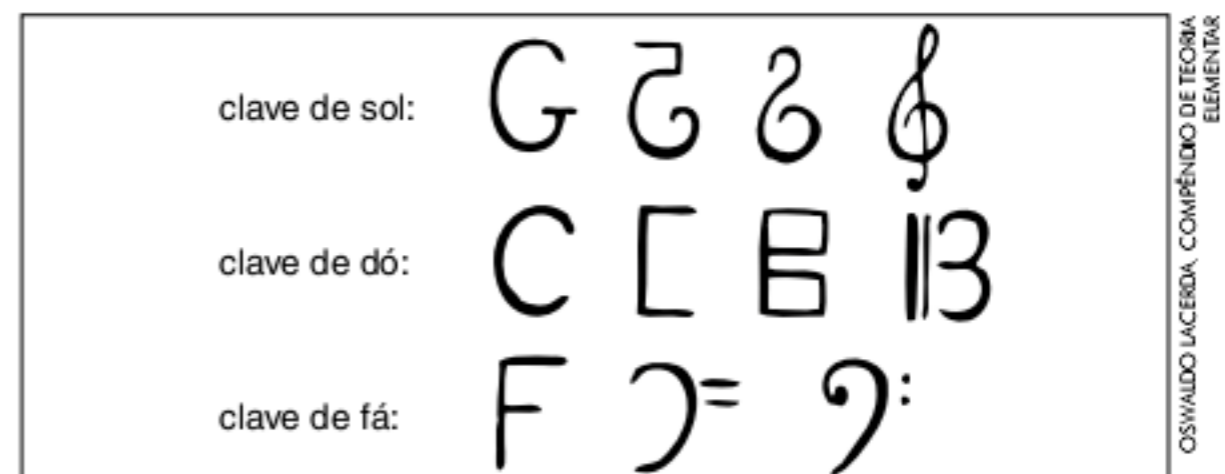


Fig. 2 Processo de metamorfose das claves.

Os manuscritos anteriores ao século XII só conservam música de uso religioso. Vale lembrar que a Igreja configurava-se numa instituição de extremo poder, e toda inspiração melódica deveria ser direcionada aos interesses da religião. Obviamente, os textos que estruturavam essas melodias também eram de caráter religioso. Assim, a música profana não era muito bem aceita (visto que, para a Igreja, a função da música era a do louvor divino).

SAIBA MAIS

A associação entre letras e notas se dá da seguinte forma: A = lá, B = si, C = dó, D = ré, E = mi, F = fá e G = sol. Nos países anglo-saxões, esse tipo de terminologia é usual. Nós utilizamos nomenclaturas silábicas graças a uma adaptação feita por Guido d'Arezzo em um hino a São João: para cada sílaba do início da frase associa-se uma nota musical.

*Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labbii reatum,*

Posteriormente, o *ut* foi substituído pelo *dó* para facilitar a emissão. A nota *si* vem da abreviação de *Sante Iohannes* (São João).

Apesar desse processo (que chamamos solmização), também utilizamos letras para designar sons musicais. A esse sistema, damos, no Brasil, o nome de cifra. As cifras são bastante utilizadas para se escrever harmonias de música popular em geral.

O surgimento da polifonia

Entende-se por polifonia a prática de duas ou mais melodias simultâneas. Os primeiros indícios de atividade polifônica datam do século IX, quando os compositores começaram a fazer experimentos com melodias duplicadas em outra voz. Esse estilo de composição, com duplicação de vozes, é chamada de organum paralelo.

Dois séculos depois, a voz “cópia” do organum paralelo começa a não só copiar a voz principal, como também a mudar de sentido: se a voz principal sobe, a voz organal (nome dado à voz “cópia”) pode agora descer; esse procedimento é chamado de movimento contrário. Há também o movimento oblíquo (uma voz se mantém em uma nota enquanto outra se move) e o já conhecido movimento paralelo (duas vozes movendo-se na mesma direção). A esse estilo de composição (que permite mais possibilidades de movimentação para a voz organal) dá-se o nome de organum livre.

A partir do século XII, o organum livre caiu em desuso e deu lugar a um estilo composicional onde a voz principal era prolongada (sendo chamada agora de tenor), e as notas escritas acima da voz tenor movimentavam-se livremente em valores de tempo subdivididos. A esses grupos de notas que ocorriam sobre uma nota prolongada da voz tenor damos o nome de melisma. Esse estilo de composição é chamado de organum melismático.

Com a construção, em 1163, da catedral de Notre-Dame, Paris torna-se um importante centro de cultura. Os compositores pertencentes à escola de Notre-Dame alcançaram níveis notáveis de complexidade em sua música. Os principais compositores da escola de Notre-Dame foram Léonin e Pérotin. Não há dados biográficos precisos sobre esses dois compositores, mas sabe-se que Léonin foi o primeiro mestre do coro da catedral e que Pérotin foi seu sucessor no período de 1180 até 1225.

Ars Nova

Professor: Proporcione a escuta de um organum paralelo, um organum livre e um organum melismático para que o aluno perceba a diferença.

As artes refletem, em meados do século XIII, uma tendência à complexidade e à erudição. Nota-se uma inclinação da música em relação ao profano e uma aspiração à autonomia intelectual. Essas inclinações encontram-se compiladas no tratado de Filipe de Vitry, chamado de *Ars nova musicae*.

Os ritmos da Ars Nova são mais ousados e flexíveis, e o contraponto (técnica de escrita polifônica) é mais fluente. O grande compositor da Ars Nova é Guillaume de Machaut (1300-1377), tendo como obra mais importante a sua “Missa de Notre-Dame”. Ele foi o primeiro compositor a escrever uma missa polifônica (lembre-se da tradição monofônica dos cantos gregorianos).

Gêneros de música medieval

Moteto Professor: Proporcione a escuta de um exemplo de moteto.

O moteto se originou aproximadamente em meados do século XIII. Trata-se de um gênero de música “popular”, em que vários textos (normalmente de temáticas diferentes ou contrastantes) são sobrepostos e cantados como uma única composição. Era comum observar textos de línguas diferentes serem utilizados em um moteto, também era comum existir motetos com um texto bíblico misturado a outro texto de caráter satírico e profano, além de motetos exclusivamente sacros.

Conductus Professor: Proporcione a escuta de um exemplo de conductus.

Cântico executado durante as procissões, onde o mesmo texto (de caráter religioso) era utilizado por todas as vozes (diferente do moteto).

Professor: Proporcionar a escuta de um exemplo de canção de trovador.

Canções de trovadores

Durante os séculos XII e XIII, muitas canções foram compostas pelos trovadores: poetas músicos membros da aristocracia que escreviam canções cuja temática poderia ser amorosa (cantigas de amor ou de amigo) ou satírica (cantigas de escárnio ou maldizer). Normalmente, eram canções com acompanhamento instrumental, porém monofônicas. Isso significa que o acompanhamento instrumental executava o mesmo material melódico que a voz.

SAIBA MAIS

Lembre-se de que o Trovadorismo é o ponto de partida ao se estudar a Literatura em Língua Portuguesa. O primeiro registro que temos de uma canção de trovador, em português arcaico, é a “Cantiga da Guarvaia”. Era muito comum as canções possuírem eu lírico feminino, assim, podemos dizer que a canção popular possui uma ascendência que leva ao Trovadorismo, tanto pela temática quanto pela função social desse tipo de música. É só lembrar as famosas canções com eu lírico feminino de Chico Buarque e Caetano Veloso, como “Olhos nos olhos”, “Esse cara”, “Dom de iludir” ou “Folhetim”.

Hoqueto

A técnica do hoqueto consiste em quebrar a melodia e distribuir as partes entre os instrumentos, dando uma impressão de pergunta e resposta. Pode-se dizer que o pontilhismo presente em obras de Webern (século XX) sugere certas técnicas que apresentam grande similaridade com as do hoqueto.

Missa

As missas são compostas de cinco partes: Kyrie, Gloria, Credo, Sactus e Agnus Dei. Normalmente, era a música executada por coros durante os cultos, de tessitura monofônica e com a função de elevar os pensamentos para o plano divino. Conforme apontado anteriormente, o primeiro compositor a inserir a polifonia nas missas foi Guillaume de Machaut.

Compositores do período Medieval Léonin (1135-1201)



Professor: Caso a carga horária permita, proporcione a escuta de um fragmento de pelo menos uma obra de cada compositor.

Léonin foi um dos grandes compositores de organum de seu tempo. Infelizmente, não se tem qualquer registro biográfico a seu respeito, e, inclusive, muitas obras atribuídas a ele não são comprovadamente de sua autoria. Sabe-se de sua existência graças a um registro que associa seu nome à escola de Notre-Dame.

Pérotin (1160-1236)



REPRODUÇÃO

Pérotin (a quem se atribui, hipoteticamente, a invenção do moteto) dá continuidade ao trabalho de Léonin como mestre de coro da catedral de Notre-Dame. Revisando e compondo organum, faz modificações na música de seu antecessor a fim de modernizá-la.

Obras de referência: “*Magnus Liber Organi*”.

Guillaume de Machaut (1300-1377)



XV BIBLIOTECA NACIONAL, PARIS

Guillaume de Machaut corresponde, na Ars Nova, ao que foram Monteverdi, no início do Barroco, ou Bach, no Barroco tardio. Responsável por grandes proezas técnicas no campo da composição contrapontística, é ainda o responsável por escrever a primeira missa polifônica de que se tem registro.

Obras de referência: Missa de Notre-Dame.

John Dunstable (1390-1453)

Sabe-se que John Dunstable foi um compositor muito influente em seu tempo. Sua reputação de músico era tão grande quanto a de astrônomo, e aparentemente Dunstable também possuía grandes aptidões nas artes visuais.

Obras de referência: “Motetos”, “Missa *Rex Seculorum*”.



REPRODUÇÃO

Instrumentos do período Medieval

Utilizados principalmente na música de dança (em geral monofônica), os instrumentos musicais do período Medieval também eram utilizados no acompanhamento das canções dos trovadores. Na música sacra, existiam restrições maiores quanto aos instrumentos que poderiam ser usados, sendo o órgão a opção mais frequente.

Charamela: espécie de “antepassado” do oboé.

Cítola: instrumento com 4 cordas de arame tocadas com os dedos.

Rebeca: instrumento com 3 cordas tocadas com arco.

Flautas: de vários tipos e formatos diferentes.

Viola de roda: instrumento de teclado movido à manivela.

Harpa: bem menor que a harpa moderna, e com menos cordas.

Órgão: instrumento de proporções enormes, com complexo funcionamento. Existiam modelos portáteis também, mas eram muito menores e mais simples.

Professor: Caso seja conveniente se aprofundar nessas mudanças, sugira ao aluno a leitura do segundo texto complementar.

Música renascentista

Durante o período da Renascença, há uma valorização e retorno às formas clássicas da Antiguidade. Há uma relativa estabilização política entre as potências europeias, que coincide com os grandes descobrimentos, e esses acontecimentos se refletem nas artes em geral.

Esse foi o único período da história da música em que os compositores ingleses exerceram liderança no cotidiano musical do ocidente. É nesse período que surgem os madrigais (canções profanas escritas para várias vozes) e as primeiras escolas de música para instrumentos de teclado.

É nesse período também que o homem começa a desenvolver uma percepção maior do mundo à sua volta, bem como de si próprio; isso resultou em uma postura por meio da qual, em vez de aceitar dogmaticamente as coisas mediante uma explicação superficial, o homem passa a observar e a tentar deduzir as explicações por si só.

O compositor renascentista começa a explorar as possibilidades da música instrumental, bem como dedica parte de sua produção à música profana. Esta música, geralmente, manifestava-se em canções, música para dança e peças instrumentais (muitas delas ainda imitando a escrita vocal).

Já a música vocal evoluiu para o que chamamos de polifonia coral: peças cantadas à capela com forte ênfase no estilo contrapontístico. Os compositores conseguiam estabelecer unidade nesse tipo de música por meio do recurso da imitação: as vozes “imitavam” o material melódico umas das outras, gerando grande unidade ao mesmo tempo em que se podia desenvolver as melodias imitadas. É nesse período também que se adiciona à voz tenor uma voz chamada baixo, cujo tom é mais grave.

O conceito de contraste não foi muito explorado no campo das texturas: os compositores renascentistas estavam mais preocupados em produzir uma música de fluxo constante e uniforme.

Gêneros de música renascentista

Música vocal profana

As canções populares tomam-se cada vez mais abundantes no período Renascentista, dando origem a estilos diferentes: na Itália, surgem a frótola e o madrigal italiano; na Alemanha, surge o *lied*; na Espanha, o vilancico; e na França, a canção (*Chanson*).

Madrigais elisabetanos

Composições para grupos vocais pequenos (normalmente um cantor para cada tipo de voz). Na Inglaterra do século XVI, os madrigais dividiam-se em três tipos: madrigal tradicional (composição polifônica sem refrão com grande uso de imitação, na qual letra e música se associam fortemente), *ballet* (madrigal com refrão que era cantado e dançado ao mesmo tempo) e o *ayre* (executado com acompanhamento de instrumentos).

Hinos sacros ingleses

Na Inglaterra, os compositores escreviam hinos dedicados à liturgia católica. Entretanto, em vez de se compor o hino em latim, eles o faziam em inglês. Eram dois os tipos de hinos: *full anthem* (cantado do início ao fim com coro à capela) e *verse anthem* (cantado com coro e acompanhamento instrumental).

Estilo policoral

Música para dois coros, de textura mista polifônica e homofônica. Normalmente, eram executados em igrejas que permitissem comportar uma grande quantidade de pessoas. O compositor poderia optar por inserir conjuntos de instrumentos à cada coro. Era um dos tipos de música renascentista em que havia exploração de contrastes, não só na textura como nos timbres também.

Canzona

A *canzona* (também conhecida como *canzona da sonar*) era uma canção para instrumentos. Os compositores poderiam fazer um arranjo instrumental de uma peça coral ou escrever obras originais.

Tocata

Música instrumental feita para instrumentos de teclado.

Consorts ingleses

Música para um determinado conjunto de instrumentistas. Se o grupo fosse formado só por instrumentos de um mesmo tipo, tinha-se um *whole consort*. Se o grupo fosse formado por instrumentos de tipos variados, tinha-se um *broken consort*.

Variações sobre baixo ostinato

Consistiam em variações livres sobre uma melodia de baixo fixa.

Fantasia

Peça polifônica de forma mais livre, geralmente estruturada com recursos de imitação.

Compositores do período Renascentista Josquin Desprez (1455-1521)



REPRODUÇÃO

Professor: Caso a carga horária permita, proporcione a escuta de um fragmento de música de cada um dos compositores citados. Se não for possível, toque pelo menos uma peça de Gesualdo e uma de Palestrina.

Josquin foi o responsável por estabelecer os padrões para a música sacra da Renascença. Importante compositor de motetos e missas sacras.

Obras de referência: “Missa *Pange Língua*”.

Roland de Lassus (1532-1594)

Contemporâneo de Palestrina e um dos principais compositores do século XVI. Compositor muito versátil, escreveu obras em praticamente todos os gêneros consagrados da época.

Obras de referência: “*Lagrima di San Pietro*”.



DA WIKIMÉDIA

William Byrd (1537-1623)

Considerado por seus contemporâneos o “pai” da música inglesa. A extensão de sua produção rivaliza com a de Lassus.

Obras de referência: missas e motetos.



John Dowland (1563-1626)

Grande executante de alaúde, Dowland escreveu importantes peças para o instrumento, seja em conjunto com outros instrumentos, solo ou acompanhando canções.

Obras de referência: “*Lachrimae*”, “*First book of songs*”.



Giovanni da Palestrina (1525-1594)

Palestrina entra para a história da música como o compositor que salvou a polifonia. Durante o Concílio de Trento (1545-1563), foi discutida a possibilidade de abolir a polifonia das missas, visto que a multiplicidade das vozes obscurecia o texto sacro. Palestrina propõe uma forma de escrita em que, mesmo havendo cinco ou seis vozes com linhas melódicas distintas, o texto sacro ficava nítido ao entendimento. Graças a esse tipo de escrita, a polifonia continuou sendo permitida nos cultos, favorecendo sua evolução. Compôs grandes peças corais, entre madrigais e missas.

Obras de referência: madrigais, “*Missa Papae Marcelli*”.



Carlo Gesualdo (1561-1613)



Gesualdo sempre é lembrado como o príncipe de Venosa (e neto do papa) que matou sua mulher e o amante de forma brutal ao retornar de uma caçada. Entretanto, Gesualdo entra para a história da música por dois motivos diferentes. O primeiro deles é que sua obra se situa entre as mais originais e estranhas da Renascença, estando séculos à frente de seu tempo no quesito harmonia. Stravinsky é profundamente influenciado por Gesualdo, e isso pode ser notado em suas obras para coro. O segundo motivo é que Gesualdo foi possivelmente o único músico autônomo da Renascença, visto que fazia parte da nobreza e não precisava escrever música para seu sustento. Com isso, temos uma obra autêntica e que é reflexo da vontade do compositor.

Gesualdo era um bom alaudista, mas sua obra mais importante consiste nos seis livros de madrigais onde suas inovações harmônicas aparecem com mais destaque.

Obras de referência: livros de madrigais.

Instrumentos do período Renascentista Alaúde



Fig. 3 Instrumento alaúde.

Ancestral do violão. Muitas peças para alaúde hoje encontram-se transcritas para violão, sendo parte do repertório de violonistas consagrados como Andrés Segovia e Juliam Bream.

Violas

Possuíam uma estrutura e tessitura mais próximas à dos violoncelos. Eram os principais instrumentos de cordas do período.

Sacabuxa

Ancestral do trombone.

Trompete

Sem o sistema de válvulas (criado no século XIX) possuía grandes limitações, emitindo um número restrito de notas.

Percussão

Pandeiros, tímpanos, caixa clara, triângulo e pratos.

Virginal



Fig. 4 Virginal.

O virginal era um cravo simplificado, com menos volume. Era o instrumento de teclado mais popular da Inglaterra, e grande parte dos compositores ingleses da época escreveram música para virginal. A popularização desse instrumento proporcionou uma grande evolução na escrita de música para teclado.

Intervalos

Em música, o intervalo é a distância existente entre duas notas. Para estabelecermos os tipos de intervalos, tomamos como ponto de referência o primeiro grau da escala natural. Todos os outros graus formam, em relação ao primeiro, diferentes tipos de intervalos. Os intervalos sempre são medidos em relação à nota mais grave.

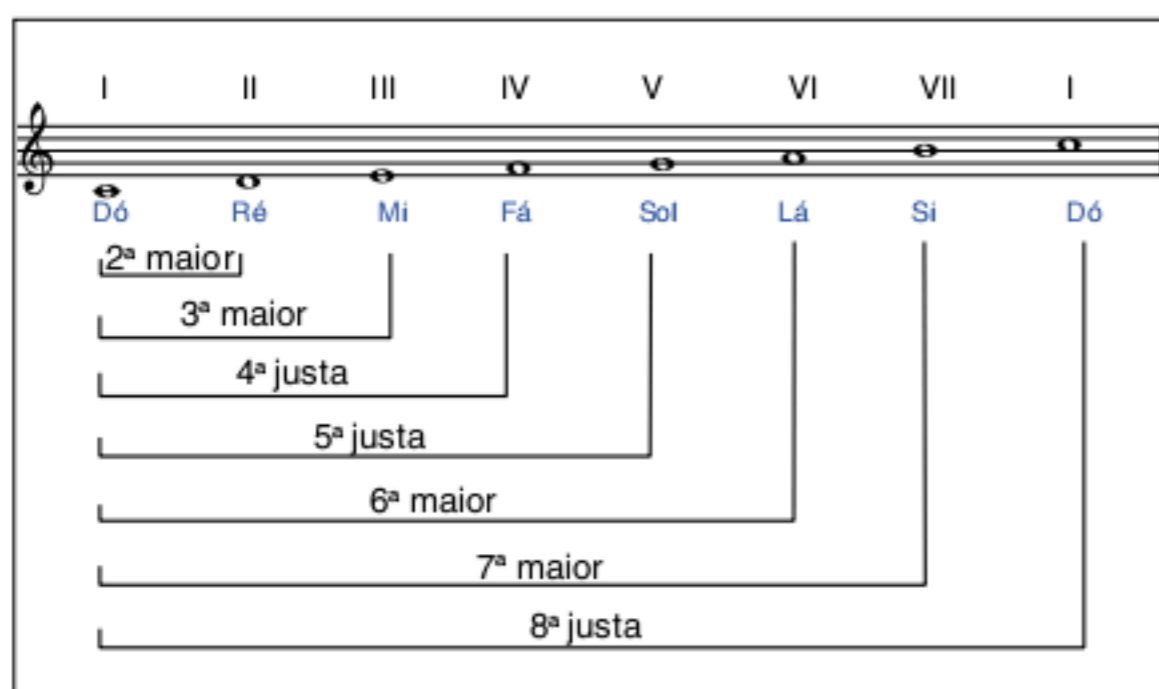


Fig. 5 Intervalos.

Assim, em relação à nota dó, a nota ré do segundo grau forma um intervalo de segunda maior. O mesmo vale para mi, que forma um intervalo de terça maior, e assim por diante.

Caso um intervalo ultrapasse o limite da 8ª justa, ele será um intervalo composto. Para classificá-lo, basta seguir com a classificação a partir da 8ª:



Fig. 6 Intervalo composto.

Os intervalos podem ser alterados aumentando ou diminuindo a distância original. Se aumentarmos em um semitom o intervalo de segunda maior, teremos as notas dó e ré sustenido. Esse intervalo será chamado de segunda aumentada.

Os dois tipos de intervalos originais da escala natural (maior e justo) comportam alterações em diferentes níveis. A partir do intervalo maior, se adicionarmos um semitom, teremos um intervalo aumentado. Se retirarmos um semitom, teremos um intervalo menor, e se retirarmos mais um semitom (totalizando um tom), teremos um intervalo diminuto.

Os intervalos justos são menos flexíveis: se aumentarmos em um semitom, teremos um intervalo aumentado (como nos intervalos maiores); e se retirarmos um semitom, iremos direto para o intervalo diminuto (ou seja, não se produz um intervalo menor a partir de um justo).

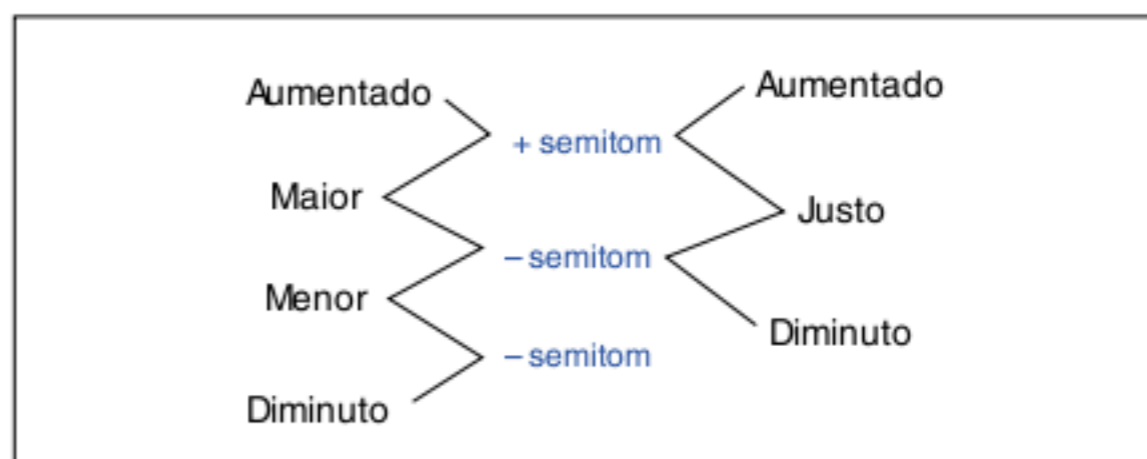


Fig. 7 Classificação dos intervalos.

Para alterar os intervalos, podemos utilizar sustenidos e bemóis. Entretanto, há ocasiões onde uma alteração é mais extensa, como, por exemplo, um intervalo que passa de maior a diminuto (rebaixando o intervalo original em um tom). Para alterações desse tipo, usamos os sinais de dobrado bemol e dobrado sustenido.

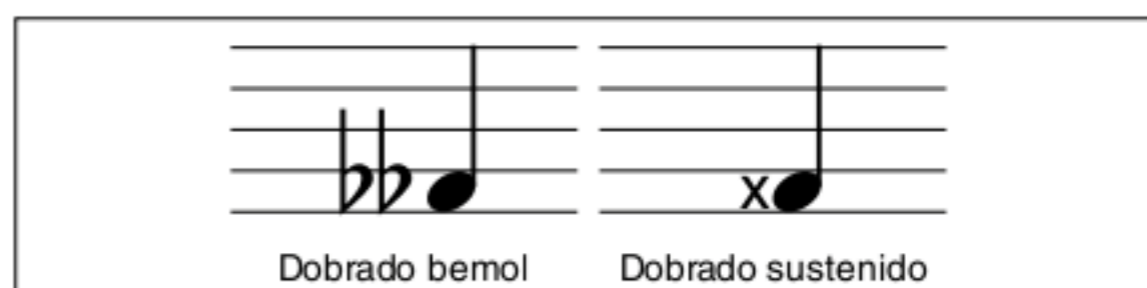


Fig. 8 Dobrado bemol e sustenido.

Os intervalos podem também ser classificados como melódicos ou harmônicos. Os intervalos melódicos são aqueles onde as duas notas são tocadas uma após a outra. Nos intervalos harmônicos, as duas notas soam ao mesmo tempo:



Fig. 9 Intervalos harmônicos e melódicos.

Os intervalos melódicos são classificados como ascendentes ou descendentes:



Fig. 10 Intervalos melódicos: ascendente ou descendente.

Abaixo, temos alguns exemplos de intervalos sobre a fundamental dó e suas respectivas classificações.

Note que os intervalos de 8ª aumentada e de 7ª maior possuem o mesmo som. Porém, ao classificá-los, deve-se levar em conta a nomenclatura das notas: no caso de dó, se a nota está escrita como si, é sétima; se está escrita como dó bemol, é oitava diminuta, mesmo que ambas possuam o mesmo som.

Professor: Para exemplificar melhor o uso dos intervalos, demonstrar em aula a aplicação dos intervalos em outras fundamentais, inclusive demonstrando o funcionamento das alterações intervalares em escalas com sustenidos e bemóis (mi natural e si bemol, por exemplo). É bom fazer isso caso se queira revisar a construção de escalas naturais sobre outras fundamentais.

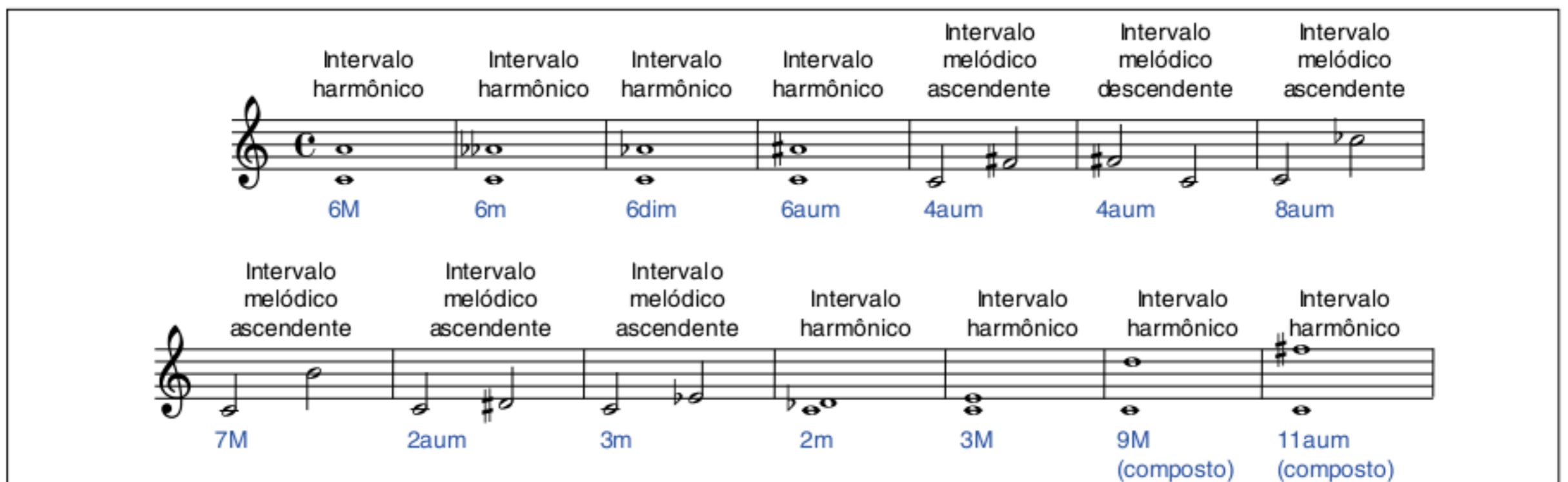


Fig. 11 Exemplos de intervalos.

Revisando

- 1 Qual é a importância do Édito de Constantino para a música do início da Idade Média?

- 2 Qual foi o motivo que engendrou uma necessidade de aprimorar a precisão da escrita musical na Idade Média?

- 3 O que são neumas?

- 4 Quem foi o responsável pelo sistema de solmização e a introdução do sistema de linhas e espaços na notação musical?

- 5 O que é polifonia?

6 Qual é a diferença entre o organum paralelo e o organum livre?

7 Quais são as tendências artísticas que podemos observar no surgimento da Ars Nova?

8 Quais desses gêneros e práticas não correspondem ao período Medieval?

- (a) *Conductus*.
- (b) Canção de trovador.
- (c) Moteto.
- (d) Sonata.

9 Qual compositor a seguir pertence ao período Medieval?

- (a) Monteverdi.
- (b) Gesualdo.
- (c) Pérotin.
- (d) Nelson Cavaquinho.

10 Qual é a principal diferença entre o período da Renascença e o período Medieval?

11 O que há para se dizer a respeito da música instrumental nos períodos Medieval e Renascentista?

12 O que é imitação em música?

13 Qual dos gêneros abaixo pertence ao período Renascentista?

- (a) *Consorts* Ingleses.
- (b) Samba.
- (c) Fuga.
- (d) Música ambiente.

14 O que é um *broken consort*?

- (a) Um instrumento medieval que sofreu danos irreversíveis.
- (b) Um conjunto híbrido de instrumentos medievais.
- (c) Um indivíduo alquebrado e desprovido de azar.
- (d) Um instrumento criado no século XX a partir de um modelo medieval.

15 Qual desses compositores não pertence ao período Renascentista?

- (a) William Byrd.
- (b) John Dowland.
- (c) Roland de Lassus.
- (d) Maurice Duruflé.

16 Unicamp (Adapt.)

Observe a imagem abaixo e responda às questões.

Locus Iste

Anton Bruckner (1824-1896)

S Lo · cus i · ste a De · o fá · ctus est lo · cus i · ste
 C Lo · cus i · ste a De · o fá · ctus est lo · cus i · ste
 T Lo · cus i · ste a De · o fá · ctus est lo · cus i · ste
 B Lo · cus i · ste a De · o fá · ctus est lo · cus i · ste a
 a De · o fá · ctus est, a De · o, De · o fá · ctus est
 a De · o fá · ctus est, a De · o, De · o fá · ctus est
 a De · o fá · ctus est, a De · o, De · o fá · ctus est
 De · o fá · ctus est, a De · o, De · o fá · ctus est in · ae · sti ·
 in · ae · sti · ma · bi · le mo · nu · men · tum, in · ae · sti ·
 in · ae · sti · ma · bi · le mo · nu · men · tum, in · ae · sti ·
 in · ae · sti · ma · bi · le mo · nu · men · tum, in · ae · sti ·
 ma · bi · le mo · nu · men · tum, in · ae · sti · ma · bi · le
 ma · bi · le mo · nu · men · tum, ir · re · pre · hen ·
 ma · bi · le mo · nu · men · tum, ir · re · pre · hen ·
 ma · bi · le mo · nu · men · tum, ir · re · pre · hen · si · bi · lis est,
 mo · nu · men · tum,

a) Quais os intervalos melódicos entre a primeira nota do compasso 14 e a última nota do compasso 16 do soprano?

b) Quais os intervalos harmônicos entre as notas do soprano e do contralto, desde o primeiro tempo do compasso 18 até o segundo tempo do compasso 20?

Idade Média

Na transição da Antiguidade para a Idade Média, o pensamento ocidental é marcado pelos textos dos primeiros padres da igreja católica (o conjunto destes escritos se chama Patrística) e pela filosofia da Roma pagã. Estes se encontravam diante de uma difícil tarefa, pois tentavam conciliar um problema com várias ramificações, a saber: como firmar a existência da nascente religião e filosofia cristã ante a tradição cultural, religiosa e filosófica greco-romana? Como aliar pontos de vista filosóficos diferentes sobre assuntos distintos, porém fundamentais, como a conduta ética, a vida em sociedade, a educação, a religião e as artes em geral? No que se refere à música, como unir o conhecimento musical grego e hebraico aos ritos eclesiásticos?

Durante os primeiros dois séculos do Cristianismo, os escritores estavam mais inclinados a viver segundo os dogmas da religião do que se preocupar com assuntos mais terrenos, como a beleza e as artes; no entanto, logo tiveram que tomar posições, pois mesmo que a *Bíblia* não oferecesse nenhum esclarecimento objetivo sobre os assuntos, estes exigiam uma urgência de resposta perante as circunstâncias. A solução encontrada para tal impasse não foi, como se poderia esperar, um afastamento e banimento das artes, mas

sim uma mudança qualitativa de seu caráter, o que está diretamente associado à transformação do conceito de beleza.

A beleza, antes compreendida como algo vinculado à natureza, passa a ser entendida como divina, perfeita, espiritual e suprassensível (ou transcendental). Sendo estas em primeiro lugar as características de Deus, Ele deve necessariamente refletir-se nas artes, ou seja, o que as artes devem representar é, portanto, a grandeza e a sabedoria divina no lugar da aparência fugidia das coisas que nos rodeiam.

Nesse aspecto, a música ocupa um lugar de destaque, pois o clero sabia da importância que o conjunto dos estudos musicais tivera na Antiguidade, assim como a funcionalidade que eles poderiam ter naquele momento. Mesmo assim, viam o desenvolvimento da música instrumental e dos próprios instrumentos como desfavoráveis à prática religiosa, pois esta poderia despertar apenas o sensualismo e a hipocrisia. Assim, conclamam as antigas práticas, priorizando a música vocal e expulsando os instrumentos musicais do culto.

[...]

Lia Tomás. *Música e Filosofia: estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005. p. 31.

O Renascimento italiano

As transformações sofridas no final da Idade Média alteravam a vida econômica e política da Europa. O renascimento comercial e urbano, sobretudo no norte da Itália, proporcionou o desenvolvimento da burguesia possuidora de uma nova visão de mundo. Esta nova visão cristalizou-se na mudança de mentalidade e dos padrões culturais, proporcionando o renascimento cultural e artístico.

Com o desenvolvimento das navegações no Mediterrâneo, a Europa passou a sentir as influências das civilizações bizantina e islâmica. A partir daí houve maior contato com a antiga cultura grega clássica.

A burguesia que participava da dinamização econômica e social procurava novos valores e se opunha aos velhos conceitos medievais. O homem redescobria a técnica, tão necessária às navegações quanto às novas situações vividas na Idade Moderna. Isso desenvolveu o espírito de pesquisa para o qual contribuíram, no século XIII, Roger Bacon e Frederico II, imperador do Sacro Império.

Os ricos mercadores, sobretudo os italianos, investiram no momento cultural e artístico desenvolvendo uma ação de apoio às realizações culturais, conhecida como mecenato. Tanto famílias aristocráticas como a Igreja apoiaram o movimento através dos papas Pios II, Júlio II, Alexandre VI e outros.

A visão humanística que caracterizou o Renascimento apoiava-se no otimismo, individualismo, naturalismo, interesse pela antiguidade greco-romana e pelo ser humano, e desprezo pela cultura medieval. O Humanismo era a glorificação do humano e natural, em oposição ao divino e extraterreno, típico da Idade Média.

O homem passou a dar importância a si mesmo como indivíduo. A natureza passou a ser vista criticamente, e os olhos da ciência passaram a pesquisar como ela funcionava. O Humanismo rejeitou a influência medieval procurando definir os limites de atuação entre a ciência e a religião.

Desenvolveu-se a preocupação com as ciências humanas. A história passou a ser melhor estudada, conhecendo-se mais profundamente as civilizações da Grécia e de Roma, de onde foram importados os modelos clássicos.

A ciência política desenvolveu-se com a obra do italiano Maquiavel. Com seu livro *O príncipe*, procurou refletir sobre o livre exame dos fatos históricos, atacando as tradições medievais e propondo a ruptura do poder temporal com o poder espiritual.

[...]

Duílio Battistoni Filho. *Pequena história da arte*. 17 ed. Campinas: Papyrus, 2008. pp. 61-2.

A música do demônio

Aparentemente, parece não haver conexão entre Black Sabbath, o *Gotterdammerung* de Wagner, *West Side Story* e o tema de abertura dos Simpsons.

Porém, todos esses exemplos fazem uso massivo do trítono, um intervalo musical correspondente à quarta aumentada (ou quinta diminuta). Esse intervalo foi rotulado *diabolus in musica*, ou “intervalo do demônio”, por músicos medievais.

Uma rica mitologia cresceu em torno desse intervalo. Muitos acreditam que a Igreja queria erradicar esse som de sua música porque ele despertava impulsos sexuais ou porque ele era a genuína expressão do trabalho do demônio. É uma mitologia muito apreciada por magos cabeludos da guitarra.

Finlo Rohrer. “The Devill’s Music”. *BBC News Magazine*. Friday, 28 april 2006. Tradução de Bruno Yukio.

RESUMINDO

- **Neuma:** modo de notação rudimentar, do qual tem-se a origem do sistema de notação contemporâneo.
- **Clave:** sinal de referência que indica a localização de uma determinada nota na pauta.
- **Organum paralelo:** melodias simultâneas organizadas de forma paralela, mantendo a mesma direção melódica.
- **Organum livre:** melodias simultâneas com maior independência, tendo sentidos diferentes de direção.
- **Organum melismático:** melodias simultâneas em que um grupo de notas de valor menor corresponde a uma nota de valor longo, na outra voz.
- **Ars Nova:** tendência à complexidade e à erudição que precede o período Renascentista.
- **Polifonia coral:** peças para coro com forte ênfase na escrita contrapontística.
- **Intervalo:** a distância existente entre duas notas.
- **Dobrado sustenido:** eleva um tom da nota.
- **Dobrado bemol:** abaixa um tom da nota.

Atividade Prática

Vimos que o moteto, um gênero típico da Idade Média, consistia em uma música com materiais melódicos e temáticos sobrepostos. O efeito resultante é de contraste com melodias ora interagindo entre si, ora se deslocando e divergindo.

Podemos utilizar a técnica de composição do moteto para realizar uma interessante experiência acústica.

Escolha três exemplos de músicas que sejam completamente diferentes entre si. Você precisará de três aparelhos de som para executar essas músicas. Regule os volumes para que um aparelho não sobreponha o outro e coloque as três músicas para tocar ao mesmo tempo.

Ouçã com atenção. Repare em como as texturas apresentam variações inesperadas, e em como o material melódico e harmônico ora parece interagir e ora parece completamente inconciliável.

Ouçã agora a um dos seguintes exemplos:

- 1) “The housatonic at stockbridge” – Charles Ives
- 2) 3º movimento do concerto para dupla orquestra de cordas – Tippett
- 3) Trecho de orquestra na música “A day in the life” – Beatles
- 4) “Trenzinho caipira” – Heitor Villa-Lobos

Professor: Buscar uma maneira de obter esses quatro exemplos para tocar em aula, pois são essenciais a este exercício.

Apesar dessas peças não serem motetos, a partir da técnica do moteto pode-se chegar a resultados muito próximos dos conseguidos pelos compositores do século XX. Essa é uma das principais lições que devemos reter ao estudar a música do passado: a música do passado pode apontar para a música do futuro.

Professor: Se julgar conveniente, proporcionar a audição de uma peça de free jazz de livre escolha e depois fazer comentários a respeito.

Esse procedimento que experimentamos pode ser considerado um processo composicional. John Cage utilizou procedimentos similares ao compor a sua “Imaginary landscape 1”, que é considerada o primeiro exemplo de música eletroacústica do século XX.

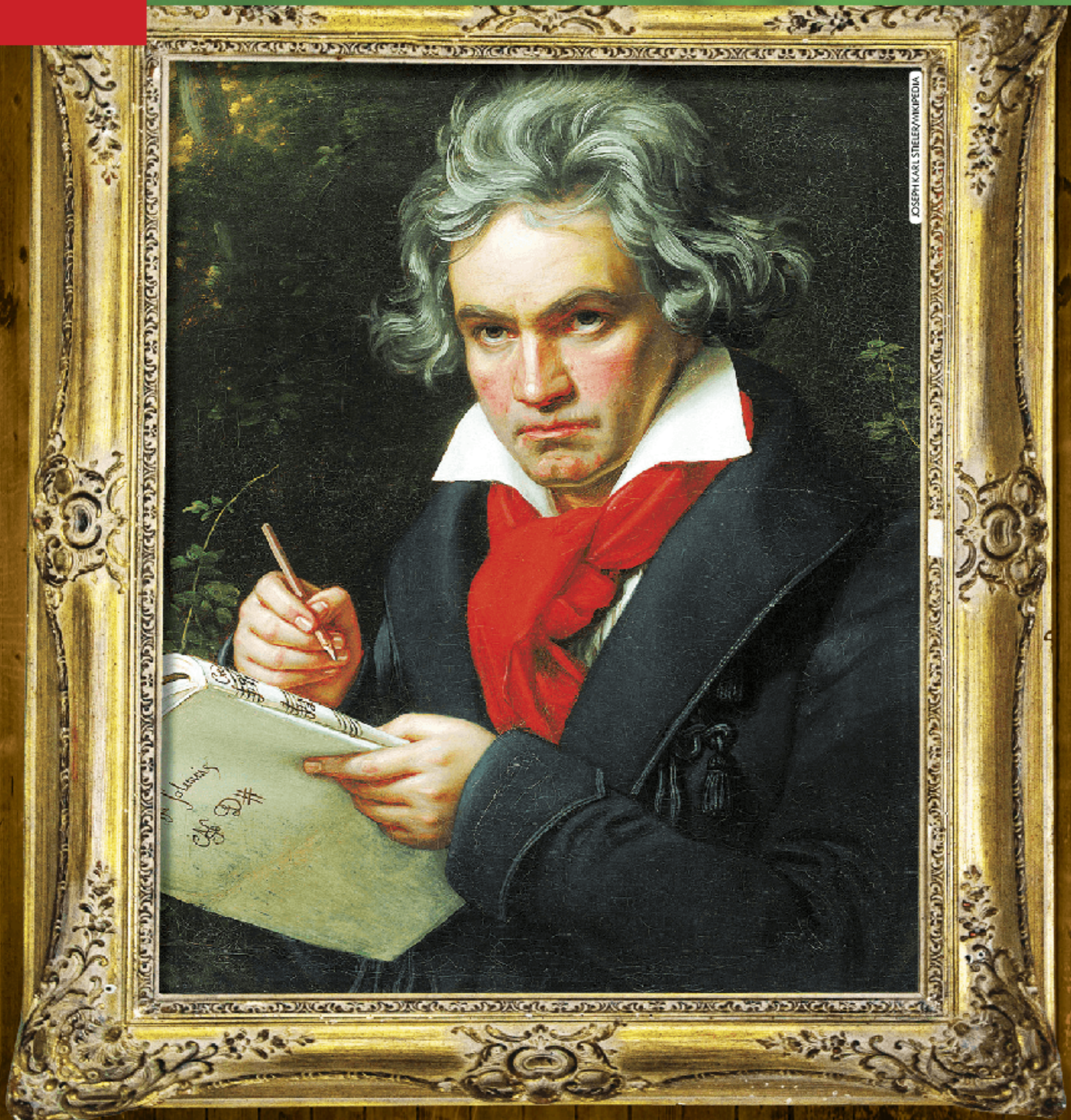
Experimente realizar esse exercício com outros exemplos musicais de livre escolha. Você pode, além de combinar músicas diferentes, experimentar tocar algum instrumento (sozinho ou com amigos) junto com as gravações. Não se esqueça de comparar os resultados de sua performance com exemplos da música do século XX, sendo a própria “Imaginary landscape 1”, de Cage, um bom ponto de partida.

Professor: Proporcionar a escuta de uma gravação de “Imaginary landscape 1”, de John Cage.

3

MÚSICA

Trajetórias musicais entre os séculos XVII e XIX: Barroco, Classicismo e Romantismo



Eu nunca pensei em escrever música por reputação ou honra. O que tenho em meu coração precisa vir à tona; esta é a razão pela qual eu componho.

Ludwig van Beethoven.

Professor: Lembre o aluno da importância da tradição da Antiguidade grega, cujos conceitos são constantemente revisitados na história da música dos séculos seguintes.

0 período Barroco

Na história da música, o período conhecido como **Barroco** vai do surgimento das primeiras óperas até a morte de J.S. Bach. Durante esses anos, acreditava-se que a arte e a música deveriam imitar a natureza e expressar os diferentes afetos e estados da alma. Essa ideia era fruto de uma tentativa de racionalização do mundo e da arte, representada pela **teoria da retórica** e pela **teoria dos afetos**.

Segundo Aristóteles, retórica é a capacidade de descobrir e utilizar todas as maneiras de persuasão e eloquência disponíveis. O discurso tem a finalidade de mover os afetos de quem o escuta. Ou seja, a finalidade do discurso é a de emocionar o interlocutor.

A partir do século XVII, teóricos empreendem diversas tentativas de sistematizar analogias entre procedimentos da música e da retórica, porque a retórica fazia parte da formação do músico da época. O controle do compositor sobre a retórica musical residia no tratamento da harmonia, na construção das frases musicais e no uso das figuras de retórica musicais estabelecidas pelos teóricos.

A teoria dos afetos também tem sua origem no pensamento retórico de Aristóteles, cujos conceitos, resgatados no século XVII, pressupõem que a obra não é uma representação de um estado de espírito: ela é a própria materialização desse estado. Em contato com a obra, o público é imediatamente arrebatado pelo afeto que esta encarna.

O período Barroco também é caracterizado pelo extensivo uso das **ornamentações**. Normalmente, são notas de curta duração adicionadas à melodia original, cumprindo função de embelezamento.

No final do século XVI, os compositores chegaram à conclusão de que as texturas polifônicas, com suas diferentes linhas melódicas independentes, obscureciam o texto e nublavam o sentido das obras vocais. E na época, o texto possuía uma importância maior em relação à música. Assim, optou-se por substituir as vozes intermediárias por estruturas harmônicas que chamamos hoje de **acordes**, com a finalidade de possibilitar que a mensagem do texto ficasse mais clara. A voz superior, mais aguda, começa a ter uma importância maior, sendo a principal condutora do material melódico, e a voz inferior, mais grave, passa a ter a função de direcionar os movimentos da harmonia. A esta voz dá-se o nome de **baixo**.

Com isso, vemos uma substituição das texturas **polifônicas** pelas **homofônicas**, onde em vez de várias melodias temos apenas uma principal, com acompanhamento de acordes.

Normalmente, os acordes eram representados por números sobre ou sob a linha de baixo. Esse tipo de notação é conhecido como **baixo contínuo** (ou **baixo cifrado**), e foi de uso corrente durante todo o período Barroco.

A escrita polifônica foi chamada na época de “**velho estilo**” e a escrita homofônica de “**novo estilo**”. Muitos compositores ainda utilizavam o velho estilo; há inclusive uma forte retomada à escrita polifônica nos últimos anos do período Barroco, que denominamos “**Barroco tardio**”.

É importante notar que foi durante o período Barroco que ocorreu a adoção do **temperamento igual**. Até então, cada escala possuía uma configuração de intervalos que lhe era própria. Isso significava que o que hoje conhecemos como sendo dó sustenido/ré bemol (uma nota) eram duas notas diferentes na época. O principal problema nesse sistema era a execução de peças compostas sobre escalas diferentes em um instrumento de teclado como o cravo. O temperamento é o arredondamento das notas dentro de uma oitava. Trata-se de uma divisão aproximada da oitava em doze sons, tendo como base os sons da escala natural. Alteram-se estes sons de base, de modo que com apenas doze notas seja possível executar música em todas as escalas possíveis.

A escala natural processada por meio do temperamento é conhecida como **Escala Diatônica**. A partir da Escala Diatônica, podemos extrair os dois modos mais utilizados na música barroca em diante: os **modos maiores e menores**.

A utilização desses modos bem como o correto encadeamento dos acordes gerados sobre essas escalas nos garante um sistema harmônico conhecido como **tonalidade**. A tonalidade é um esquema de hierarquia de sons, onde o som mais importante é o primeiro da escala, que chamamos de tônica. Se essa hierarquia é respeitada e as regras de harmonia são seguidas corretamente, temos a música na tonalidade da tônica cuja escala foi escolhida.

A **música tonal** evolui em possibilidades técnicas e estilísticas até o final do século XIX, quando novos pensamentos estéticos conduzem as diretrizes tonais a uma entropia que será o estopim de importantes vanguardas no século XX.

A **música instrumental** começa a ganhar terreno em termos de popularidade, porém causa controvérsias entre os críticos. Esse tipo de música apresenta um impasse no sentido de que não depende de semântica para se estruturar: assim, a música instrumental pode existir por si só, sem finalidade de descrever ou expressar algo. E mesmo que expresse, digamos, tristeza, outro ouvinte pode enxergar significados distintos, já que não é uma forma de expressão objetiva como a música vocal ou a literatura.



Fig. 1 Exemplo de baixo cifrado tirado de “As quatro estações”, de Vivaldi. Os números simbolizam acordes que devem ser improvisados pelo músico sobre a melodia do baixo.

Professor: Proporcione a audição de uma peça onde o baixo contínuo possa ser ouvido claramente.

Professor: Se você sentir necessidade, pode tocar cadências perfeitas da seguinte forma: primeiro sem (I IV V) e depois com (I IV V I) o acorde de resolução. O efeito sonoro demonstrará mais claramente a noção de hierarquia da tonalidade, que precisa de pontos centrais de equilíbrio proporcionados pela tônica para se estabilizar enquanto sistema harmônico. O aluno precisa intuir essa hierarquia, não havendo necessidade de introduzi-lo nos preceitos teóricos da harmonia tonal.

Professor: Você pode demonstrar o efeito das ornamentações escolhendo uma melodia e ornamentando-a livremente. O propósito é que o aluno perceba o efeito de embelezamento ou de excesso provocado pelo uso das ornamentações.

Professor: Insistindo na relação deste período com a Antiguidade grega, mostre as similaridades existentes entre a teoria dos afetos e da retórica com o conceito de étnos e páthos (vistas no 1º capítulo do 1º ano).

Professor: Se possível, toque escalas maiores e menores em seu instrumento para demonstrar a diferença entre os páthos gerados pelos dois modos.

Professor: É necessário proporcionar aos alunos a audição de uma fuga, apontando os elementos de imitação e explicando seu desenvolvimento (pode-se usar uma linguagem coloquial para fazer analogias entre a imitação da fuga e qualquer outra referência que seja familiar ao aluno).

Gêneros de música barroca

Música vocal

Ópera

As primeiras óperas tinham seus argumentos baseados em lendas gregas. Chamamos o argumento de uma ópera de **libreto**. A primeira ópera de que se tem registro é a “Dafne”, de Jacopo Peri, e data de 1597, porém seus manuscritos estão incompletos. A primeira ópera que se preservou na íntegra foi “Eurídice”, de Jacopo Peri e Caccini.

Com o tempo, as óperas foram se tornando muito populares, e incluíam coros, danças e música instrumental. As orquestras geralmente eram pequenas e os instrumentos eram reunidos de acordo com a disponibilidade dos músicos locais.

Como estrutura, a ópera normalmente se divide entre as árias (canções melodicamente mais ricas que retratam a emoção das personagens) e os recitativos (trechos menos melódicos e mais próximos da fala, responsáveis por impulsionar a ação das histórias).

A primeira ópera a ser considerada uma obra-prima é “Orfeo”, de Monteverdi. Essa obra data de 1607, e nela os trechos recitativos são tratados de forma a proporcionar um impacto emocional tão forte quanto o das árias.

Cantata

As **cantatas** são obras para cantores solistas, coro e orquestra. Normalmente de teor sacro, diferenciam-se dos **oratórios** por contar com um contingente menor de músicos e serem executadas sem representação cênica.

Música instrumental

Fuga

A **fuga** é uma peça instrumental geralmente para duas ou mais **vozes** (vozes no sentido de linhas melódicas executadas por instrumentos, e não no de vozes humanas). Geralmente, as fugas se apoiam sobre uma melodia curta (que chamamos de **tema**) que se desenvolve por **imitação** ao longo das vozes, sendo desenvolvida e trabalhada em diversas tonalidades diferentes.

Esse tipo de música é chamado de fuga por causa do caráter de “perseguição” que as vozes apresentam ao expor o tema e se desenvolverem por imitação a partir dele. Obviamente, é uma música de textura polifônica de alta densidade.

Suíte

Conjunto de peças para dança. Normalmente, as suítes eram organizadas da seguinte forma:

1. **Allemande** – andamento moderado
2. **Courante** – moderadamente rápida
3. **Corrente** – de andamento rápido
4. **Giga** – moderadamente rápida

Outras danças poderiam ser incluídas nesse esquema, geralmente depois da giga. Mais exemplos de danças incluem o **minueto**, a **bourée** e a **gavota**. Uma suíte poderia se iniciar com uma peça de abertura, chamada de **prelúdio**.

Com o tempo, as suítes foram se tomando independentes das danças e se transformando em repertórios de concerto. Isso coincide com o amadurecimento da música instrumental que

tem início no período Barroco, bem como a crescente valorização desse gênero enquanto arte.

Sonata

A **sonata** é uma peça que deve “soar” (significando uma peça para ser tocada), diferentemente da **cantata**, que é uma peça que deve ser “cantada”. As sonatas barrocas eram peças escritas para serem tocadas por instrumentos de corda e de sopro. Normalmente, eram acompanhadas de um cravo responsável por executar os baixos cifrados, garantindo a textura homofônica de acompanhamento. As sonatas escritas estritamente para instrumentos de teclado eram chamadas de **tocatas**, e hoje podemos visualizar as sonatas e tocatas barrocas como música de um mesmo tipo. As palavras sonata e tocata podem ser consideradas sinônimos para o ouvinte do século XXI.

Os maiores compositores de sonatas incluem Purcell, Bach, Corelli e Handel. Domenico Scarlatti se destaca por escrever sonatas para teclado (tocatas) de grande dificuldade, que contribuíram para o desenvolvimento da técnica dos instrumentos de teclado da época (principalmente o cravo, que precede o piano).

Concerto grosso

O **concerto grosso** é um tipo de música onde solistas se confrontam com uma orquestra. Normalmente, um grupo de instrumentos solistas em menor quantidade (**concertino**) opunha-se a uma orquestra maior (chamada de **tutti**). O cravo era responsável pela execução do baixo cifrado, que apoiava tanto os solistas como a orquestra.

O concerto grosso dá origem ao **concerto solo**, onde apenas um instrumentista confronta a orquestra toda. A ideia de um solista disputando a atenção contra o peso dinâmico e a densidade de uma orquestra se torna muito popular no período Romântico. Geralmente, as passagens do músico solista apresentam grandes dificuldades técnicas, e o nível de destreza exigido do solista, nos concertos, tende a aumentar ao longo da história da música, chegando a níveis elevadíssimos nas obras do final do século XIX e início do século XX.

Compositores do período Barroco

Cláudio Monteverdi (1567-1643)

A produção de Monteverdi coincide com momentos de profundas mudanças na história da música europeia, e os compositores de então começam a abandonar a escrita polifônica para se dedicar ao estilo novo. Monteverdi mantém as duas técnicas, e é responsável por escrever as primeiras obras-primas dentro do gênero da ópera.

Obras de referência: as óperas *Orfeo*, *Vespers*, *Il Ritorno d’Ulisse in patria*, *L’Incoronazione di Poppea* e madrigais.



BERNARDO STROZZI/WIKIPEDIA

Professor: Você pode, de acordo com a disponibilidade da carga horária, proporcionar a audição de fragmentos de alguns das peças sugeridas (pelo menos um trecho de um minuto de cada um dos compositores listados) e fazer comentários a respeito do estilo e caráter da música.

Oratório

Composição ou poema longo vocal-instrumental de caráter dramático, que utiliza especialmente textos da Bíblia; ópera-espiritual, oratória.

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

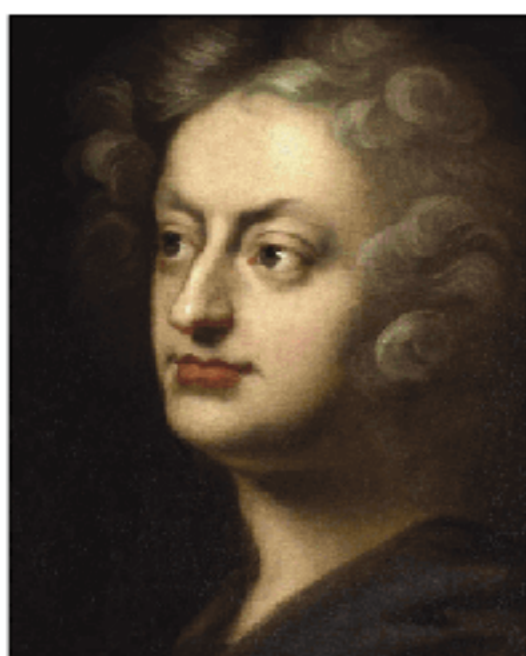


PHROOD/WIKIMEDIA COMMONS

Considerado um dos maiores compositores de música vocal de seu tempo.

Obras de referência: motetos e cantatas.

Henry Purcell (1659-1695)



JOHN CLOSTERMAN/WIKIPEDIA

O maior compositor inglês do período Barroco. Um dos primeiros compositores a fundir elementos do Barroco francês e italiano com sucesso.

Obras de referência: as óperas *Dido and Aeneas* e “The fairy Queen”, sonatas e fantasias instrumentais.

Antonio Vivaldi (1678-1741)



FRANÇOIS MORELLON DE LA CAVE/WIKIMEDIA COMMONS

O compositor responsável pelo famoso conjunto de concertos intitulado “As quatro estações” também foi um importante compositor de música vocal. Suas composições instrumentais colaboraram para a popularização do gênero.

Obras de referência: o conjunto “As quatro estações”, a cantata “Gloria in D”.

Domenico Scarlatti (1685-1757)



DOMINGO ANTONIO VELASCO/WIKIPEDIA

Filho de Alessandro Scarlatti, Domenico foi um importante compositor de peças para teclado.

Obras de referência: sonatas para instrumentos de teclado.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)



JACQUES ANDRÉ, JOSEPH CAMELOT/AVED/WIKIPEDIA

Autor do tratado de harmonia que define os parâmetros de hierarquia do sistema tonal. Além de teórico, Rameau foi um grande compositor de seu tempo e em suas peças podem-se notar grandes ousadias harmônicas.

Obras de referência: a ópera *Castor et Pollux*, música para instrumentos de teclado.

George Frideric Handel (1685-1759)



BALTHASAR DENNER/WIKIPEDIA

Grande referência do Barroco tardio (junto com J.S. Bach), Handel produziu uma enorme quantidade de música vocal e instrumental ao longo de sua vida. Sua música já é a do período dos gostos reunidos, unindo de forma coesa elementos das duas vertentes barrocas (francesa e italiana).

Obras de referência: a cantata *Messiah*, a suíte *Fireworks music*, concertos, óperas e música para teclado.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

J.S. Bach é considerado por muitos o maior compositor “pré-Mozart”. Suas peças, apesar de apresentarem ideias em consonância com as vertentes teóricas do afeto e da retórica, apresentam um alto grau de abstração. Bach escreveu muita música vocal e instrumental, e em sua obra percebe-se um alto nível de meticulosidade na escrita polifônica (considerada antiquada na época) e grande consciência das possibilidades harmônicas que o sistema de temperamento igual possibilitava. Apesar de ser frequentemente considerado um dos maiores compositores que já existiram, em sua época Bach possuía uma reputação similar a dos outros compositores do período, diferentemente de Handel, que era tratado mais como uma celebridade.

Obras de referência: cantatas, “A paixão segundo São Mateus”, “Concertos de Brandeburgo”, suítes orquestrais, “O Cravo bem-temperado” e as “Variações Goldberg”.

O período Clássico

O período Clássico na música vai de 1750 a 1810. A música clássica corresponde ao que em história da arte denominamos período **Neoclássico**. Enquanto no Neoclassicismo há retomada de certos conceitos da **Antiguidade clássica**, na música clássica ocorre uma transposição dos ideais estéticos sintetizados pela releitura neoclássica. Dessa forma, a música clássica não tenta recriar a música da Antiguidade; de fato, a música clássica está estruturalmente muito mais próxima dos ideais estéticos da arquitetura neoclássica do que da música da Antiguidade clássica greco-romana.

O período Clássico tem início com a morte de J.S. Bach e termina nas primeiras grandes obras de Beethoven. Do Barroco ao Clássico temos um período transitório equivalente ao que em história da arte se conhece por **Rococó**. Em música, essa equivalência do período Barroco com o Clássico é chamada de **estilo Galante**.

A principal meta do compositor do estilo Galante é agradar ao ouvinte. Para isso, ele escreve uma música leve, de caráter delicado e, por vezes, bastante refinada e elaborada. Esse tipo de música, porém, apresenta alguns traços de frivolidade e superficialidade.

A estética Galante surge como efeito sintomático de uma espécie de “cansaço” em relação ao pensamento racional e intelectual associado à música do período Barroco. Os compositores do estilo Galante buscavam uma música que fizesse parte do dia a dia da corte, em detrimento do peso intelectual requerido pelas teorias que fundamentavam a poética barroca.

A música instrumental desse período tem o propósito de agradar aos ouvidos sensíveis a melodias e harmonias, bem como os apreciadores amadores que gostavam de tocar música em casa. A música Galante tinha de servir como um acessório ao ambiente: encontros sociais e festas sempre eram adornados com um grupo de músicos tocando peças leves que não exigiam uma postura atenta do ouvinte para cumprirem sua função decorativa.



EMAS GOTTLOB HAUSSMANN/WIKIMEDIA COMMONS

Apesar de frequentemente carregar o fardo da superficialidade, o estilo Galante possui boas obras e grandes compositores. Os filhos de J.S. Bach, **Carl Philipp Emanuel Bach** e **Johann Christian Bach**, são importantes figuras do estilo Galante. As obras de C.P.E. e de J.C. influenciaram de forma considerável Haydn e Mozart, respectivamente. As primeiras obras de Haydn e Mozart podem, inclusive, ser classificadas como sendo de estilo Galante. O melhor da música galante, em geral, vem de compositores que definirão os rumos da música clássica.

É nessa época que certas diretrizes da **arquitetura clássica** começam a nortear o pensamento composicional: proporção, equilíbrio, forma, domínio da sintaxe e clareza de linhas. A meta do compositor clássico é alcançar o equilíbrio entre a forma e a expressão, exercendo seu controle sobre esses parâmetros.

A música clássica apresenta um impulso em relação a uma textura homofônica mais extrema. Apesar de termos, no período Barroco, a figura do acompanhamento no baixo cifrado, ainda há melodias simultâneas (ou seja, um gesto polifônico) “disfarçadas” sobre esse acompanhamento, e a escrita polifônica, apesar de considerada antiquada, ainda está ativa. No período Clássico, essas melodias paralelas perdem grande parte do seu lugar de destaque, dando lugar a uma estrutura onde **melodia** e **acompanhamento** possuem acentuada diferenciação.

No período Clássico, a música instrumental começa a ter uma importância maior do que a música vocal. É nesse período também que a música instrumental começa a abandonar o seu papel decorativo para se estabelecer como expressão artística de primeira grandeza. **Haydn** foi crucial no estabelecimento desse novo *status* para a música instrumental: ele praticamente organizou a formação da **orquestra clássica**, escreveu obras-primas indiscutíveis dentro do gênero da **música de câmara** (música tocada por poucos músicos em ambientes menores), foi o responsável pela estruturação da **música sinfônica** e podemos dizer, inclusive, que foi o compositor que “abriu caminhos” para as inovações de **Beethoven** (seu aluno) dentro do campo da composição. As composições de Haydn são muito sofisticadas e apresentam um altíssimo grau de inteligência musical, e tudo isso o transforma em uma figura central da música clássica.

É no período Clássico que temos o surgimento da **forma-sonata**. A forma-sonata é um tipo de estrutura que foi muito utilizado no primeiro movimento das sonatas, sinfonias, quartetos e concertos a partir do período Clássico. Não confunda a forma-sonata, que é um parâmetro de estruturação formal, com a sonata propriamente dita, que é um gênero instrumental. A sonata (no sentido de música escrita para ser “soada” ou tocada) existe desde o período Barroco; a forma-sonata surge no período Clássico. De fato, toda a música de dimensões maiores, deste período, é estruturada na forma-sonata: podemos dizer que o primeiro movimento de um quarteto de cordas, por exemplo, é uma peça em forma-sonata para quarteto. Da mesma forma, o primeiro movimento de uma sinfonia é uma peça em forma-sonata para orquestra. Normalmente, usava-se a forma-sonata no primeiro movimento e, algumas vezes, no último. Nos movimentos intermediários, o compositor podia escolher outras estruturas formais para organizar a peça.

Professor: Proporcionar a audição de uma peça para piano de Haydn, de preferência uma das últimas. Além de fazer os habituais apontamentos acerca de estilo, comparar com a peça de C.P.E. Bach, apontando eventuais evoluções estilísticas e diferenças estéticas.

Professor: tocar uma música de piano com baixo de Alberti como exemplo; não se esqueça de salientar a diferença entre esta figura de acompanhamento e as texturas polifônicas do Barroco tardio.

Gêneros de música clássica

Música instrumental

Música para piano

O piano foi inventado em 1709 por Bartolomeo Cristofori, sendo chamado, inicialmente, de “cravo com piano e forte” (por abranger todas as dinâmicas de intensidade, do piano ao forte). Rapidamente substituiu o cravo (que não possui o controle de intensidades que o piano tem), tornando-se um instrumento capaz de grande poder de expressão e de novas possibilidades composicionais. O primeiro grande compositor a escrever peças para piano foi Carl Philipp Emanuel Bach e, logo depois, seu meio-irmão, Johann Christian Bach, fez as primeiras apresentações públicas utilizando o instrumento.

A música para piano do período Clássico é caracterizada pelo uso do baixo de Alberti: uma figura de acompanhamento constante que dava suporte harmônico para a melodia se desenvolver livremente.

Sonatas clássicas

A sonata no período Clássico é uma peça em vários movimentos para um ou dois instrumentos. As sonatas para três instrumentos são chamadas de **trios**; para quatro, **quartetos**, e assim por diante. Normalmente, o primeiro movimento de uma sonata clássica segue a estrutura da forma-sonata.

Sinfonia

A sinfonia é uma sonata para orquestra. A estrutura dos movimentos vem da abertura italiana: um movimento rápido, um lento e outro rápido. Posteriormente, os compositores adicionam mais um movimento à sinfonia, uma peça constituída de minueto e trio (tirados da suíte barroca). Os compositores responsáveis pelo refinamento da sinfonia no período Clássico são Haydn e Mozart.

A estrutura da sinfonia clássica normalmente seguia o seguinte esquema:

1. Primeiro movimento: seguindo a forma-sonata; de andamento rápido.
2. Segundo movimento: normalmente mais lento.
3. Terceiro movimento: minueto e trio (danças tiradas da suíte barroca). Posteriormente, Beethoven troca o minueto e trio por um *scherzo* (música de caráter alegre e lúdico).
4. Quarto movimento: de andamento rápido, muitas vezes seguindo o esquema da forma-sonata.

Concerto

A origem do concerto clássico está nos concertos grossos barrocos. Normalmente, seguia-se a forma-sonata no primeiro movimento, com algumas alterações. Nos concertos, há o que chamamos de **cadência**: um momento de demonstração técnica onde o solista pode tocar trechos da peça e passagens de difícil execução para impressionar o público. Inicialmente, as cadências eram improvisadas; depois, os compositores passaram a escrever a música que queriam para esse momento do concerto.

Música vocal

Ópera

A música vocal do período Clássico se destaca principalmente no gênero da ópera. Em um dado momento entre o período Barroco e o Clássico, a ópera estava sujeita ao estrelismo dos cantores: os compositores escreviam árias que destacavam o talento do cantor, em detrimento do enredo e da trama. Um dos responsáveis por estabelecer diretrizes que favorecessem a trama foi Gluck (1714-1787), compositor responsável por reformar a ópera com seu “Orfeu e Eurídice”, de 1762.

Sobre os parâmetros estabelecidos por Gluck, Mozart escreveu as três óperas mais importantes do período: “*Le Nozze di Figaro*”, “*Don Giovanni*” e “*Die Zauberflöte*” (“A Flauta Mágica”). A “ária da Rainha da Noite”, da ópera “A Flauta Mágica”, é conhecidíssima, tendo sido utilizada em comerciais de televisão e em filmes inúmeras vezes.

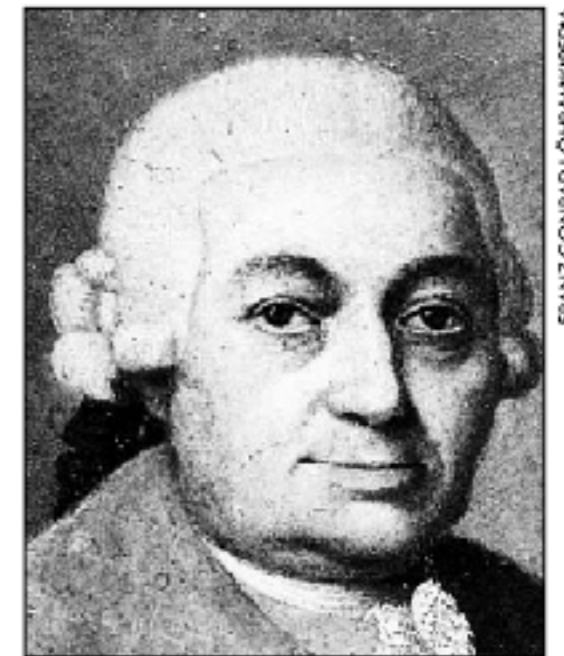
Compositores de estilo Galante e música clássica

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

É considerado o responsável por criar a ponte entre o estilo Barroco e o estilo Clássico. Compositor muito influente em seu tempo, foi uma grande referência para Joseph Haydn, que, em início de carreira, espelhava-se em suas peças.

Carl Philipp foi educado pelo pai, Johann Sebastian Bach. Sua escrita, porém, foi aos poucos eliminando os gestos polifônicos e caminhando para uma concepção homofônica de textura. Mozart considerava Carl Philipp o pai das sonatas para teclado.

Obras de referência: “Sinfonias de Hamburgo”, concertos para *cello* e sonatas para instrumentos de teclado.



FRANZ CONRAD LÖHR/WIKIPEDIA

Johann Christian Bach (1735-1782)



THOMAS GAINSBOROUGH/WIKIPEDIA

Aluno de seu meio-irmão Carl Philipp, Johann Christian exerceu uma profunda influência em Mozart.

Obras de referência: sinfonias, concertos para teclado e composições para cravo e piano.

Professor: Você pode, de acordo com a disponibilidade da carga horária, proporcionar a audição de algumas peças sugeridas (pelo menos um trecho de cada um dos compositores listados) e fazer comentários a respeito do estilo e caráter da música.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



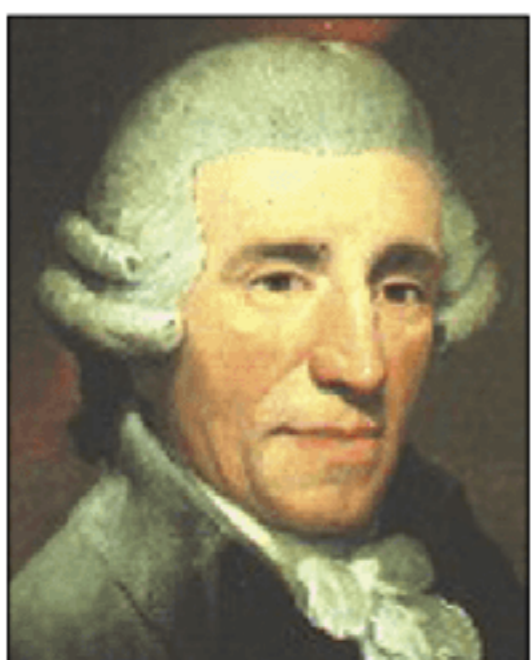
MADAMEGA, WIKIPEDIA

Um dos grandes prodígios da história da música. Compôs sua primeira peça aos quatro anos de idade; aos seis já realizava a sua primeira turnê. Suas composições possuem alto teor de inventividade, e uma riqueza melódica incomparável na época.

Mozart e Haydn se admiravam mutuamente. Não obstante, são eles os dois grandes nomes da música clássica. Ao contrário do que filmes como *Amadeus* (de 1982) sugerem, Mozart não possuía qualquer rivalidade com Salieri (que, junto com Haydn, foi professor de Beethoven). Os dois compositores eram colegas e se tratavam com respeito mútuo e camaradagem.

Obras de referência: as óperas “*Le Nozze di Figaro*”, “*Don Giovanni*”, “*Die Zauberflöte*”; o “*Réquiem*” (inacabado), as sinfonias 39, 40 e 41, a serenata n.13 – “*Eine Kleine Nachtmusik*”, os quartetos 14 a 19 (Dedicados a Haydn), as sonatas para piano 11 a 14.

Joseph Haydn (1732-1809)



THOMAS HARGOVY, WIKIPEDIA

É a grande figura da música clássica, considerado o pai dos quartetos de cordas e das formas sinfônicas. Haydn foi um indivíduo de importância central no período Clássico. Pelos registros de cartas e documentos, era uma pessoa simples e bem-humorada; acima de tudo, um compositor muito respeitado pelos seus colegas e pelas cortes que o empregavam.

Haydn foi professor de Beethoven durante um tempo. Os dois, porém, discordavam esteticamente, e Beethoven se incomodava com a ausência de seu professor (nesse período, ocupado com turnês e composições). Mesmo tendo atritos e discordâncias, contudo, Beethoven tinha um profundo respeito por Haydn, tendo dedicado a ele seu primeiro quarteto de cordas.

Obras de referência: as sinfonias 93 a 104, sonatas para piano, quartetos de corda opus 20, 33 e 76.

A orquestra

Durante o período Barroco, as orquestras começam a se estabelecer. Inicialmente, chamava-se de orquestra qualquer grupo de músicos disponíveis, independente da configuração instrumental. A partir da evolução do violino, as famílias dos instrumentos de corda começam a se estabilizar nas formações instrumentais, tornando-se a base fundamental da orquestra. Sobre um conjunto de cordas, podia-se adicionar instrumentos de sopro (metais ou madeiras).

O cravo era um instrumento sempre constante no Barroco: sua função era garantir a textura homofônica por meio da execução dos baixos cifrados.

No período Clássico, a orquestra sofre grandes modificações: o cravo é abolido, em detrimento da invenção do piano, e os instrumentos de sopro passam a ter uma função maior de preenchimento timbrístico (normalmente se usavam trompas para obter um som de orquestra mais “cheio”).

As flautas, oboés e fagotes logo se tornam instrumentos essenciais, constituindo uma seção independente dentro da orquestra clássica. Chamamos essa divisão de **naípe das madeiras**. Passa-se a usar também o tímpano (um instrumento de percussão onde é possível tocar notas de altura definida), normalmente em pares.

Beethoven: a transição entre o Classicismo e o Romantismo

A transição entre o período Clássico e o período Romântico é marcada pela presença de uma figura ímpar na história da música: **Ludwig van Beethoven**. Ele foi o último grande compositor do Classicismo e o primeiro a apontar, em sua música, os caminhos que levariam compositores mais jovens ao que viria a ser o estilo Romântico. Entretanto, Beethoven não pode ser rotulado nem como compositor clássico nem como romântico: ele atravessa e influencia a produção musical desses períodos, mas seu estilo é único.

Beethoven é responsável não só por mudar a música de seu tempo, mas também por mudar as relações entre mecenas e artistas. Ele foi o primeiro **músico autônomo**, no sentido de que não sujeitava sua arte aos caprichos de seus patrocinadores. Beethoven não enxergava seus empregadores como chefes ou “senhores”, mas sim como iguais: ao frequentar as cortes e divulgar concertos, ele estabelecia relações de amizade com a alta nobreza, nunca agindo como um empregado e jamais aceitando humilhações por parte da elite aristocrática. Logicamente, esse tipo de relação com a nobreza gerou certas frustrações na vida do compositor: como ele enxergava os membros na nobreza como iguais, ele só se interessava por filhas de aristocratas, duques e condes. E, por mais que os nobres respeitassem Beethoven, eles jamais deixariam alguém da linhagem aristocrata se casar com o artista.

As três fases de Beethoven elucidam o processo de transição entre Classicismo e Romantismo. Essa divisão que se faz na produção do compositor possibilita enxergar uma evolução estilística que permitirá o florescimento de certas ideias próprias do comportamento romântico, que emergia na época, e que se traduzirão posteriormente no estilo composicional que, na música, reconheceremos como Romantismo.

Capítulo 3 Trajetórias musicais entre os séculos XVII e XIX: Barroco, Classicismo e Romantismo

Professor: Para ilustrar melhor estas informações, você pode colocar para tocar um trecho de um concerto para piano de Mozart e depois o “Concerto em Lá menor” de Schumann. Aponte os aspectos que diferenciam um do outro, de acordo com o conteúdo da aula.

1ª fase (1800-1802): É a fase das duas primeiras sinfonias, das sonatas para piano de 1 a 11, dos seis primeiros quartetos de corda: produção muito influenciada por Haydn e fluente no idioma clássico da época. Pode-se considerar o estilo de Beethoven, em sua primeira fase, como similar ao de um Haydn mais “ousado”.

2ª fase (1802-1815): Sinfonias 3 a 8, concertos para piano 4 e 5, sonatas para piano 12 até 27, quartetos de corda 7 a 11. Período conturbado, em que Beethoven percebe os sinais da surdez iminente e sofre crises no plano afetivo. É o período da carta à “amada imortal”. Nessa fase, a música de Beethoven é marcada por uma exploração do máximo potencial expressivo possível dentro dos limites formais do Classicismo. É uma música transicional no sentido de que, ao mesmo tempo em que se encaixa formalmente nos moldes clássicos, no plano expressivo surge como uma representação da natureza interior do artista. Esse tipo de ideia está em consonância com a atmosfera do *Sturm und Drang* (“Tempestade e Ímpeto”, que havia influenciado a produção madura de Haydn de forma menos ousada).

3ª fase (1815-1826): Nona sinfonia, sonatas para piano 28 a 32, os últimos quartetos de cordas. Nessa fase, Beethoven (completamente surdo) transcende as formas clássicas. Quando ele as utiliza, faz isto de modos inusitados, apenas para atingir o resultado que ele quer. Aqui, o compositor não se encaixa nas formas: ele faz as formas servirem aos seus propósitos. Muitos consideram a última fase de Beethoven inclassificável: vários críticos são reticentes em considerá-las obras românticas por serem tão originais. Entretanto, as ideias de liberdade formal e de liberdade de invenção e expressão, presentes nessas obras, seguirão como diretrizes principais do movimento Romântico na música.

SAIBA MAIS

Situado entre 1760 e 1780, *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) foi um movimento literário romântico alemão em reação ao racionalismo postulado pelo Iluminismo e à forma estética do Classicismo francês.

O movimento apoiava uma poesia mística e espontânea, quase primitiva, cujo verdadeiro valor era o efeito da emoção, imediato e poderoso: o sentimento acima da fria razão.

Johann Gottfried Herder (1744-1803), escritor e filósofo alemão, foi de grande importância para o movimento. A partir de ideias do escritor inglês Shaftesbury e de Johann Georg Hamann (1730-1788), outro grande nome do movimento, Herder enuncia o conceito de Gênio: o efeito e a consequência de uma inspiração, indiferente à classe social. Essa noção, trazida até os dias de hoje, fez se ver com um novo olhar Homero, Shakespeare e Beethoven, entre outros.

Romantismo

A clareza de ideias, a razão, a lógica e o equilíbrio entre forma e expressão norteavam a poética clássica. Os românticos surgem para desequilibrar e deformar essas ideias: a música deveria valorizar a expressão, as paixões e o vigor das emoções. Para que esses ideais fossem viáveis, seria necessário haver uma ruptura com os modelos formais do Classicismo. Afinal, como dar vazão à emoção se o aspecto racional ainda está no controle?

Assim, os compositores românticos abandonam e deformam as formas clássicas para produzir uma música intensa, cheia de contrastes e “cores”. O compositor romântico quer descrever paisagens e sugerir emoções; desse modo, ele é muito influenciado pela pintura e literatura. Essas duas formas de expressão, somadas ao impulso emocional do compositor, definem a música romântica.

Os temas preferidos dos compositores românticos eram: o passado distante, terras exóticas, sonhos, o luar, a noite, a natureza, o amor, as lendas, os mistérios, a magia e o ocultismo. Essas temáticas estão em total consonância com a literatura do período, sendo os escritores inspirados praticamente pelos mesmos temas.

Música romântica e literatura

O Romantismo não foi uma escola, e sim um espírito de época. Portanto, é natural que as características próprias desse espírito se manifestem de forma muito similar entre as diferentes expressões artísticas. Os principais fatores em comum entre música e literatura são:

1. **Subjetivismo:** o que importa é a emoção do compositor, a expressão de seu estado de alma. Não há necessidade de lógica na sintaxe e na forma da música. O essencial no Romantismo não é seguir uma escola ou um grupo, mas a expressão individual. O mais importante, na música romântica, é o compositor que se pode enxergar nas músicas.
2. **Evasão:** a fuga da realidade (sintomática do processo de industrialização que enfeava as paisagens europeias) causa no artista a necessidade de fugir para um passado idealizado. A juventude e a infância são valorizadas pelo compositor romântico. Como exemplo, temos as “Cenas Infantis”, para piano, de Schumann.
3. **Ruptura com as regras clássicas:** para viabilizar a expressão das intensas emoções que sente, o compositor se vê impelido a quebrar convenções e desrespeitar normas formais. A música não precisa seguir uma forma específica: ela pode ter uma forma alterada ou completamente nova.
4. **Nacionalismo:** se a cultura do século XVIII pode ser considerada “universalista”, no Romantismo isso se traduz em uma busca pelos talentos locais, da expressão essencial de uma região ou país. O romântico pode extrair sua matéria-prima do folclore ou de qualquer elemento genealógico que represente, para ele, uma identificação com suas origens.

No *lied*, os compositores têm a oportunidade de musicar poemas com os quais se identificam; é onde, mais do que nunca, a ligação com a literatura se mostra inegável, em simbiose máxima. **Schubert** e **Schumann** se destacam como os grandes mestres do *lied* romântico, e reminiscências do gênero podem ser encontradas nas canções do século XX.

Wagner Professor: Se possível, proporcionar a audição de um *lied* de Schubert ou Schumann.

Wagner provavelmente foi a personalidade musical mais influente de seu tempo. As ideias estéticas e filosóficas de Wagner promoveram discussões durante gerações, causando fortes impressões em personalidades do calibre de **Friedrich Nietzsche**, **Thomas Mann**, **James Joyce**, **Sigmund Freud** e **Marcel Proust**.

Lied

Poema que se destina a ou que é suscetível de ser cantado; curta peça de música vocal, de caráter popular ou erudito, cantada sobre poema estrófico em língua germânica.

Wagner escreveu óperas de grandes dimensões, que ele classificava como **dramas musicais**. O propósito desses dramas (que chegam a durar até quatro horas) é o de constituírem-se na mais completa manifestação artística: com os dramas musicais, Wagner queria fundir literatura, teatro e música em uma forma de linguagem única. Para isso, ele não produzia só a música: também escrevia o texto e dirigia as encenações. Foi um dos artistas mais completos de seu tempo, criando recursos narrativos únicos para o drama musical, recursos estes que seriam retomados na linguagem cinematográfica do século XX.

Brahms, Mahler e o Romantismo tardio

Contemporâneo de Wagner, **Brahms** representa um retorno às estruturas formais presentes em Beethoven. Brahms consegue sintetizar um estilo de escrita que alia os modelos formais abandonados a uma expressão puramente romântica, de grande intensidade emocional.

Em resposta, vemos o surgimento de **Mahler**, produzindo obras que novamente renegam o rigor temático retomado nas obras de Brahms. À música romântica que sobrevive ao século XX damos o nome de **Romantismo tardio**. Já é a aurora do estilo, mas ainda se vê uma seleção de grandes compositores. Entre os maiores compositores do Romantismo tardio, temos Mahler, Strauss e Rachmaninoff. Normalmente, as obras desse período têm proporções colossais, exigindo orquestras monstruosamente grandes.

O Romantismo tardio é seguido por uma decadência estética que culmina na música nacionalista financiada pelos governos ditatoriais. Já é uma música sem alma, fruto do absurdo controle cultural exercido pelos poderes fascistas sobre as classes artísticas em seu domínio. Os ideais românticos aqui já não existem, sendo corrompidos e alterados para se adequar à propaganda política dos órgãos governamentais das ditaduras.

Professor: Se os recursos materiais forem viáveis, é interessante que se coloque trechos de filmes que possuam leitmotifs facilmente reconhecíveis. É importante que se

SAIBA MAIS esclareça a diferença entre o leitmotif e a trilha propriamente dita: o leitmotif é um símbolo sonoro; a trilha é um complemento narrativo.

As trilhas sonoras de filmes utilizam muito das técnicas narrativas criadas por Wagner. A principal delas é o *leitmotif*, em que as melodias assumem a função de descrever objetos ou personagens. Você pode observar o efeito do leitmotif no filme *Bastardos Inglórios*, de Quentin Tarantino: sempre que a trama faz referência à personagem Hugo Stiglitz, um poderoso acorde de guitarra é tocado (aludindo à violência e brutalidade que caracteriza o personagem). Como curiosidade, esse trecho de guitarra é retirado de um filme B chamado *Slaughter* (é próprio do estilo de Tarantino a “colagem” e justaposição de elementos trash ou da cultura pop. Mas aí estamos falando de cinema, e o assunto vai longe!).

A herança romântica no século XXI

O Romantismo apresenta uma música intensa, muitas vezes fruto de uma manipulação de **contrastes**. Na música, é possível produzir uma emoção como “paixão” se você preparar o ouvinte antes: no começo, a música tem uma **dinâmica e intensidade** mais fracas; aí, no momento do ápice da expressão, ela adquire

uma dinâmica mais pesada e intensa. Isso é manipular os elementos musicais para manipular o ouvinte, e talvez o domínio dessa técnica seja a contribuição de maior destaque do Romantismo para a história da música. É por meio dessa técnica que se pode criar música para fins descritivos e audiovisuais: trilhas de filme, *jingles*, trilhas para comerciais de televisão, canções para musicais e assim por diante. É inegável que grandes realizações possam ser feitas nesses meios de expressão.

Gêneros

Durante o Romantismo, os compositores se davam a liberdade de alterar as formas clássicas para favorecer a expressão e o impacto emocional da composição. Portanto, não estranhe se você encontrar, durante o período Romântico, sonatas, suítes ou outros gêneros originários de períodos anteriores.

Abaixo, listamos os gêneros que são próprios do período Romântico.

Professor: Se a carga horária permitir, proporcione a audição de pelo menos um trecho curto de cada gênero exposto.

Música para piano

Quando o piano foi criado, ele ainda apresentava uma série de problemas técnicos que foram solucionados ao longo do século XIX. Os compositores românticos dedicaram-se notavelmente à criação de música para piano: Chopin, Schubert, Schumann, Liszt e Brahms assinam algumas das principais obras-primas para o instrumento no período Romântico. A preferência era por peças de curta duração, geralmente em forma ternária (A B A).

Durante o período, surgiram os primeiros grandes virtuosos. O **virtuoso** é um instrumentista com grande domínio técnico de seu instrumento, capaz de tocar passagens extremamente difíceis com facilidade. Os virtuosos mais renomados geralmente ficavam riquíssimos: é a primeira vez na história que o músico consegue conquistar um *status* econômico e social mais elevado, desde a Grécia antiga.

O compositor que mais se dedicou à música para piano foi Chopin. Suas peças são inspiradíssimas melodicamente e muitas vezes apresentam grandes dificuldades técnicas, especialmente os estudos para piano.

Abertura de concerto

Anteriormente, vimos que a abertura era uma peça tocada antes de uma ópera. No Romantismo, cria-se a abertura de concerto: uma peça orquestral em apenas um movimento, normalmente estruturada sobre a forma-sonata.

Poema sinfônico

O poema sinfônico é uma peça orquestral de caráter lírico, normalmente em um movimento e com função descritiva. No poema sinfônico, se utiliza a forma livre: a peça cria sua forma a partir das ocorrências internas e da manipulação temática. O compositor responsável pela criação do poema sinfônico é Liszt.

Professor: Se a carga horária permitir, é interessante que se proporcione a audição do trecho inicial de “Tristão e Isolda”, de Wagner, ou a 18ª variação de Rachmaninoff.

Concertos

Nos concertos, as partes de solo do instrumento concertista ficavam cada vez mais difíceis de serem executadas. Os compositores aproveitaram o surgimento dos virtuosos para extrapolar nas possibilidades técnicas de execução das partes solistas. A estrutura dos movimentos também sofreu mudanças.

Os instrumentos solistas mais comuns nos concertos eram o piano e o violino (logicamente, os instrumentos mais comuns entre os virtuosos também). Entretanto, existem concertos para outros instrumentos como o violoncelo, embora em menor quantidade.

Lied

Lied é o gênero de canção mais praticado durante o Romantismo. Normalmente escrito para voz e piano, ele apresenta duas classificações: no *lied estrófico*, a música é repetida sobre cada verso do poema; no *lied durchkomponiert*, é escrita uma música diferente para cada verso. O primeiro compositor de *lieds* foi Schubert; Schumann, Brahms e Strauss também são lembrados como grandes compositores do gênero.

SAIBA MAIS

Certas trilhas de filme causam tanto impacto que as pessoas lembram mais da música do que de detalhes da história do filme. É o caso, por exemplo, das trilhas dos filmes *Psicose* (do diretor Alfred Hitchcock, com música de Bernard Herrmann), *Contatos Imediatos de 3º grau* (do diretor Steven Spielberg, com música de John Williams), *2001 – Uma odisseia no espaço* (de Stanley Kubrick, que se utiliza da peça “Assim falou Zaratustra”, de Richard Strauss, sugerindo intertextualidades geniais) e *Pulp Fiction* (de Quentin Tarantino, que utiliza de forma sublime uma gravação de Misirlou, do guitarrista Dick Dale). Aberturas de séries com músicas de impacto podem ser exemplificadas nos temas da série *Arquivo X* e *Os Simpsons*.

Compositores

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Beethoven começa a carreira como menino prodígio. Seu pai (um cantor medíocre e alcoólatra) percebe o talento do filho e o força a estudar música para obter sucesso financeiro com ele, sem obter êxito. Na adolescência, Beethoven cuida de sua família e inicia os contatos que o levarão ao grande centro musical da época: Viena.

Após estudar com Haydn e Salieri (o compositor pintado como rival de Mozart no filme *Amadeus*), Beethoven amadurece seu estilo passando pelas três fases já descritas.

Apesar de não ser propriamente um compositor romântico, Beethoven é o marco zero do Romantismo na música, por sua ousadia no tratamento da forma e por sua história de vida e caráter. Ele encarna perfeitamente o herói romântico, e prova disso são as inúmeras biografias romantizadas de sua vida, como os filmes *Minha amada imortal* e *O segredo de Beethoven*.

Em 1802, os sinais de surdez o desesperam; anos depois ele já estaria completamente surdo. Mesmo com a surdez, Beethoven continuou compondo: as obras da terceira fase (consideradas as mais inovadoras) foram escritas “no escuro”.

Obras de referência: ver tópico anterior sobre Beethoven.



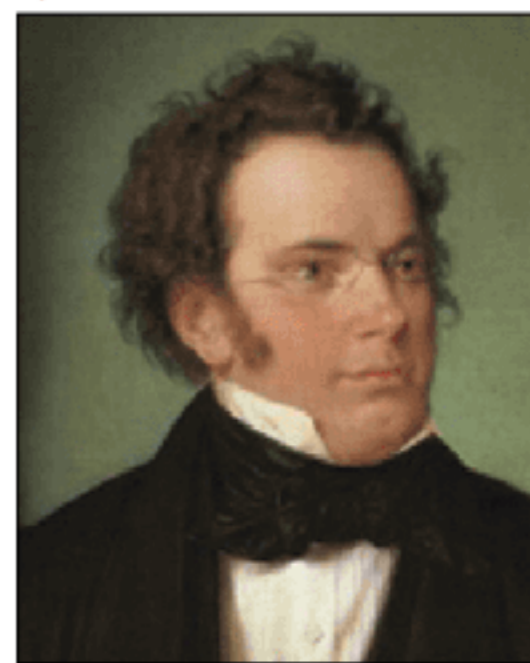
JOSEPH KARL STEINLE/WIKIPEDIA

Franz Schubert (1797-1828)

Schubert é considerado o primeiro compositor romântico, ainda que em sua música haja muito dos parâmetros da música clássica. Há, em sua música, uma ingenuidade e pureza que aludem à fuga da realidade e a volta aos tempos de juventude.

O compositor morreu muito jovem, aos 31 anos; nenhuma de suas sinfonias foi executada quando ele estava vivo. Durante o Romantismo, foi desprezado pelo seu apego às formas clássicas, mas hoje é considerado um dos maiores compositores de canção do período.

Obras de referência: sinfonias de 4 a 8; quartetos de corda 13 a 15; os conjuntos de *lied*; sonatas para piano 14 a 18.



WILHELM AUGUST RIEDEL/WIKIPEDIA

Frédéric Chopin (1810-1849)

Chopin foi o principal compositor a explorar as possibilidades técnicas latentes nos melhoramentos feitos no mecanismo do piano. Apesar de serem peças difíceis de tocar, as músicas de piano de Chopin não são essencialmente virtuosísticas: elas possuem inspiradas melodias e uma sólida estrutura composicional.

Obras de referência: concertos, sonatas, prelúdios, valsas, estudos e noturnos para piano.



LOUIS AUGUSTE BISSON/WIKIPEDIA

Robert Schumann (1810-1856)

Um dos maiores compositores românticos, Schumann era detentor de grande cultura: conhecia literatura e filosofia profundamente. Em suas peças, ele prioriza a fantasia e a inventividade, fazendo parte daquele conjunto de compositores que abriam mão dos esquemas formais em nome da expressão. Sua música é marcada por grandes contrastes dinâmicos, talvez um reflexo de sua personalidade instável. Assim como Beethoven, Schumann personifica o herói romântico; entretanto, seu fim trágico não permite muitos devaneios: morreu louco, internado em um hospício.

Obras de referência: sinfonias, concerto para piano, concerto para *cello*, “Camaval” e “Cenas Infantis” para piano, “*Frauenliebe und Leben*”.



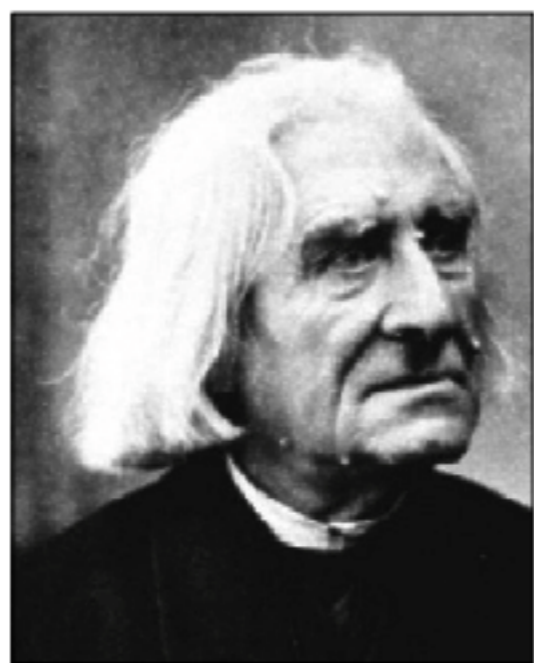
JOSEPH KRIEHLER/WIKIMEDIA COMMONS

Professor: Você pode escolher algumas obras dos compositores e tocar alguns trechos em aula, sempre fazendo comentários a respeito dos elementos próprios da música romântica que podem ser percebidos nestas peças

Franz Liszt (1811-1886)

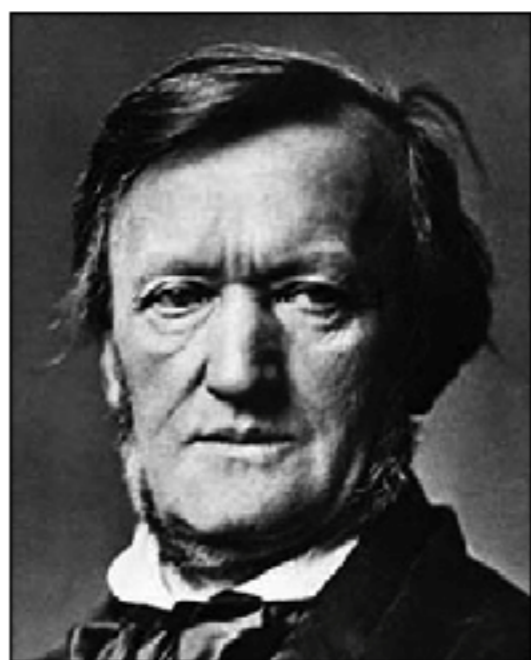
Começou sua carreira como virtuose do piano, porém, em sua maturidade, abandonou essa postura para se dedicar à composição. Suas obras apresentam grandes ousadias harmônicas e formais. Foi o criador do poema sinfônico, gênero tipicamente romântico.

Obras de referência: sinfonia “Fausto”, “Rapsódias Húngaras”, prelúdios para piano, “Sonata em si menor para piano”, poemas sinfônicos.



GASPARD, FÉLIX TOURNACHON/WIKIPEDIA

Richard Wagner (1813-1883)



FRANZ HANFSTAENGL/WIKIPEDIA

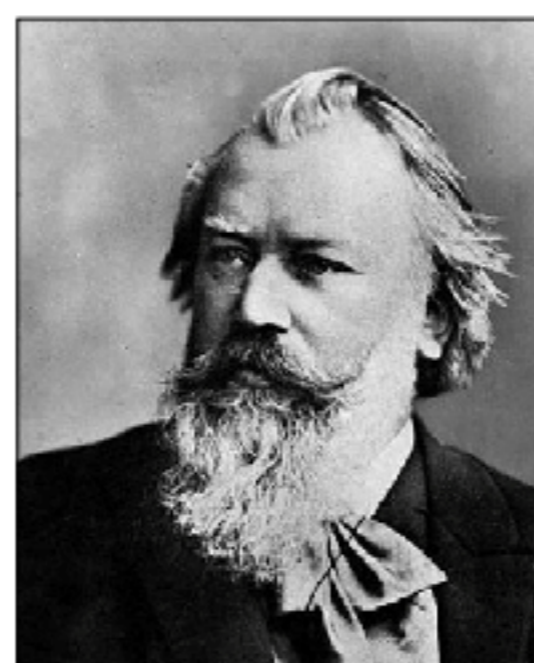
Ver tópico “Wagner”, na página 39.

Obras de referência: os dramas musicais “O anel do Nibelungo”, “Parsifal”, “Tristão e Isolda”.

Johannes Brahms (1833-1897)

Brahms é considerado o herdeiro da tradição romântica alemã (que se inicia em Beethoven e Schubert) de utilizar as estruturas clássicas para estruturar obras de grande fôlego e intensidade emocional. Apoiado, em início de carreira, por Schumann (já no fim de sua vida), Brahms manteve uma longa amizade com a viúva do compositor, Clara Schumann. Há quem diga que houve um romance entre os dois, mas, como é possível notar, a tentativa de “romancear” biografias de compositores é um hábito previsível. De fato, isso não importa; o que importa é a música deste grande compositor.

Obras de referência: sinfonias, concertos, sextetos de cordas, *lieder* e sonatas para piano.



EVA/WIKIPEDIA

Pyotr Tchaikovsky (1840-1893)

Tchaikovsky é o único grande compositor russo do século XIX que não faz parte da escola nacionalista russa. Sua música é mais universal, passional em alguns momentos e delicada em outros, e bastante influenciada pelos compositores franceses.

Tchaikovsky escreveu música para balés famosos, e seu concerto para piano foi, na época, classificado como “impossível de tocar”.

Obras de referência: “O Lago dos Cisnes”, sinfonias 4, 5 e 6, o poema sinfônico “Romeu e Julieta” e o concerto para piano nº 1.

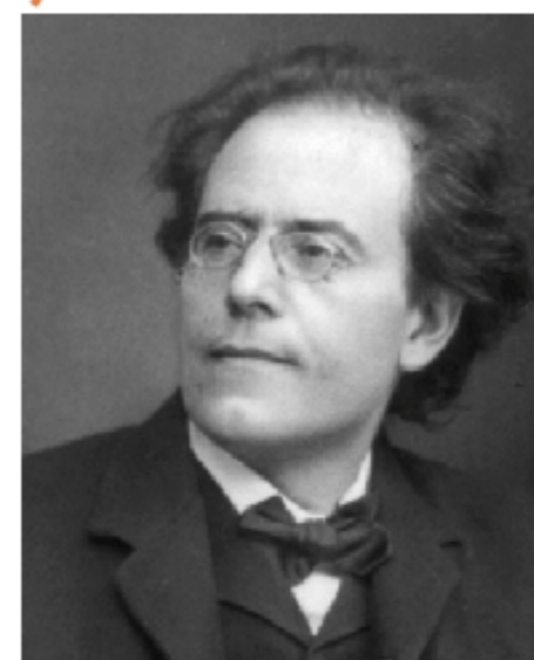


NIKOLAI DMITRIYEVICH KUZNETSOV/WIKIPEDIA

Gustav Mahler (1860-1911)

Aclamado regente em sua época, Mahler construiu sinfonias de proporções orquestrais e estruturais enormes. Uma sinfonia de Mahler ultrapassa facilmente uma hora de duração. É um dos maiores compositores da última fase do Romantismo e uma referência em orquestração.

Obras de referência: sinfonias de 1 a 10.



ETHER AIMÉ DUPONT/WIKIPEDIA

Richard Strauss (1864-1949)

Vindo de uma família de músicos (família Strauss), é considerado o último grande compositor romântico alemão. Strauss compôs óperas com libretos chocantes para a época, como “Salomé”: no ato final, a heroína (ou anti-heroína?) beija uma cabeça decepada e sugere necrofilia. Óperas como esta causaram escândalo, e não é por acaso que se considera, em Strauss, uma aurora do Expressionismo alemão que iria surgir na II Escola de Viena. Strauss também compôs célebres poemas sinfônicos. O mais conhecido deles, “Assim falou Zaratustra”, foi utilizado no filme *2001 – Uma odisseia no espaço*, de Kubrick.

Obras de referência: as óperas “Salomé” e “Elektra”, os poemas sinfônicos “Don Juan”, “Assim falou Zaratustra”, “Don Quixote” e a peça “Metamorfoses”, para orquestra de cordas.



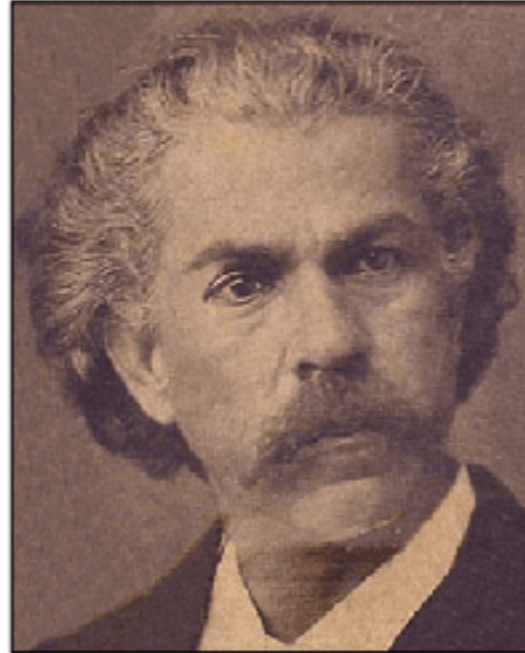
SIMON WILSON/WIKIPEDIA

Música romântica no Brasil

Os compositores brasileiros mais célebres do período são Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno:

Carlos Gomes (1836-1896)

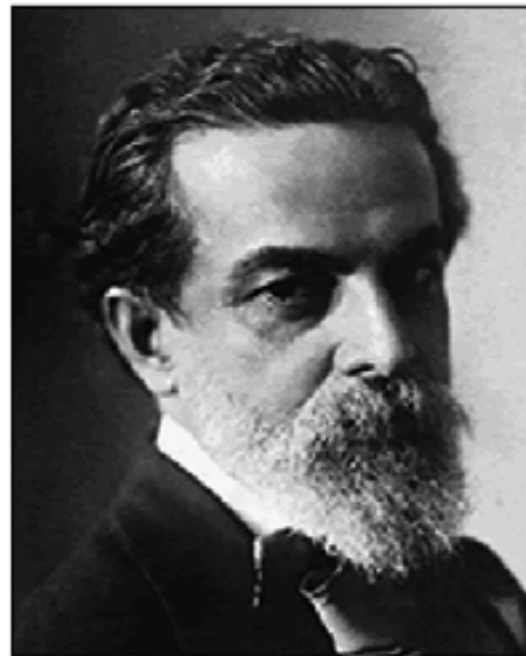
Natural de Campinas, é considerado o maior compositor brasileiro de óperas, gênero ao qual se dedicou a vida toda. Obteve grande êxito em sua carreira internacional, e a abertura de sua ópera “Guarani” é um dos trechos musicais mais conhecidos da música erudita brasileira.



VERLANGIER ET MEYER/WIKIPEDIA

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Precursor do Nacionalismo no Brasil, o compositor foi alvo de grandes polêmicas ao defender a utilização da língua portuguesa nos poemas musicados. Críticos diziam que a língua portuguesa era imprópria para o canto erudito, sendo Nepomuceno a figura central desses ataques. Nepomuceno também apoiou o início de carreira de Villa-Lobos, exigindo, inclusive, que trechos de peças de Villa-Lobos fossem impressos e comercializados junto com as suas partituras.



DAVID ANDRADE/WIKIQUOTE

A orquestra do período Romântico

A orquestra do período Romântico cresce de forma notável. Graças à invenção do sistema de válvulas, o naipe dos metais assume maior responsabilidade nas orquestrações. O naipe das madeiras absorve instrumentos com modificações de tessitura: flautim (uma flauta com registro mais agudo), clarone (clarineta baixo), corne inglês (um tipo de “oboé” baixo) e o contrafagote (um fagote de registro gravíssimo, próximo ao do contrabaixo). Com a evolução do naipe dos metais e das madeiras, mais a adição de outros instrumentos de percussão, foi necessário aumentar o número de instrumentos de cordas para balancear os timbres. Com tantas “cores” novas para se explorar, é natural que os compositores tenham utilizado as combinações timbrísticas proporcionadas por uma orquestra desse porte para manipular os contrastes. Note que, com uma orquestra maior, também é possível um acesso a um âmbito maior de intensidades (dinâmica). Tudo isso concorre para que a música apresente grandes contrastes e, conseqüentemente, traga consigo uma grande carga emocional, o que é muito conveniente para o compositor romântico.

Forma

Em música, chamamos de forma a estrutura global de uma peça. Essa estrutura precisa apresentar a disposição dos elementos musicais de maneira a proporcionar equilíbrio na música, e esse equilíbrio se dá na dosagem correta de repetição e contraste: a repetição é necessária para que o ouvinte retenha a informação musical e o contraste funciona como um elemento variacional que impede a música de soar monótona.

Para peças de dimensões menores, o compositor pode usar as formas binárias ou ternárias.

Forma binária

A peça em forma binária possui duas seções, que chamamos de A e B. Uma seção pode ser repetida antes de seguir para a outra. Além disso, é comum termos uma forma binária com seções de tamanhos diferentes: normalmente, alonga-se a seção B.

Para manter a unidade da peça, é comum as duas seções terem finalizações parecidas. Os contrastes entre as seções se dão normalmente no setor harmônico ou textural. Os materiais melódicos tendem a ser similares, apesar de isso não constituir uma regra.

Normalmente, a seção A de uma forma binária apresenta-se com um aspecto de incompletude, necessitando da seção B para fazer sentido. A seção B, além da função de complementar a seção A, possui o objetivo de finalizar a peça: assim, é comum a seção B ser maior que a seção A.

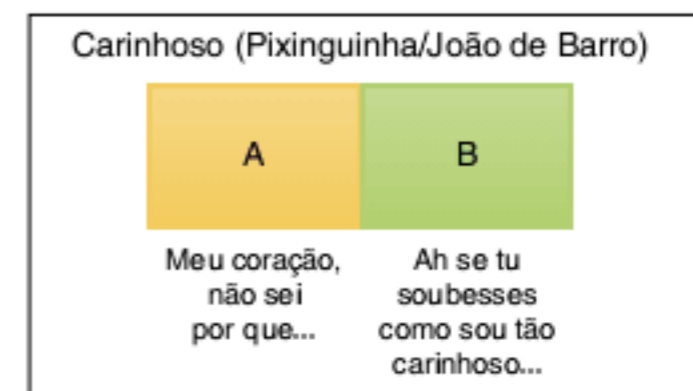


Fig. 2 Exemplo de forma binária.

Forma ternária

A forma ternária é dividida em três seções: A, B e A'. A seção A' consiste na seção A com algum elemento de variação. Essa variação geralmente é leve, tomando possível em uma primeira audição reconhecer que a seção A' consiste na seção A repetida com algumas modificações. É possível haver também formas ternárias A B A, sem variação na terceira seção.

A seção B geralmente apresenta mais contrastes. Muitas vezes, para evitar escrever a mesma música novamente (no caso de formas ternárias A B A, sem variação na seção), o compositor pode escrever no final da seção B a expressão *da capo*. *Da capo* significa repetir desde o início. O músico repetirá a peça até encontrar a expressão *fine* escrita na partitura. *Fine* indica o término da execução após a repetição *da capo*.

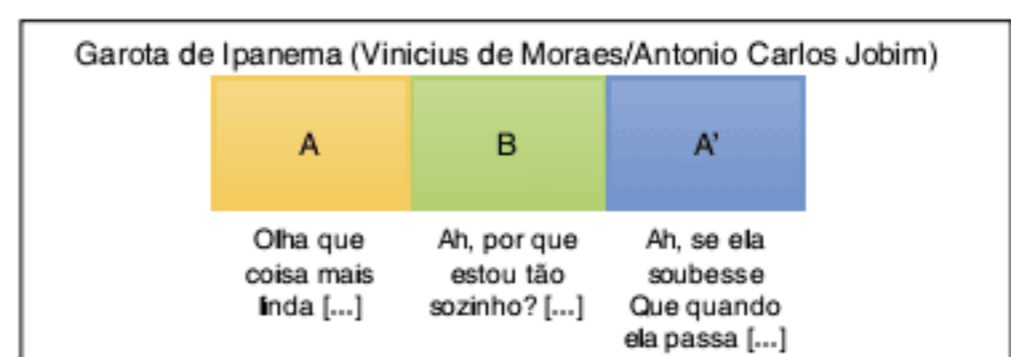


Fig. 3 Exemplo de forma ternária.

Professor: Exemplifique este tópico tocando um trecho de uma das primeiras sinfonias de Mozart e depois um trecho de qualquer drama musical de Wagner

Forma rondó

Na forma rondó temos a seção A intercalada com seções diferentes, chamadas de episódios. A forma rondó pode comportar inúmeras seções contrastantes, e para evitar que a música fique monótona pode ser necessário que haja variações nas repetições da seção A. A forma rondó pode ser representada como um A B A C A D A; porém, podem-se escrever mais seções contrastantes. Existem rondós de até nove partes; e quando a seção A apresenta variações, podemos estruturar o rondó como A B A' C A'' D A'''.

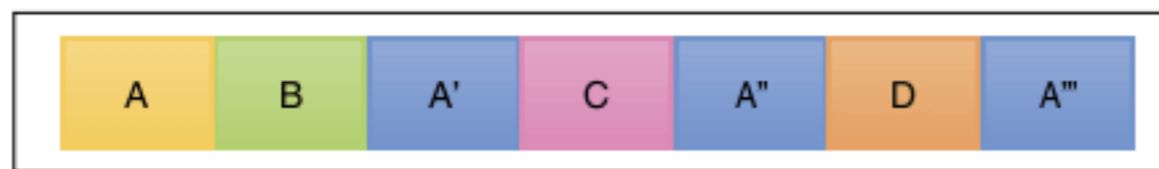


Fig. 4 Exemplo de forma rondó.

Na música popular brasileira, podemos encontrar muitos exemplos de forma rondó nos choros, geralmente com duas partes contrastantes.

Forma tema com variações

A variação se tornou uma forma bastante difundida na Inglaterra do século XVI. Tem-se um tema (geralmente uma melodia simples e fácil de memorizar) que não precisa necessariamente ser original: muitos compositores utilizam temas populares ou de outros compositores para escrever variações. A partir desse tema, o compositor pode “deformar” a música, alterando-a de diversas formas: pode-se, por exemplo, ornamentar a melodia, adicionar ou retirar notas, mudar a harmonia, alterar o ritmo, mudar a tessitura da melodia ou a orquestração etc.

A forma variação pode ser representada como A A' A'' A''' (no caso de uma música com tema e três variações, por exemplo).

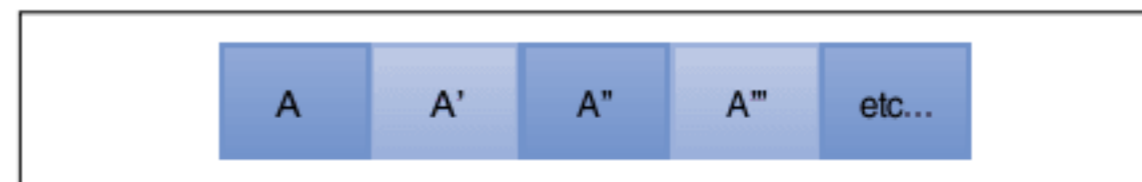


Fig. 5 Exemplo de forma tema com variação.

Forma-sonata

A forma sonata é utilizada para estruturar o primeiro movimento de obras de dimensões maiores do período Clássico. É dividida em três seções principais: exposição, desenvolvimento e recapitulação.

Na **exposição**, temos a apresentação dos materiais musicais mais importantes da peça. Geralmente, as ideias estão divididas em dois temas (normalmente diferenciados pela mudança de tonalidade), comumente unidos por uma seção transitória que chamamos de **ponte modulante**.

No **desenvolvimento**, o compositor pode explorar e levar ao limite as ideias apresentadas na exposição. É muito comum os compositores usarem trechos de melodias que tem papel secundário na exposição como material central do desenvolvimento.

Na **recapitulação** (ou reexposição), os materiais da exposição são repetidos e podem apresentar variações leves. A ponte modulante e o segundo tema são alterados para que permaneçam na tonalidade do primeiro tema. Escreve-se ao final do segundo tema uma **coda** (seção de finalização da peça).

A esse esquema pode-se adicionar uma **abertura** (seção introdutória, normalmente de andamento lento e tematicamente neutra).



Fig. 6 Modelo de forma-sonata.

Professor: É necessário que você reproduza o exemplo ilustrado durante a aula, apontando as seções e os contrastes que diferenciam uma seção de outra. Você pode também utilizar uma gravação ou tocar a música em seu instrumento.

Professor: Novamente é importante que você reproduza, ao menos, o exemplo ilustrado em aula, apontando as seções e os contrastes que diferenciam uma seção de outra. Você pode também utilizar uma gravação ou tocar a música em seu instrumento.

Professor: Deve-se proporcionar a audição de uma peça em forma rondó e apontar as seções e os fatores que as diferenciam.

Professor: Deve-se proporcionar a audição de uma peça em forma de minueto e trio e apontar as seções e os fatores que as diferenciam.

Professor: Deve-se proporcionar a audição de uma peça em forma de variações e apontar as seções e os fatores que as diferenciam.

Revisando

1 Quais pensamentos fundamentavam a poética da música barroca?

2 Qual é a principal diferença, no período Barroco, entre o velho estilo e o novo estilo?

3 Cite características de estilo da música Galante.

4 Qual a principal diferença entre a textura da música barroca e a da clássica?

5 A música clássica pertence a qual período da história da arte?

- (a) Período Contemporâneo.
- (b) Antiguidade.
- (c) Período Neoclássico.
- (d) Período Romântico.

6 Qual dos seguintes compositores a seguir não pertence ao período Barroco?

- (a) Alessandro Scarlatti.
- (b) J.S. Bach.
- (c) Henry Purcell.
- (d) Schumann.

7 Qual compositor pertence ao período Clássico?

- (a) Heitor Villa-Lobos.
- (b) C. Gesualdo.
- (c) Mozart.
- (d) Pixinguinha.

8 Marque a alternativa correta.

- (a) A fuga é uma peça instrumental para uma voz, onde a melodia possui caráter de perseguição, ao expor o tema.
- (b) As árias de ópera barrocas são peças vocais de alta densidade polifônica.
- (c) A suíte é uma forma que dá origem à sonata.
- (d) O estilo Galante antecede o período Clássico na música.

9 Marque a alternativa incorreta.

- (a) Dom João I foi um importante compositor de peças para piano.
- (b) Rameau é o autor do tratado de harmonia mais importante do período Barroco.
- (c) Handel e J.S. Bach nasceram no mesmo ano.
- (d) Além de óperas, Monteverdi compôs madrigais.

10 Comente a diferença entre sonata barroca e sonata clássica.

11 O que é sinfonia?

12 Defina forma.

13 Uma música estruturada em duas partes diferentes pode ser considerada uma peça em forma:

- (a) dividida.
- (b) segmentada.
- (c) binária.
- (d) triangular.

14 Qual é o compositor responsável pela transição entre o período Clássico e o Romântico? Defina sua música.

15 Quais as principais diferenças entre Classicismo e Romantismo?

16 Sobre a orquestra romântica, podemos afirmar que:

- (a) evoluiu para o instrumento hoje conhecido como guitarra elétrica.
- (b) influenciou a formação de importantes estilos da música brasileira, como o *Heavy Calypso*.
- (c) evoluiu com melhoramentos nos naipes de metais, adição de instrumentos nos naipes de madeira e de percussão e aumento do número de cordas.
- (d) foi a base para a criação dos grupos de *rock*.

História da Música

Podemos dizer que a música é a arte de combinar os sons e o silêncio. Se pararmos para perceber os sons que estão a nossa volta, concluiremos que a música é parte integrante da nossa vida, ela é nossa criação quando cantamos, batucamos ou ligamos um rádio ou TV. Hoje a música se faz presente em todas as mídias, pois ela é uma linguagem de comunicação universal, sendo utilizada como forma de “sensibilizar” o outro para uma causa terceira, que vai variar de acordo com a intenção de quem a pretende, seja ela para vender um produto, ajudar o próximo, para fins religiosos, para protestar, intensificar noticiário etc.

A música existe e sempre existiu como produção cultural, pois de acordo com estudos científicos, desde que o ser humano começou a se organizar em tribos primitivas pela África, a música era parte integrante do cotidiano dessas pessoas. Acredita-se que a música tenha surgido há 50000 anos, e que as primeiras manifestações tenham sido feitas no continente africano, expandindo-se pelo mundo com o dispersar da raça humana pelo planeta. A música, ao ser produzida e/ou reproduzida, é influenciada diretamente pela organização sociocultural e econômica local, contando ainda com as características climáticas e o acesso tecnológico que envolvem toda a relação com a linguagem musical. A música possui a capacidade estética de traduzir os sentimentos, atitudes e valores culturais de um povo ou nação. A música é uma linguagem local e global.

Na Pré-história, o ser humano já produzia uma forma de música que lhe era essencial, pois sua produção cultural, constituída de utensílios para serem utilizados no dia a dia, não lhe bastava, era na arte que o ser humano encontrava campo fértil para projetar seus desejos, medos, e outras sensações que fugiam à razão. Diferentes fontes arqueológicas, em pinturas, gravuras e esculturas, apresentam imagens de músicos, instrumentos e dançarinos em ação, no entanto não é conhecida a forma como esses instrumentos musicais eram produzidos.

Das grandes civilizações do mundo antigo, foram encontrados vestígios da existência de instrumentos musicais em diferentes formas de documentos. Os sumérios, que tiveram o auge de sua cultura na bacia mesopotâmica milhares de anos antes de Cristo, utilizavam em sua liturgia hinos e cantos salmodiados, influenciando as culturas babilônica, caldeia, e judaica, que mais tarde se instalaram naquela região.

A cultura egípcia, por volta de 4000 anos a.C., alcançou um nível elevado de expressão musical, pois era um território que preservava a agricultura e este costume levava às cerimônias religiosas, em que as pessoas batiam espécies de discos e paus uns contra os outros, utilizavam harpas, percussão, diferentes formas de flautas e também cantavam. Os sacerdotes treinavam os coros para os rituais sagrados nos grandes templos. Era costume militar a utilização de trompetes e tambores nas solenidades oficiais.

Na Ásia, cerca de 3000 a.C., a música se desenvolvia com expressividade nas culturas chinesa e indiana. Os chineses acreditavam no poder mágico da música, como um espelho fiel da ordem universal. A cítara era o instrumento mais utilizado pelos músicos



MARIE LAN NGUYEN/WIKIPEDIA

Cena de um banquete: o homem deitado em um banco e um jovem tocando aulos, ca. 460 a.C.-450 a.C.

chineses, e era formado por um conjunto de flautas e percussão. A música chinesa utilizava uma escala pentatônica (cinco sons). Já na Índia, por volta de 800 anos a.C., a música era considerada extremamente vital. Possuíam uma música sistematizada em tons e semitons, e não utilizavam notas musicais, cujo sistema denominava-se “ragas”, que permitia o músico utilizar uma nota e exigia que omitisse outra.

A teoria musical só começou a ser elaborada no século V a.C., na Antiguidade Clássica. São poucas as peças musicais que ainda existem desse período, e a maioria são gregas. Na Grécia a representação musical era feita com letras do alfabeto, formando tetracordes (quatro sons) com essas letras. Foram os filósofos gregos que criaram a teoria mais elaborada para a linguagem musical na Antiguidade. Pitágoras acreditava que a música e a matemática formavam a chave para os segredos do mundo, que o universo cantava, justificando a importância da música na dança, na tragédia e nos cultos gregos.

É de conhecimento histórico que os romanos se apropriaram da maioria das teorias e técnicas artísticas gregas e no âmbito da música não é diferente, mas nos deixaram de herança um instrumento denominado trompete reto, que eles chamavam de “tuba”. Nessa época, também o uso do *hydraulis*, o primeiro órgão cujos tubos eram pressionado pela água, era frequente.

Hoje é possível dividir a história da música em períodos específicos, principalmente quando pretendemos abordar a história da música ocidental, porém é preciso ficar claro que esse processo de fragmentação da história não é tão simples, pois a passagem de um período para o outro é gradual, lento e com sobreposição. Por volta do século V, a Igreja católica começava a dominar a Europa, investindo nas Cruzadas Santas e outras providências, esse seu período de poder vindo a ser denominado, mais tarde, de “Idade das Trevas” (primeiro período da Idade Média).

A Igreja, durante a Idade Média, ditou as regras culturais, sociais e políticas de toda a Europa, com isso interferindo na produção musical daquele momento. A música monofônica (que possui uma única linha melódica), sacra ou profana, é a mais antiga que conhecemos e é denominada de cantochão, ainda que a música utilizada nas cerimônias católicas fosse o canto gregoriano. O canto gregoriano foi criado antes do nascimento de Jesus Cristo, pois ele era cantado nas sinagogas e países do Oriente Médio. Por volta do século VI, a Igreja Cristã fez do canto gregoriano elemento essencial para o culto. O nome é uma homenagem ao Papa Gregório I (540-604), que fez uma coleção de peças cantadas e as publicou em dois livros: *Antiphonarium* e as *Graduale Romanum*. No século IX, começa a se desenvolver o *organum*, que são as primeiras músicas polifônicas com duas ou mais linhas melódicas. Mais tarde, no século XII, um grupo de compositores da Escola de Notre-Dame reelaborou novas partituras de *organum*, tendo chegado até nós os nomes de dois compositores: Léonin e Pérotin. [Ele também iniciou o grupo Escola Cantorum, que deu grande desenvolvimento ao canto gregoriano].



Órgão na Capela dos Macabeus, na Catedral Saint-Pierre, Genebra, Suíça.

A música renascentista datada do século XIV marca o período em que os artistas pretendiam compor uma música mais universal, buscando se distanciar das práticas da Igreja. Havia um encantamento pela sonoridade polifônica, pela possibilidade de variação melódica. A polifonia valorizava a técnica que era desenvolvida e aperfeiçoada, característica do Renascimento. Nesse período, surgem as seguintes músicas vocais profanas: a frótola, o *lied* alemão, o *villancico*, e o madrigal italiano. O madrigal é uma forma de composição que possui uma música para cada frase do texto, usando o contraponto e a imitação.

Os compositores escreviam madrigais em sua própria língua, em vez de usar o latim. O madrigal é para ser cantado por duas, três ou quatro pessoas. Um dos maiores compositores de madrigal elisabetano foi Thomas Weelkes.

Após a música renascentista, no século XVII, surgiu a música barroca, que teve seu esplendor por todo o século XVIII. Era uma música de conteúdo dramático e muito elaborado. Nesse período, estava surgindo também a ópera musical. Na França, os principais compositores de ópera eram Lully, que trabalhava para Luis XIV, e Rameau. Na Itália, o compositor Antonio Vivaldi chega ao auge com suas obras barrocas; e, na Inglaterra, Handel compõe vários gêneros de música, se dedicando ainda, com brilhantismo, aos oratórios. Na Alemanha, Johann Sebastian Bach torna-se o maior representante da música barroca.

A música clássica é o estilo posterior ao Barroco. O termo "clássico" deriva do latim *classicus*, que significa cidadão da mais alta classe. Este período da música é marcado pelas composições de Haydn, Mozart e Beethoven (em suas composições iniciais). Nesse momento surgem diversas novidades, como a orquestra que toma forma e começa a ser valorizada. As composições para instrumentos, pela primeira vez na história da música, passam a ser mais importantes que as compostas para canto, surgindo a "música para piano". A sonata, que vem do verbo *sonare* (soar) é uma obra em diversos movimentos para um ou dois instrumentos. A sinfonia significa soar em conjunto, uma espécie de sonata para orquestra. A sinfonia clássica é dividida em movimentos. Os músicos que aperfeiçoaram e enriqueceram a sinfonia clássica foram Haydn e Mozart. O concerto é outra forma de composição surgida no período Clássico. Ele apresenta uma espécie de luta entre o solo instrumental e a orquestra. No período Clássico da música, os maiores compositores de óperas foram Gluck e Mozart.

Enquanto os compositores clássicos buscavam um equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade, os compositores do Romantismo pretendem maior liberdade da estrutura da forma e de concepção musical, valorizando a intensidade e o vigor da emoção, revelando os pensamentos e sentimentos mais profundos. É nesse período que a emoção humana é demonstrada de forma extrema. O Romantismo inicia pela figura de Beethoven e passa por compositores como Chopin, Schumann, Wagner, Verdi, Tchaikovsky, R. Strauss, entre outros. O Romantismo rendeu frutos na música, como o Nacionalismo musical, estilo pelo qual os compositores buscavam expressar de diversas maneiras os sentimentos de seu povo, estudando a cultura popular de seu país e aproveitando música folclórica em suas composições. A valsa do estilo vienense de Johann Strauss é um típico exemplo da música nacionalista. No Brasil, Villa-Lobos é nosso maior representante.

O século XX é marcado por uma série de novas tendências e técnicas musicais, no entanto torna-se imprudente rotular criações que ainda encontram-se em curso. Porém algumas tendências e técnicas importantes já se estabeleceram no decorrer do século XX. São elas: Impressionismo, Nacionalismo, Influências jazzísticas, Politonalidade, Atonalidade, Expressionismo, Pontilhismo,

Serialismo, Neoclassicismo, Microtonalidade, Música concreta, Música eletrônica, Serialismo total e Música aleatória. Isso sem contar na especificidade de cada cultura. Há também os músicos que criaram um estilo característico e pessoal, não se inserindo em classificações ou rótulos, restando-lhes apenas o adicional “tradicionalista”.

Lindomar da Silva Araujo.
<www.infoescola.com/musica/historia-da-musica/>. (Adapt.).



COHEN FRITZ/WIKIPEDIA

Heitor Villa-Lobos ao público após o seu concerto no *Ohel Shem Hall*, Telaviv, Israel.

RESUMINDO

- **Período Barroco:** período da história da música que vai do surgimento das primeiras óperas até a morte de J.S. Bach.
- **Retórica:** a capacidade que um discurso apresenta de eloquência e persuasão, com o intuito de comover o ouvinte.
- **Teoria dos afetos:** presume que a obra não representa e sim encarna um estado de espírito.
- **Textura homofônica:** melodia com acompanhamento de acordes.
- **Textura polifônica:** várias melodias simultâneas.
- **Temperamento igual:** arredondamento na afinação dos intervalos da escala natural, permitindo a execução de mudanças entre tons distintos na mesma peça sem a necessidade de ajustes na afinação de certos instrumentos.
- **Escala Diatônica:** escala resultante da aplicação do temperamento sobre a escala natural.
- **Tonalidade:** sistema de hierarquia de sons baseados na escala diatônica.
- **Período Clássico:** período da história da música que vai da morte de J.S. Bach até a composição das primeiras obras da segunda fase de Beethoven.
- **Estilo Galante:** estilo transicional entre Barroco e Clássico, caracterizado por uma música leve e elegante.
- **Forma sonata:** forma que estrutura o primeiro movimento de peças de grandes dimensões, como sonatas, sinfonias e concertos do período Clássico.
- **Música romântica:** valoriza a expressão, as paixões e o vigor das emoções em detrimento do racionalismo e equilíbrio do período Clássico. A música romântica é caracterizada por uma maior liberdade formal e grande utilização do contraste.
- **Música romântica e literatura:** subjetivismo, evasão, ruptura e nacionalismo.
- **Drama musical:** obra onde música, teatro e literatura concorrem para juntas constituírem o meio máximo de expressão artística.

■ PARA OUVIR

- Handel – “Oratório Messias”
- Vivaldi – “As quatro estações”
- J.S. Bach – “Cravo bem-temperado”
- J.S. Bach – “Concertos de Brandenburgo”
- Haydn – “Quarteto de cordas n. 64 e 74”
- Haydn – “Sinfonia n. 104”
- Mozart – “Sinfonia n. 40 em Sol Menor”
- Mozart – “Quinteto ‘K515’”
- Beethoven – “Sinfonias 1 a 9”
- Chopin – “Noturnos para piano”
- Schumann – “Concerto para piano”
- Wagner – “Tristão e Isolda”
- Strauss – “Assim falou Zaratustra”

Diversidades e adversidades na música do século XX

4

MÚSICA



Tente ser não um homem de
sucesso e sim um homem de
valor.

Try not to become a man of
success but rather to become
a man of value.

Albert Einstein



A decadência romântica

As pesquisas e conquistas científicas do final do século XIX elevaram o pensamento humano a um novo patamar, comprometendo a solidez da sociedade que se baseava na ordem aristocrática, nos sistemas monárquicos e em uma ideologia predominantemente cristã. Essa desestabilização foi causada pela proliferação de ideias de uma existência igualitária e por propostas de reformas sociais e políticas. Durante a primeira metade do século XX, houve a emancipação das colônias, duas guerras mundiais e inúmeras revoluções políticas.

Com essas mudanças na estrutura social, surge a necessidade de uma nova forma de arte; o idioma carregado pela tradição romântica já não correspondia mais à realidade caótica que se impunha no cotidiano do século XX.

Graças à tecnologia de gravação, a música passa a ser mais acessível, porém nota-se uma preferência por conteúdos de entretenimento, pela linguagem da música chamada de “popular” ou por um repertório já consagrado. O público começava a se desinteressar pela música de seu tempo. Logicamente, isso aconteceu em virtude das inúmeras inovações e ousadias que começavam a ocorrer dentro do já comentado cenário de fragmentação, no qual o Romantismo começava a ruir. Os compositores exploravam estruturas cada vez mais complexas e herméticas para o ouvinte comum; a música moderna exigia uma notável especialização por parte do ouvinte.

O compositor presenciou uma apatia cada vez maior por obras de vanguarda. As salas de concerto não eram mais o ambiente adequado para o compositor moderno; com isso, muitos ficaram dependentes de incentivos por parte de instituições privadas ou governamentais. O artista que, no Romantismo, era tido como o herói, no século XX se vê marginalizado por causa das inovações que abraça em sua obra.

Muitos compositores seguiram a carreira acadêmica. Nas universidades, as obras do século XX não só eram respeitadas como também estudadas; o público altamente especializado era basicamente constituído de alunos, discípulos e entusiastas dos compositores. Infelizmente, essa é uma realidade cada vez mais sedimentada nos dias atuais.

Sendo um período de inovações frenéticas e diversidade desnorteante, estudaremos o século XX a partir de suas principais correntes artísticas. O conteúdo aqui inserido deve ser considerado uma apresentação, um primeiro contato com essas décadas notáveis da história da música.

Várias correntes contrárias surgiram na primeira metade do século XX, porém um aspecto comum pode ser observado em quase todas elas: a rejeição dos parâmetros estéticos românticos.

O Impressionismo

Para Pierre Boulez, importante compositor que encabeça a corrente serialista, o Modernismo na música começou com o solo de flauta de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, poema sinfônico de Claude Debussy (1862-1918), escrito entre 1891 e 1894. Com essa peça, Debussy inicia uma busca por uma linguagem musical que fosse equivalente à estética dos

escritores simbolistas da época; mais notadamente Mallarmé (1842-1898), Verlaine (1844-1896), Maeterlinck (1862-1949) e Baudelaire (1821-1867).

Apesar da poética de Debussy estar mais ligada aos simbolistas, sua música costuma ser classificada como **impressionista**. Pode-se dizer que a principal relação existente entre a obra de Debussy e o movimento impressionista está nos nomes das peças, que evocam estados de espírito e sugerem “impressões”. Alguns enxergam, na concepção harmônica e timbrística debussyana, relações com a manipulação da cor e da luz nas artes plásticas.

Obras de referência

- Claude Debussy (1862-1918)
Pelléas et Mélisande, Jeux, Suite Bergamasque, Prelúdios para piano, Prélude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes, Images e La Mer.
- Maurice Ravel (1875-1937)
Daphnis et Chloé, Bolero, Rapsodie Espagnole, La Valse e Pavane.

O Nacionalismo

A estética **nacionalista** já norteava a estética romântica no século XIX. No século XX, o Nacionalismo ganha força suficiente para poder se emancipar das diretrizes românticas – ainda que vários compositores tenham produzido obras nacionalistas claramente neorromânticas no período. No Brasil, um exemplo da estética nacionalista pode ser observada na última fase da produção do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Nos Estados Unidos, Charles Ives (1874-1954) produz uma obra altamente sofisticada e à frente de seu tempo, sobrepondo canções populares, melodias de marchas e fanfarras e hinos protestantes.

Um dos representantes mais importantes da corrente nacionalista é o compositor romeno Bela Bartok (1881-1945). Seu processo criativo dava-se durante jornadas até povoados muitas vezes localizados em regiões de difícil acesso. Bartok gravava a música folclórica executada pelas pessoas das comunidades e depois a transcrevia. A partir desse material, o compositor criava a sua música, a qual nunca constituía plágio: Bartok (e outros compositores que seguiam o mesmo caminho) utilizava os padrões melódicos e inflexões como material; raramente ele citava ou “copiava” alguma melodia.

Obras de referência

- Bela Bartok (1881-1945)
Quartetos de cordas, Concerto para orquestra, Música para cordas, percussão e celesta e Sonata para dois pianos e percussão.
- Charles Ives (1874-1954)
Sinfonia nº 3, Three Places in New England, The Unanswered Question e The Concord Sonata.
- Heitor Villa-Lobos (1887-1959)
Bachianas brasileiras, Rudepoema, 5 Prelúdios, Concerto para violão, 12 estudos para violão e os Quartetos de cordas.

Hermético

Difícil de entender e/ou interpretar; obscuro, ininteligível.

Professor: O conteúdo a ser apresentado neste capítulo é bastante denso e extenso. Para evitar diversas colocações com a mesma finalidade, já adiantamos aqui: o ideal é oferecer a audição de, no mínimo, um trecho de música correspondente a cada corrente estudada. Caso a carga horária permita, as audições podem incluir dois ou mais exemplos de cada corrente; neste caso, dê preferência por exemplos retirados de compositores diferentes. É interessante fazer um paralelo com o que o aluno estuda ou estudou em História Geral.

O Expressionismo alemão e a Segunda Escola de Viena

Considerado o último grande compositor romântico alemão, Richard Strauss (1864-1949) inaugura o Expressionismo com as óperas *Salome* e *Elektra*. Essas peças apresentam conteúdos que beiram a depravação e chocaram o público da época. A estética encontrada nessas obras tem afinidade com a pintura expressionista, que buscava expressar por meio do visual as experiências e visões atormentadas e sombrias do subconsciente do artista.

Essa arrebatção emocional, que chamamos de Expressionismo na música, surge como consequência de um Romantismo cada vez mais excessivo e desvairado. Os compositores se continham cada vez menos em sobrecarregar a música com *páthos* emocional extremado. Três nomes se destacam ao se falar do Expressionismo alemão: Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935). Associa-se a esses três nomes o termo *Segunda Escola de Viena*, fazendo uma relação com o que seria a *Primeira Escola de Viena* (Haydn, Mozart e Beethoven). Schoenberg foi professor de composição e, sob muitos aspectos, mentor de Webern e Berg. Os compositores escreviam utilizando sons chocantes e agressivos, melodias quebradas e angulares e contrastes altamente destacados. Dentro dessa poética, o Expressionismo logo abandona sua herança romântica, passando a se emancipar esteticamente, principalmente com a composição de *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg.

Obras de referência

- Richard Strauss (1864-1949)
Dom Quixote, Assim falou Zaratustra, Elektra e Salome.
- Arnold Schoenberg (1874-1951)
Noite transfigurada, 3 peças para piano op. 11, Pierrot Lunaire, Quartetos de cordas, Gurrelieder, Erwartung.

Serialismo (Dodecafonismo)

Schoenberg percebe a necessidade de um sistema que desse coerência harmônica à prática da atonalidade e, ao mesmo tempo, substituísse a antiga teoria tonal, baseada em escalas. Após mais uma década de pesquisas e tentativas, Schoenberg desenvolve o princípio da *série*: uma sequência com as 12 notas da escala cromática (sem repetições) que não poderia sofrer nenhum tipo de alteração em sua ordem de execução.

Essa série poderia ser manipulada sob 4 aspectos diferentes: ela poderia se manter na ordem original; apresentar-se sob a forma retrógrada (ou seja, de trás para a frente); ter seus intervalos invertidos (notas que sobem descem e as que descem sobem nos intervalos da série); e finalmente estar na forma retrógrada da inversão (inversão de trás para a frente). Entretanto, as notas nunca podem aparecer fora da ordem na música.

Após estabelecer as 4 formas, a série pode ser transposta livremente. No exemplo a seguir, temos o início da *Valsa* do *Opus 23*, de Schoenberg, com as marcações indicando a ordem das notas da série original (observe que as notas podem ser usadas em qualquer oitava).

Esse sistema baseado em séries de 12 notas diferentes é conhecido como **Dodecafonismo**. O uso de séries para controlar elementos caracteriza o **Serialismo** em música. Assim, toda peça dodecafônica é também serial. Cada peça pode utilizar uma série diferente e, em alguns casos, certos compositores utilizam mais de uma série na mesma música.

Seguindo os passos de seu mentor, Webern e Berg tornaram-se adeptos do dodecafonismo. Perceba que a música dos três integrantes da Segunda Escola de Viena soa diferente, ainda que utilizando a mesma técnica. O estilo de Webern é abstrato e cristalino, aproveitando a estrutura da série para organizar



Fig. 1 Série dodecafônica.

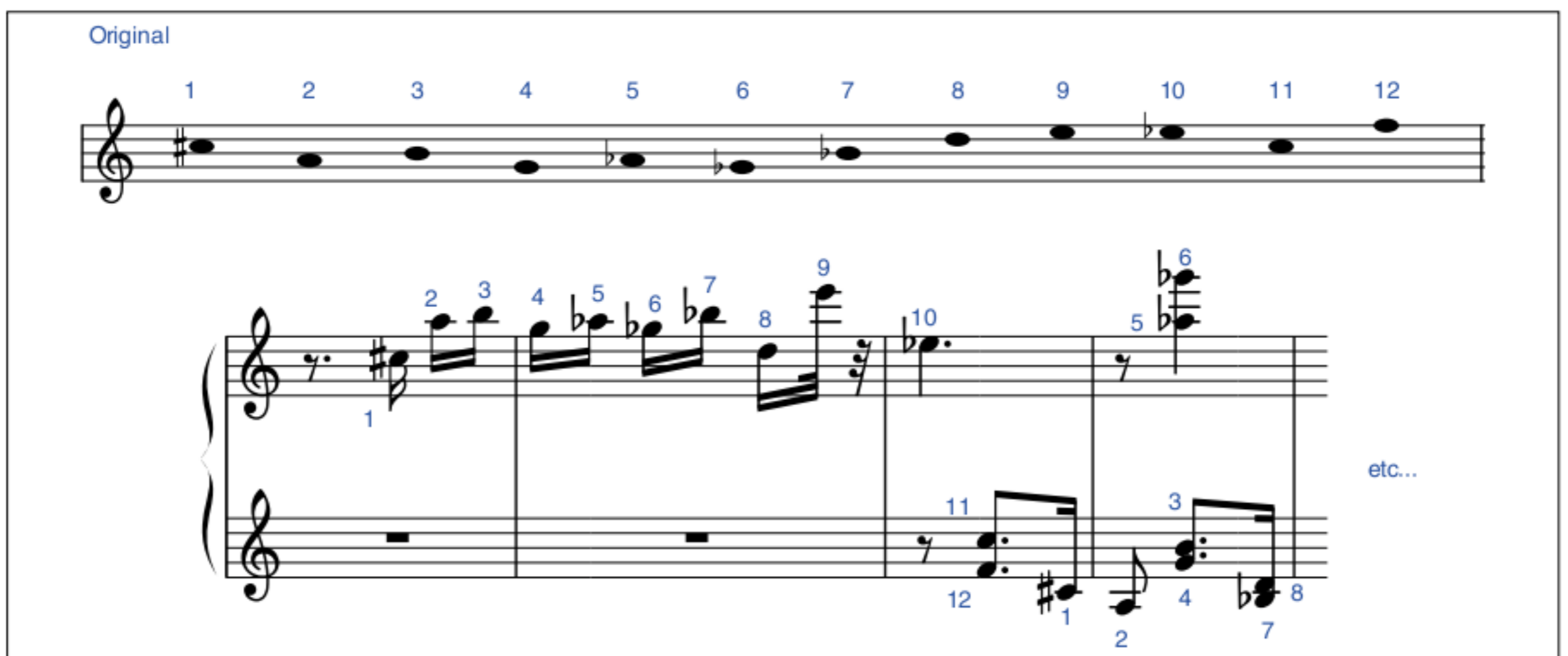


Fig. 2 Séries dodecafônicas: modelos de Webern (base melódica) e Berg (base harmônica).

a forma da música; Berg manipula a série para obter novas cores harmônicas em peças de sonoridade entre o romântico e o expressionista; e Schoenberg tenta – segundo Boulez, sem sucesso – controlar a série sob os parâmetros composicionais da tradição clássica; a sonoridade resultante é abstrata como em Webern, mas denuncia um tipo de princípio estrutural que pode ser visto pelos críticos do dodecafonismo como algo artificial.

Obras de referência

- Arnold Schoenberg (1874-1951)
5 Peças para piano, Opus 23, Variações para Orquestra, op. 31, Moisés e Aarão.
- Anton Webern (1883-1945)
Sinfonia opus 21, Variações para Orquestra, Quarteto opus 22, Quarteto de cordas op. 28.
- Alban Berg (1885-1935)
Wozzeck, Concerto para violino, Suíte lírica, Concerto de câmara.

O Serialismo integral

O **Serialismo integral** tem início no ano de 1949, quando o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992) escreveu a peça para piano *Mode de valeurs et d'intensités* (Modo de valores e intensidades). Nessa peça, Messiaen aplica o princípio da série não só a alturas, mas a dinâmicas e ao ritmo. Dois dos mais proeminentes discípulos de Messiaen, Pierre Boulez (1925-) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007) levaram a ideia do serialismo aplicado a todas as estruturas da música ao ápice máximo. O serialismo, que antes se resumia à série de alturas, agora abordava todos os elementos construtivos da obra; esse processo de composição passa a ser conhecido como Serialismo integral.

Obras de referência

- Olivier Messiaen (1908-1992)
Mode de valeurs et d'intensités.
- Pierre Boulez (1925-)
Structures para dois pianos, Le Marteau sans maître, Répons.
- Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
Gruppen, para 3 orquestras.

Música concreta

Com a popularização da tecnologia de gravação, tornou-se possível gravar qualquer fonte sonora; logo, isso seria aproveitado pelos compositores como recurso de criação. O primeiro a explorar essas possibilidades foi Pierre Schaeffer (1910-1995) em obras que, posteriormente, ficaram conhecidas como **Música concreta**. Esse tipo de música baseia-se na manipulação, sobreposição e justaposição de sons retirados do cotidiano, como o de um trem passando, uma batida na porta, um copo quebrando etc. O resultado é uma colagem de sons. A música concreta não requer notação, podendo ser composta diretamente com as fitas de gravação.

Obras de referência

- Pierre Schaeffer (1910-1995)
Sinfonia para um homem só.

Música eletrônica e Eletroacústica

Na Música eletrônica, as fontes são criadas artificialmente (diferentemente da Música concreta, na qual as fontes são sons gravados). A junção dos dois universos, junto à utilização de fontes acústicas naturais, como instrumentos ou vozes, caracteriza a **Música eletroacústica**.

A Música eletrônica possui uma característica que a torna ímpar na história desde então: é uma música permanente, que não depende da notação musical. O compositor cria sua música diretamente nos aparelhos de gravação e manipulação de som. A interpretação se mistura com a composição: os únicos elementos mais variáveis são as regulagens dos aparelhos.

Karlheinz Stockhausen foi um dos compositores de Música eletroacústica mais importante que já existiu. Sua longa lista de obras e suas pesquisas no campo foram importantíssimas para a evolução da linguagem eletroacústica. Por ser uma forma de expressão completamente nova, na qual o compositor não está limitado a aspectos técnicos da interpretação, foi preciso um novo tipo de sintaxe que Stockhausen ajudou a construir para essa nova linguagem musical.

Obras de referência

- Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
Kontakte, Gesang der Jünglinge e Etude.
- Edgar Varèse (1883-1965)
Poème électronique.

O Neoclassicismo

O **Neoclassicismo**, assim como o Serialismo, representa uma reação à estética romântica que dominou a música do século XIX. Os compositores neoclássicos buscavam resgatar a tradição dos períodos anteriores ao Romantismo para contrariá-lo; assim, houve um intenso resgate de ideais, técnicas e gêneros dos períodos Clássico e Barroco. Até mesmo os períodos Renascentista e Medieval poderiam servir de inspiração para a criação neoclássica.

A música neoclássica é caracterizada pela clareza melódica e textural, além de uma sobriedade emocional: não havia espaço para *páthos* na música neoclássica. Esse tipo de música propunha uma releitura dos estilos passados, utilizando sonoridades típicas do século XX, como: exploração timbrística mais acentuada, harmonias mais sofisticadas, perfis melódicos ousados etc. É por causa da presença desses elementos que podemos facilmente perceber a música neoclássica não como um **pastiche**, e sim como um produto do século XX.

Obras de referência

- Igor Stravinsky (1882-1971)
Pulcinella, Sinfonia dos salmos, Octeto, Sinfonia em dó, Concertino para cordas.
- Paul Hindemith (1895-1963)
Kammermusik e Ludus Tonalis.

Pastiche

Imitação servil de obra literária ou artística.

A Música aleatória

A Música aleatória engloba diversas práticas, como o uso de sorteios para tomar decisões composicionais ou transferir o poder de decisão em relação a como a obra será executada, do compositor para o intérprete.

Isso significa que, muitas vezes, o compositor pode escrever na partitura coisas como “toque qualquer nota muito rápido” ou simplesmente “toque o que você quiser”. Frequentemente, a ideia do uso do aleatório na música está associada a questões filosóficas por parte de quem a escreve; por exemplo: Cage era bastante influenciado pelo budismo e pelo zen; portanto, seu pensamento de brevidade e de indeterminismo transparece em sua música por meio dos procedimentos aleatórios.

Obras de referência

- Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
Aus Den Sieben Tagen, Für Kommende Zeiten.
- John Cage (1912-1992)
Imaginary landscapes, 4'33, Music of changes.

O Minimalismo

O **Minimalismo** surge como uma reação à complexidade da música serial. No Minimalismo, há uma preocupação em garantir que o ouvinte leigo perceba os desenvolvimentos da música, que ele tenha consciência das mudanças que são inseridas no discurso musical.

Para atingir esse objetivo, os compositores minimalistas fazem intenso uso dos menores materiais musicais possíveis e das repetições. Os elementos variacionais são inseridos de forma modesta e metódica. Ao escutar a música minimalista, o ouvinte tem a chance de se acostumar com o material musical por bastante tempo.

Obras de referência

- Philip Glass (1937-)
Music in twelve parts, Metamorphosis.
- Stevie Reich (1936-)
Music for 18 musicians, Piano phase.

A Decategorização

Uma tendência que pode ser observada a partir dos anos 1980 é a **Decategorização**: os compositores não se preocupam em “pertencer” a uma corrente específica; eles podem utilizar as ferramentas e conquistas estéticas de qualquer corrente que lhes interesse e ignorar seus desacertos e limitações. Essa tendência engloba combinação de técnicas – que muitas vezes ao longo da história se contradiziam –, ecletismo, ênfase no estilo pessoal e independência estética por parte do compositor.

Note que a Decategorização não é uma corrente ou movimento artístico; ela é uma tendência, uma característica notada na prática. Usar esse termo para rotular um compositor é o mesmo que destruir o próprio conceito que a Decategorização expressa. Portanto, para esse tópico, não colocaremos *profile* de compositores. Sempre que a obra de um compositor apresentar um nível de heterogeneidade, o qual impeça uma classificação da obra dentro de alguma corrente, pode-se pensar,

nessa obra, como um exemplo de Decategorização. Note que essa classificação deve ser pensada peça por peça; por esse motivo, julgamos inapropriado resumir uma produção inteira de um compositor com esse termo.

Obras de referência

- György Ligeti (1923-2006)
Música Ricercata.
- Magnus Lindberg (1953-)
Clarinet concerto for clarinet and orchestra.
- Krzysztof Penderecki (1933-)
Threnody for the victims of Hiroshima.
- Luciano Berio (1925-2003)
Folk songs.
- Olivier Knussen (1952-)
Flourish with fireworks.

Música brasileira do século XX

Antes de Villa-Lobos, compositores de renome como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno escreviam música seguindo uma estética europeia. Após Villa-Lobos, surgem compositores adeptos ao Nacionalismo – presente em uma das fases da obra do próprio Villa-Lobos – e que foram influenciados pelo professor Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), o qual havia trazido da Alemanha um pouco da técnica dodecafônica de Schoenberg. Koellreutter iniciou o movimento “**Música Viva**”, que teve participação daqueles que viriam a ser importantes figuras da música brasileira: Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Edino Krieger. Por mais que esse grupo parecesse “vanguarda” no Brasil, no exterior a técnica dodecafônica já havia sido extrapolada pelos serialistas integrais.

Provavelmente, nosso histórico cultural de colônia ou a indisciplina cultural glamourizada pelos nossos meios de comunicação tenham favorecido ou induzido uma prática musical presa ao academicismo das correntes de 50 anos atrás. Dentro desse contexto, surge o movimento “**Música Nova**” encabeçado por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Esse movimento se propunha a atualizar a estética musical brasileira em relação às vanguardas europeias.

Hoje, temos compositores com produção altamente relevante e quase completamente desconhecidos do público, os quais possuem obras de altíssimo nível, muitas delas desvinculadas de correntes estéticas do passado; poderíamos até mesmo dizer, “decategorizadas”.

O público atual precisa reconhecer a música do presente. Em tempos futuros, ela será a música do passado e seu reconhecimento tardio não gerará discussões, reflexão e frutos para quem a escreve agora. O poder de prestigiar a música de seu tempo está nas mãos do apreciador contemporâneo de música, pois essa música dialoga com o próprio tempo presente. Ignorar a música do presente sem conhecê-la constitui apenas ignorância; ignorá-la por apatia indica uma tendência sintomática à alienação cultural e à falta de interesse em questões mais profundas do conhecimento. O segundo caso é mais grave, pois denuncia uma rendição do intelecto ao entretenimento disfarçado de arte – esse mesmo intelecto que nos diferencia das formas de vida irracionais as quais nos colocamos como superiores.

Obras de referência

- Almeida Prado (1943-)
Cartas celestes, Quatro poemas de Manuel Bandeira, Sonata n.º 3 para violino e piano, Savanas.
- Edino Krieger (1928-)
Passacalha para o novo milênio, Ritmata (para violão), Sonatina para piano.
- Gilberto Mendes (1922-)
Vento noroeste, Santos football music, Motet em ré menor: Beba Coca-Cola, O Último tango em Vila Parisi.
- Willy Corrêa de Oliveira (1938-)
Dois prelúdios, Três instantes, Quatro canções sobre poemas de Jorge Koshiyama, Velhos hinos cantados de novo, Cantares por Diamantina.
- Celso Mojola (1960-)
Cinco intermezzos (para violão solo), Norma Jeanne (para trompete e piano), Chacona (para saxofone solo), As Musas (ciclo de 9 peças para diferentes quintetos instrumentais), Moteto (para coro misto a cappella).
- Silvio Ferraz (1959-)
Duas distâncias, Mobile, Segundo solo para Cortazar, Dois poemas de Annita.
- Jorge Antunes (1942-)
Valsa sideral, Sinfonia das diretas.
- Flo Menezes (1962-)
Pulsares, Laceramento Della Parola, Cores.
- Marlos Nobre (1939-)
Prólogo e Tocata op. 65 (para violão solo), Yanomami, Rhythmetron op. 27.

Música e entretenimento

Enquanto as diversas correntes do século XX levavam os princípios estruturais da música às últimas consequências, outro tipo de expressão começava a surgir e a suprir a necessidade cada vez mais evidente por distração e diversão.

Graças à tecnologia de gravação, tornou-se possível registrar e comercializar qualquer material sonoro. As primeiras gravações comercializadas incluíam trechos de ópera e pequenas peças de música popular. Nas Américas, a música popular era uma síntese singular de influências da música europeia com ritmos africanos; síntese esta promovida geralmente por indivíduos marginalizados e segregados pelo passado histórico de escravidão e sofrimento de seus antepassados. Podemos dizer que a música popular nas Américas deve grande parte de seu passado e de sua evolução ao impulso criativo dos negros escravizados e seus descendentes, que mesclavam e adaptavam sua cultura ao ambiente que lhes era imposto.

Nos Estados Unidos, esse tipo de síntese deu origem a estilos como o **Jazz** e o **Blues**. Do **Blues** surgem estilos de grande apelo popular, como o **Rock**, o **Soul** e o **Funk**. O **Jazz** origina inúmeras vertentes, como o **BeBop**, o **Cool Jazz** e o **Fusion**. A importância desses estilos está no fato de constituírem a origem de grande parte da música popular americana que viria depois.

Em nosso país, a união entre cultura africana e música europeia dá origem, entre outros estilos, ao **Samba** e ao **Choro**. A partir do Samba, temos vertentes como o **Samba-canção** e a **Bossa Nova**. O tratamento de estilos brasileiros com uma visão

antropofágica e globalizadora dá origem à **Tropicália**, encabeçada por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O Brasil apresenta uma diversidade enorme de música popular, já que abriga culturas muito diversificadas em seu território. Não temos meios de sequer citar ou listar todos os estilos que existem nas diversas regiões do país; portanto, as referências dadas aqui são as mais conhecidas e facilmente encontradas.

Em termos de popularidade, a música popular toma o lugar da música de vanguarda por sua facilidade e acessibilidade. Isso se torna possível graças ao processo de industrialização da música popular. Podemos chamar esse tipo de música, que é feita tendo como meta a comercialização, de música industrializada. Segundo o filósofo Adorno, a música industrializada não exige nada em termos intelectuais por parte do espectador; após um dia intenso de trabalho nas linhas de montagem, tudo o que o trabalhador quer é entrar em estado de catarse e essa música se mostraria perfeita para isso. Não é nem preciso dizer que Adorno desconsiderava totalmente a música industrializada como uma expressão artística genuína; ele mesmo foi aluno de Schoenberg e se dedicava à composição dodecafônica.

Veremos a seguir algumas das vertentes mais significativas de música popular industrializada do século XX. Entretanto, desta vez, em vez de *profiles* de compositores, faremos indicações discográficas para audição e pesquisa – lembre-se, esse é o século do advento da tecnologia de gravação e da industrialização da música popular.

O Blues



Fig. 3 Albert King.

O **Blues** é o marco zero da música popular americana. Praticamente todos os estilos posteriores ao **Blues**, do **Jazz** ao **Pop**, carregam alguma marca do idioma “blueseiro”. O **Blues** é inicialmente de origem rural e as suas características mais marcantes são a rusticidade e o vigor. As letras das canções de **Blues** geralmente são diretas e ásperas e, muitas vezes, abordando uma temática melancólica e amarga (que refletia as condições sociais dos negros na época). Por outro lado, o **Blues** pode assumir uma carga emocional diferente, sendo muitas vezes alegre e dançante ou até mesmo fazendo uso de duplos sentidos, geralmente de conotação erótica.

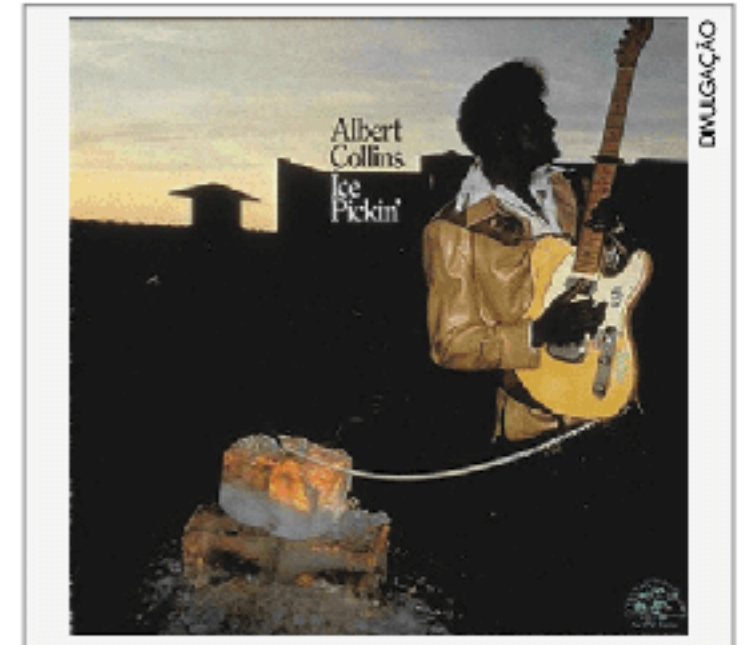
Discografia básica



King of the Delta Blues Singers – Robert Johnson



Born Under a Bad Sign – Albert King



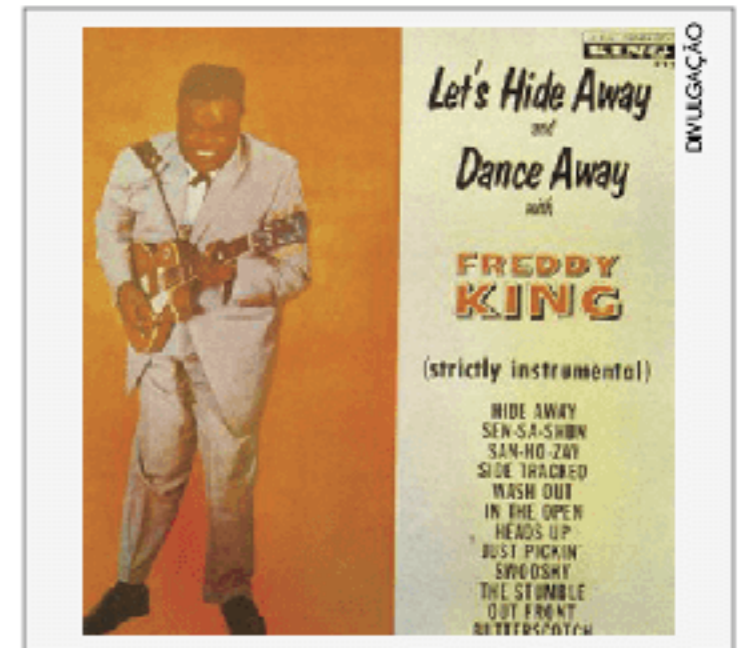
Ice Pickin' – Albert Collins



Blues Singer – Buddy Guy



Blues On The Bayou – B.B. King



Let's Hide Away and Dance Away with Freddy King – Freddy King

0 Jazz

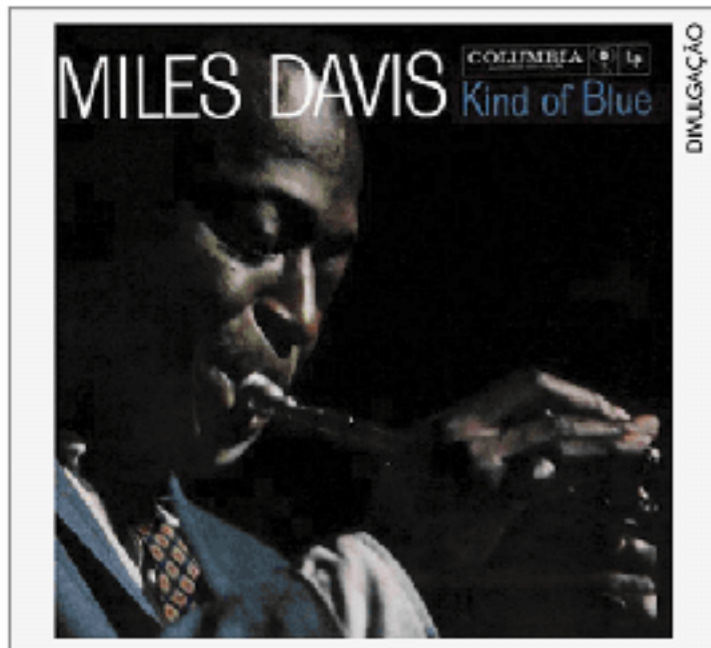


Fig. 4 Miles Daves e seu trompete D'Ouro.

O *Jazz* pode ser visto como a contraparte urbana e sofisticada do *Blues*. Em cidades como New Orleans, vários cidadãos negros, filhos de ex-escravos, começavam a prosperar e acumular riquezas. Com isso, surgem, entre a comunidade negra, jovens com estudo sólido de música; inclusive muitos iam estudar na Europa com renomados professores. Muitos desses jovens músicos tinham talento suficiente para seguirem carreira como concertistas. Infelizmente, a mentalidade da segregação ainda era muito forte nos Estados Unidos e nenhum teatro ou casa de espetáculos de prestígio iria admitir um músico negro ante a uma orquestra sinfônica. Exemplos de músicos negros com sólida formação teórica incluem Nina Simone e Duke Ellington. Esses músicos criam uma música com raízes no *Blues*, mas repleta de requintes técnicos adquiridos do estudo formal de música clássica. Assim, o *Jazz* é uma manifestação híbrida de culturas: a melancolia, a espontaneidade e a rusticidade do *Blues* mesclada à sofisticação e à técnica da música erudita.

Esses músicos de formação sólida encontraram no *Jazz* uma forma de expressão genuína e que permitia mostrar seus dotes técnicos e criativos. O *Jazz*, assim como o *Blues*, tem um forte enfoque na improvisação; porém, no *Jazz*, as concepções harmônicas e melódicas são mais sofisticadas e, em vários momentos, flertam com a música erudita.

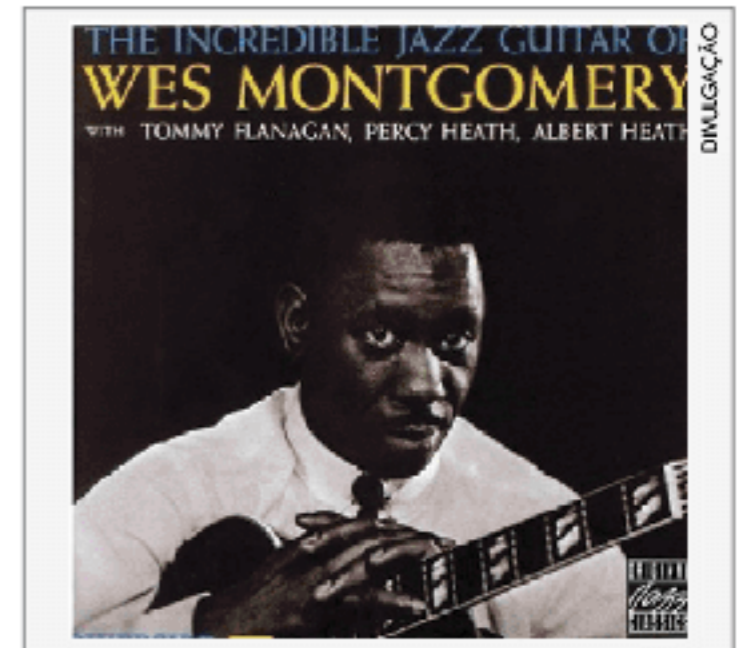
Discografia básica



Kind of Blue – Miles Davis



Giant Steps – John Coltrane



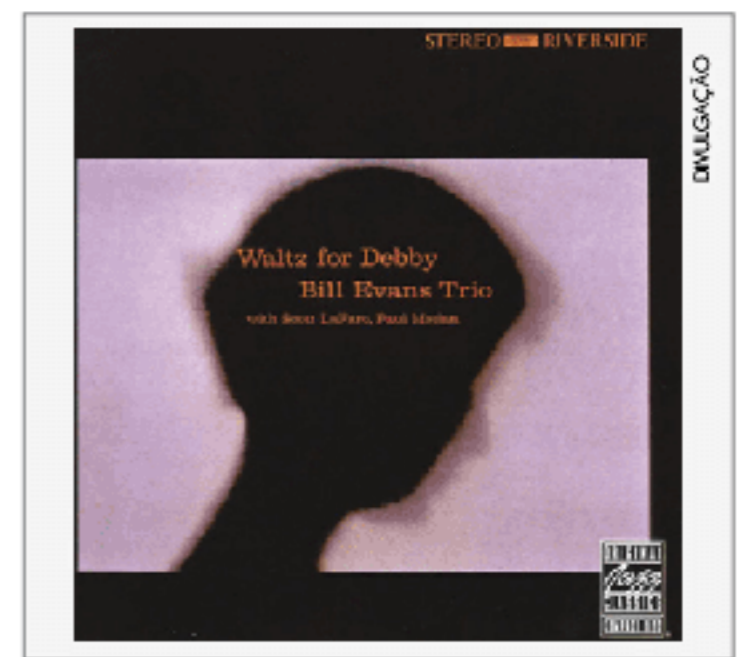
The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery – Wes Montgomery



The Best Of Blue Note Years – Thelonious Monk



Bird and Diz – Charlie Parker e Dizzie Gillespie



Waltz For Debby – Bill Evans Trio

O Rock

O *Rock* é um filho direto do *Blues*. Na década de 1950, quando Chuck Berry tocava suas frases de *Blues* na guitarra, em um andamento direto e rápido, o tipo de música que ele fazia era chamado de *Rhythm and Blues*; quando um músico branco como Jerry Lee Lewis fazia a mesma coisa em seu piano, chamavam sua música de *Rock n'Roll*. A distinção dos dois termos é meramente em relação à cor de pele de seus intérpretes;



tanto é que o *Rock n'Roll* estourou nas rádios (principalmente pela maior aceitação, por parte do público, a um cantor branco em relação a um negro) e o *Rhythm and Blues*, para vender mais, passou a adotar o mesmo rótulo.

Em sua primeira fase, o *Rock* era um *Blues* direto e acelerado, com pequenas mudanças nos padrões rítmicos. Podemos dizer que o *Rock* se tornou um fenômeno de massa a partir do surgimento de Elvis Presley. A partir de então, muitos jovens brancos de classe média começaram a admirar e a respeitar a música negra que originou o estilo que havia se popularizado e

se punham a reverenciar seus criadores, engendrando uma sutil mudança de pensamento em relação à segregação e discriminação racial, criando uma nova demanda e um novo público para o *Blues*.

Entretanto, a grande revolução do *Rock* surge com os Beatles. Donos de uma popularidade enorme entre os jovens, os integrantes do grupo rapidamente esgotam as possibilidades que o *Rock* oferecia à época e passam a explorar novos procedimentos de composição e arranjo em suas músicas. O ápice desse processo criativo se encontra no disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, que incorpora influências “jazzísticas”, paródias, procedimentos composicionais da música de vanguarda e ousados arranjos com banda e orquestra.

A partir de então, o *Rock* apresenta uma tendência à complexidade que pode ser observada em obras como a ópera-*rock* *Tommy*, do grupo The Who, em discos como *The Dark Side of the Moon* e *The Wall*, do Pink Floyd, e no peso e virtuosismo instrumental encontrado em discos como *Houses Of The Holy*, da banda Led Zeppelin, *Are You Experienced*, de Jimi Hendrix, e *A Night At The Opera*, Queen. Essa tendência atinge seu ápice com o advento do *Rock Progressivo*, que basicamente é um tipo de *Rock* com pretensões eruditas: músicas de 30 minutos, um único tema unificando discos inteiros e longos trechos instrumentais são as características mais comuns desse tipo de *Rock*.

Um músico ímpar dessa geração é Frank Zappa, que promovia uma fusão de *Rock* com o pensamento de vanguarda da época; de fato, a grande influência de Zappa não vem do *Blues* ou de outros roqueiros, e sim do compositor de vanguarda Edgar Varèse.

Com o surgimento do *Punk*, nota-se um retorno ao básico; o *Punk* sugeria uma postura de compor música mesmo sem saber tocar um instrumento direito (o lema do *Punk* era o “*Do It Yourself*” – Faça você mesmo) e pregava a anarquia social e o niilismo existencial. Integrantes de bandas que levavam a bandeira do *Punk*, como os Sex Pistols ou Dead Kennedys, apresentavam uma imagem muitas vezes decadente e desleixada, com roupas rasgadas e sujas.

Entretanto, a indústria fonográfica já havia estabelecido seus padrões de mercado e tratou de absorver qualquer tendência desde então, tornando-a um produto a ser comercializado, e não mais uma expressão cultural. Essa absorção do *Punk* pela indústria gerou a *New Wave*, que nada mais era do que um *Pop Rock* com um visual desleixado inspirado pelos *Punks*. Grupos associados a *New Wave* ou contemporâneos a ela incluem The Police, U2 e B-52.

Paralelamente ao surgimento da *New Wave*, temos a ascensão do *Hard Rock* e do *Heavy Metal*: tratavam-se de expressões mais agressivas e pesadas do *Rock* da geração anterior,

influenciadas principalmente por bandas como Led Zeppelin, Black Sabbath e Deep Purple. Representantes importantes dessa vertente são os grupos Metallica, Megadeth, Guns N’Roses e Iron Maiden.

No final da década de 1980 e início da década de 1990, temos uma retomada dos valores do *Punk* em uma releitura reacionária ao *Hard Rock*, que ficou conhecida como *Grunge*, encabeçado pelas bandas Nirvana, Soundgarden e Pearl Jam. Após o *Grunge*, nota-se uma tendência mais experimentalista e paródica em relação ao *Rock*, à suas limitações e história, tendência esta perceptível, principalmente, na sonoridade das canções do grupo Radiohead.

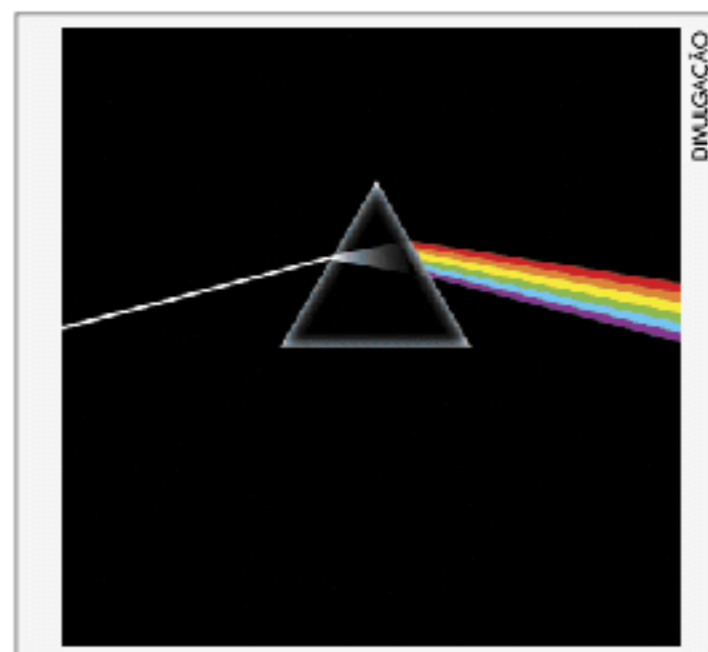
Discografia básica



Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band – The Beatles



Pet Sounds – The Beach Boys



Dark Side of the Moon – Pink Floyd



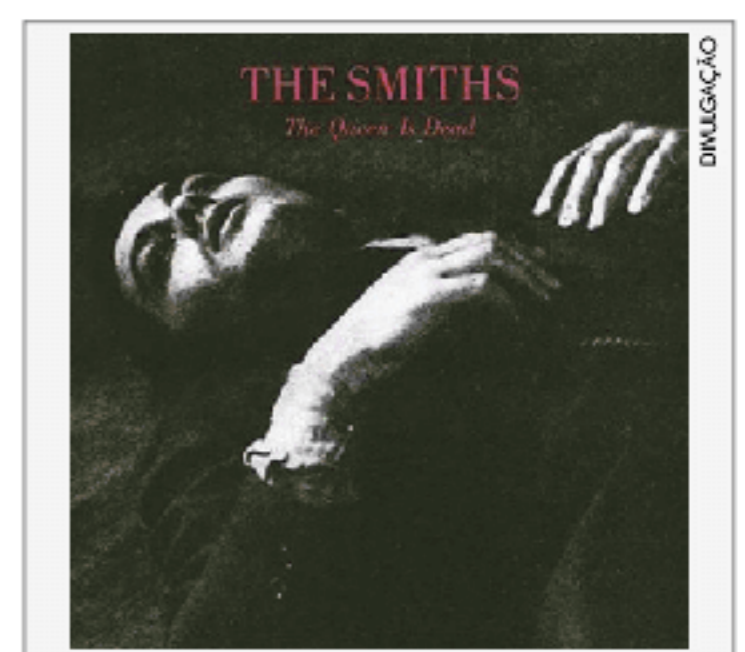
Are You Experienced – Jimi Hendrix



Led Zeppelin IV – Led Zeppelin



Ok Computer – Radiohead



The Queen is Dead – The Smiths

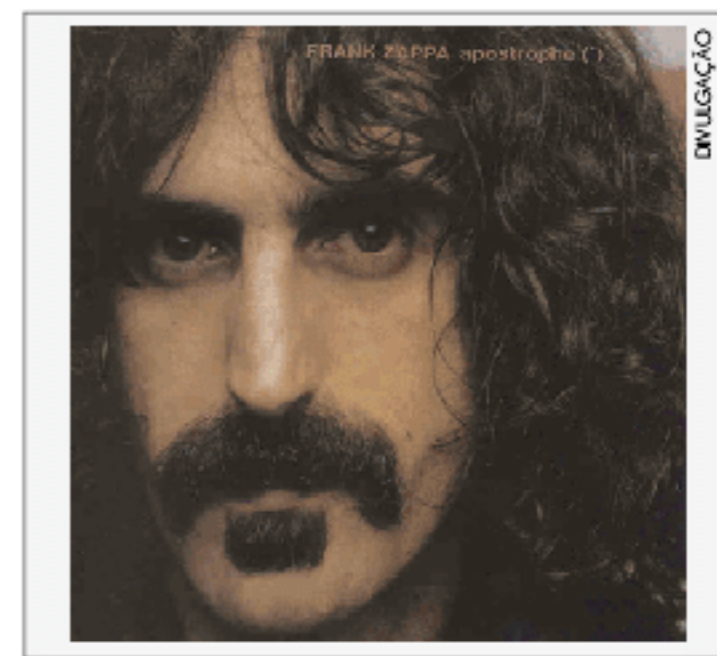
Discografia básica



A Night At the Opera – Queen



Van Halen – Van Halen



Apostrophe (') – Frank Zappa

A Música Pop

A Música *Pop* pode abranger tipos muito diferentes de música; podemos, de modo geral, apontar características como concisão, alto poder de síntese, influências multifacetadas e um forte pensamento “*fusion*” como comuns à maior parte da música *Pop* Industrial produzida ao longo da história.

De fato, o que a define não é propriamente sua sonoridade, e sim a função que ela exerce. Esse tipo de música atende a uma demanda por entretenimento. Com isso, a Música *Pop* é o que o público quer que ela seja. Esse desejo varia ao longo do tempo e isso explica o aspecto transitorial desse tipo de música: não é uma música feita para ser duradoura; é uma música feita para atender a uma necessidade de consumo imediata.

Por outro lado, a própria percepção dessa necessidade é manipulada pelas indústrias fonográficas por meio de campanhas publicitárias. Um grupo ou cantor “fabricado” pela gravadora é divulgado como novidade e como “a sensação do momento”, e isso induz o ouvinte a consumir esse tipo de música, por causa do visual do cantor ou por alguma ideologia que é associada à imagem dele. As diversas formas de divulgação que promovem artistas fabricados vão desde o videoclipe a escândalos ensaiados na mídia e participações em programas de auditório.

Entretanto, é comum vermos artistas que começam sua carreira no *Pop*, mas, por mérito próprio, vão assumindo o controle de suas carreiras e de suas produções artísticas. Infelizmente, mesmo nesses casos, lucros e demanda ainda são a meta dessa música (mesmo quando o artista diz o contrário em entrevistas); tal situação promove um questionamento quanto ao valor intrínseco dessa música enquanto obra de arte.



Fig. 5 Michael Jackson.

A Música *Pop* é mais facilmente encontrada em seu habitat natural: os grandes meios de comunicação. Para encontrar exemplares da Música *Pop*, basta sintonizar o rádio em estações populares ou procurar na TV programas que apresentem atrações musicais.



O Choro e o Samba

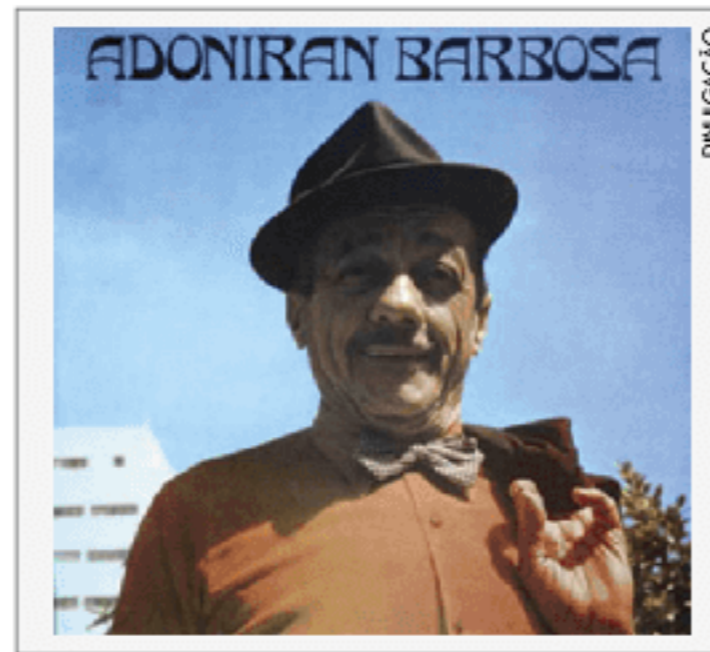
O Choro e o Samba são os “irmãos” brasileiros do *Jazz* e do *Blues*: o Choro é melodicamente sofisticado, muitas vezes instrumental, enquanto o Samba é mais cru e sua produção mais focada em canções.

Um aspecto do Choro e do Samba que os tornam inconfundíveis é a presença do violão de 7 cordas – esse instrumento possui a função de executar movimentadas linhas de baixo em estilo contrapontístico, de maneira muito similar como ocorre em certas obras de Bach, nas quais o baixo normalmente é executado por violoncelos.

Discografia básica



Cartola (1974) – Cartola



Adoniran (1974) – Adoniran Barbosa



Vibrações – Jacob do Bandolim



Gente da antiga (1968) – Pixinguinha



Quando eu me chamar Saudade – Nelson Cavaquinho



Noel Rosa (1975) – Noel Rosa

A Bossa Nova

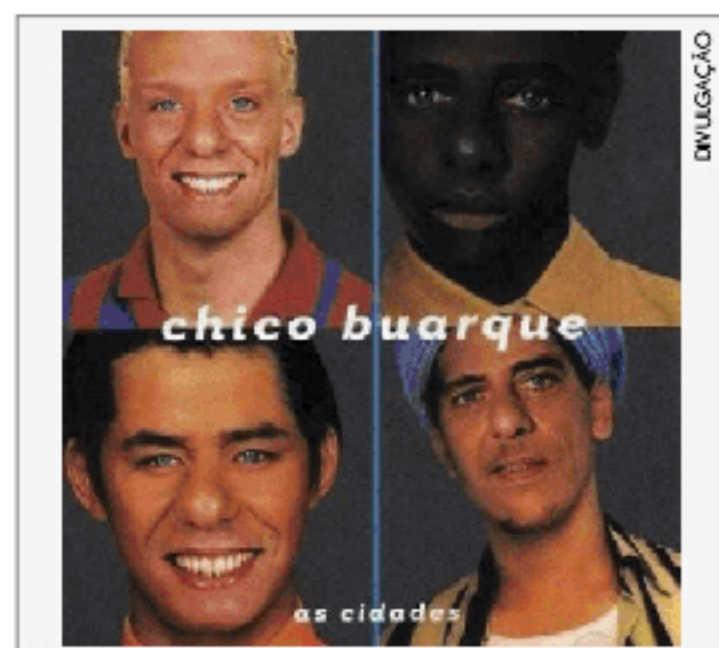


Fig. 6 Voz e violão, a marca da Bossa Nova.

A Bossa Nova é o estilo de música popular brasileira mais conhecido no exterior, alcançando, na década de 1960, grande projeção internacional. Trata-se de uma música calcada no samba, porém com muita influência do *Cool Jazz* e da orquestração encontrada na música impressionista do início do século XX. Como resultado, temos o padrão rítmico do samba estilizado na batida de violão acompanhado, muitas vezes, de arranjos de orquestra econômicos e sutis, junto com um tipo de canto bastante suave.

Esse modo de tocar e de cantar Bossa Nova foi concebido por João Gilberto. Podemos afirmar que João Gilberto é um dos criadores da Bossa Nova, junto com Tom Jobim, nas composições, e Vinicius de Moraes, nas letras.

Discografia básica



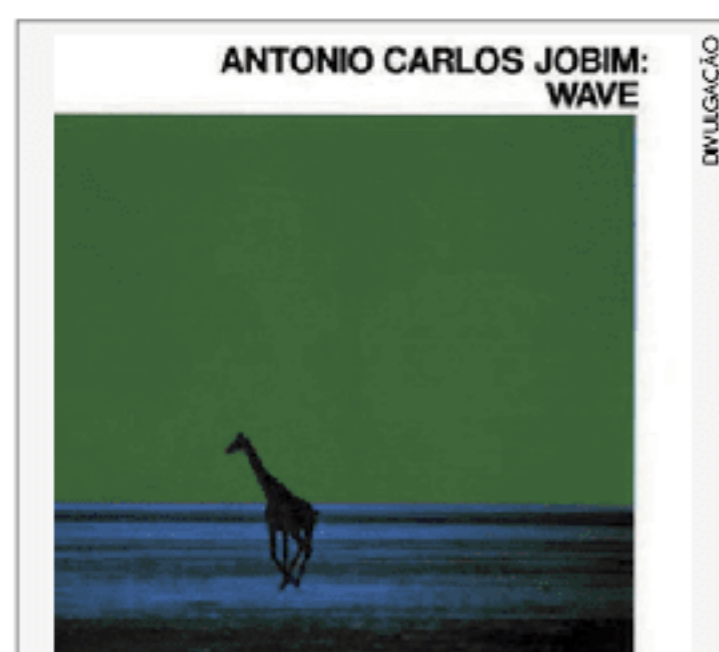
As Cidades – Chico Buarque



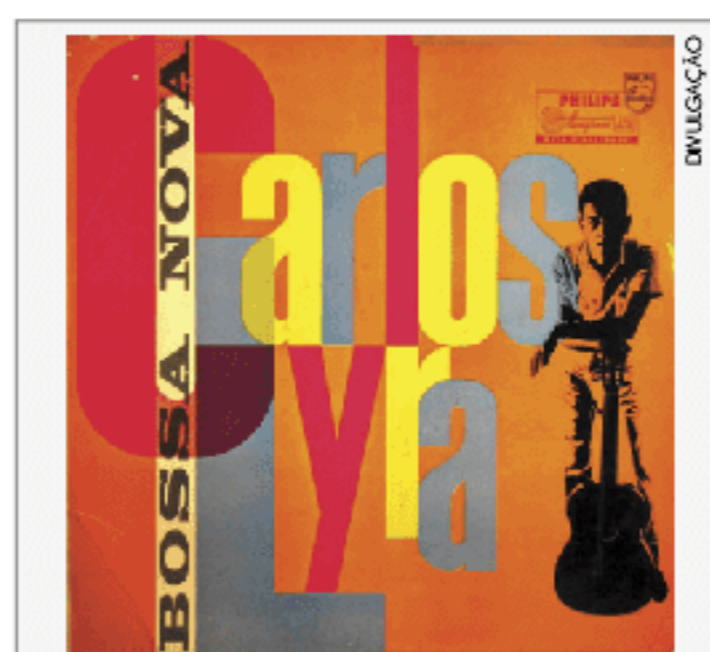
Getz/Gilberto – João Gilberto e Stan Getz



Chega de Saudade – João Gilberto



Wave – Tom Jobim



Bossa Nova – Carlos Lyra



Edu – Edu Lobo

A Tropicália e a MPB

Após o surgimento da Bossa Nova, notou-se uma estagnação na produção de música popular do país. Nesse contexto, surge a Tropicália, encabeçada principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A Tropicália resgata um conceito do escritor modernista Oswald de Andrade, o Antropofagismo. Os tropicalistas propunham que todas as influências musicais possíveis fossem absorvidas, tanto brasileiras como estrangeiras, e a síntese dessas influências seria a música tropicalista, a nova música popular brasileira.



Como podemos observar, atualmente, essa estética não se manteve nas carreiras de seus idealizadores; ao menos não se manteve de forma clara e objetiva. Entretanto, essa ruptura com o conformismo catalisou o surgimento de uma nova abordagem em relação à produção de música popular: a MPB.

A MPB (sigla para Música Popular Brasileira) abarca todas as manifestações pós-tropicália dentro do cancionário popular brasileiro. Podemos definir como MPB toda a música popular feita no Brasil que carregue algum traço idiomático que se atribui a uma linguagem de música brasileira; sob esse rótulo, diversas subcorrentes marcadas pela heterogeneidade de elementos, como o Clube da Esquina e a Vanguarda Paulista, podem ser inseridas no estilo.

Além disso, é comum alguns críticos considerarem artistas *pop*, como Lulu Santos, como pertencentes à MPB, já que suas músicas, apesar de seguirem a cartilha *Pop*, contêm nuances de Bossa Nova nas harmonias e no tratamento melódico. O mesmo se aplica à produção dos tropicalistas, que, apesar de abraçarem a fusão de influências, sempre deixam transparecer algum arquétipo sonoro geralmente associado à cultura brasileira.

Discografia básica



Tropicália ou Panis Et Circensis – Vários Artistas



Clube da Esquina – Milton Nascimento e Lô Borges



Krig-ha, Bandolo! – Raul Seixas



Clara Crocodilo – Arrigo Barnabé



Cinema Transcendental – Caetano Veloso



Acústico MTV – Gilberto Gil



Alumbramento – Djavan



Caça à Raposa – João Bosco

Caos na indústria fonográfica: o MP3

O final do século XX e o início do século XXI assistiram a uma verdadeira revolução tecnológica que se estendeu à forma de se ouvir e de se consumir música. Essa situação tem início com o advento do formato de áudio conhecido como MP3: trata-se de uma forma de compactar arquivos de áudio de modo que eles ocupem pouco espaço no disco rígido. Antes do MP3, um arquivo de áudio de 4 minutos poderia medir de 50 a 90 megas, dependendo de sua qualidade; com o MP3, esse mesmo arquivo mede de 3 a 5 megas.

Isso possibilitou a criação de diversas formas alternativas de reproduzir tal formato, desde *softwares* para computador até celulares e MP3 *players*. Além disso, qualquer álbum em CD poderia ser copiado no computador e convertido em arquivos MP3.

Logo surgiram os programas de compartilhamento de arquivos, como o Napster, Kazaa, Emule e Torrent. Por meio desses programas, qualquer arquivo de música poderia ser “baixado” rapidamente para o computador e transferido para um reproduzidor portátil ou celular.

Essa facilidade de acesso trouxe perdas significativas para a indústria fonográfica, que não possui o controle de cópias dos arquivos MP3 de seus lançamentos. Com isso, um álbum que havia saído na loja em uma determinada data estava disponível na rede, às vezes, algumas horas depois do lançamento.

Hoje, a indústria fonográfica tenta se recuperar do baque com recursos de venda *on-line* de MP3 e utilizando sua influência para aprovar leis que limitem os usos de programas de compartilhamento de arquivos. Entretanto, as facilidades que a tecnologia disponibiliza ao consumidor de música têm sobrepujado a maior parte das tentativas de controle; por isso, podemos dizer que o futuro desse tipo de indústria, a longo prazo, permanece uma incógnita.



Revisando

1 Qual é a peça considerada por Pierre Boulez o marco zero do Modernismo na música?

2 Quais destes compositores podem ser apontados como pertencentes à Segunda Escola de Viena?

- (a) Schoenberg, Chopin e Bach.
- (b) Berg, Webern e Chopin.
- (c) Bach, Berg e Webern.
- (d) Schoenberg, Berg e Webern.

3 O que o Neoclassicismo representa dentro das correntes do século XX?

4 Explique o Minimalismo.

5 Comente a poética da Música aleatória.

6 Qual dos compositores a seguir não é brasileiro?

- (a) Flo Menezes
- (b) Antonio Vivaldi
- (c) Edino Krieger
- (d) Carlos Gomes

7 Comente a origem da música popular nas Américas.

8 Quais estilos geraram as principais vertentes de música popular americana?

9 Explique o sucesso da música popular em relação à música de vanguarda.

10 Que tipo de mudanças os Beatles provocaram a partir do disco *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*?

11 Explique o caráter comercial da música *Pop*.

12 Qual conceito criado por Oswald de Andrade é resgatado pela Tropicália?

13 Comente resumidamente o impacto do MP3 na Indústria Fonográfica no final do século XX.

Para que serve a arte? Você já parou para pensar nisso?

Vamos tornar as coisas um pouco mais simples. Vamos reformular a pergunta a partir do principal assunto desta coluna: para que serve a música?

Quando eu faço essa pergunta para as pessoas [...], recebo dois tipos de resposta: 1) “música serve para divertir” e 2) “música serve para expressar os sentimentos”.

Veja bem: a música de fato cumpre essas duas funções. Mas essas são funções secundárias. Isso é igual a você contratar um arquiteto para projetar a sua casa: ele vai conceber o projeto e vai colocá-lo no papel. Quando você diz que a música serve para expressar sentimentos ou divertir, é a mesma coisa que dizer que a função do arquiteto é fazer desenhos no papel.

A música enquanto arte é concebida de certas formas que transcendem o processo auditivo. É preciso muito raciocínio para conceber música que seja também uma obra de arte.

Algumas pessoas associam atividades de raciocínio a resultados frios e sem sentimentos. [...] isso é um mito que precisa ser descartado. Ouça uma peça do Bach. É comum ver pessoas comentarem como Bach é emocionante. Tudo bem, eu concordo, Bach pode ser emocionante. Mas Bach também era absolutamente racional quando escrevia suas peças. O contraponto em Bach é extremamente calculado, e de repente isso resulta em uma música que as pessoas consideram emocionante. Mas o que traz valor a essa música não é apenas o fato de ser emocionante, é o fato de ser solidamente construída.

Ora, mas por que [...] falando essas coisas? Simples: você pode se deparar com verdadeiras obras de arte ao longo de sua vida e julgar tudo um lixo. Você pode escutar uma peça que no futuro será analisada como uma das grandes obras do século e falar que é ruim. Só porque... soa feio.

Sim, a arte pode ser “feia”. E o feio pode ser bonito. E o bonito pode ser feio. Porque o que você acha bonito é o que você aprendeu que é considerado bonito. Entretanto, muitas vezes, esse bonito é artisticamente feio, é brega. Muitas vezes, o que é feio na verdade só é estranho. E o estranho pode ficar bonito, frequentemente é questão de se acostumar. Ou às vezes o bonito é bonito, o feio é feio e ambos são arte de altíssima qualidade.

Aí vem a pergunta que não quer calar: “mas se o feio pode ser bonito e o bonito pode ser feio, como vou poder dizer se uma música é boa ou ruim?”

Santa pretensão! Por que esse desejo de associar o gosto a tudo o que é bom? Por que o desejo de dar sempre um parecer? Você quer ser refinado? Quer ser chique? Quer ser uma referência no assunto e escrever artigos para a revista *Veja*? Você pode ser tudo isso e continuar não entendendo nada de música ou de arte; basta ter dinheiro, bons contatos e manter a pose. Muitas pessoas “cultas” não entendem nem de arte, nem de nada. [...] Essas pessoas “cultas” querem tornar a arte um luxo, um símbolo de status para as elites. Esqueça isso.

Se seu desejo é compreender música de forma sincera, eu digo a você o seguinte: para julgar se uma composição é “boa” ou “ruim”, é necessário um aparato intelectual. É necessário que você conheça a história da música, que você consiga analisar uma partitura. Resumindo: é necessário estudar música profundamente.

Frequentemente, as obras musicais apresentam aspectos que podem ser considerados positivos ou negativos. Isso depende de

quem analisa a música. Procure por obras nas quais os aspectos positivos são apontados de forma unânime por artistas, acadêmicos, críticos e especialistas com boa formação teórica. Lembre-se também que a unanimidade pode errar. Nunca acredite nas coisas por completo, escute os argumentos e reflita sobre eles. Um bom jeito de você escolher o que escutar é ler artigos sobre música e ouvir opiniões de pessoas que conhecem e estudam música. Claro que se você estudar música também, não fará mal algum. Quanto mais você se dedicar a entender as coisas que você gosta, melhor será o seu julgamento. Mas não pense que um dia você saberá tudo sobre música ou arte. Isso é uma ilusão. Isso nunca vai acontecer.

Suspeite sempre de quem dá uma de “enciclopédia ambulante”. Muitas vezes, essas pessoas passam informações erradas ou imprecisas. Parte do que elas falam pode corresponder a informações verdadeiras, porém nunca aceite uma informação sem confirmar tudo por si próprio através de pesquisas.

Agora, vamos adicionar outra pergunta à que dá título a este texto: por que fazer música? Porque é preciso. É necessário. Agora, necessário à sociedade? Claro que não[...]. A arte não é necessária para ninguém, exceto para o artista. O processo criativo está inevitavelmente ligado a uma sensação de inconformismo, a uma necessidade de ouvir uma música que não existe (ou que ainda não foi escutada). Se procuramos por essa música e não a encontramos em coleções, discografias, partituras ou bibliotecas, temos de escrevê-la.

Isso vai ao encontro da diretriz didática na qual acredito: aprender música é aprender a ouvir música. A notação, técnicas instrumentais e a teoria elementar são apenas técnicas. Há quem acredite que aprender música é aprender somente a técnica. Então, aprender uma língua estrangeira é aprender somente as palavras? Parece correto à primeira vista, mas só se aprende uma língua nova se você estiver submerso no ambiente em que se fala aquela língua. Você aprende ouvindo – é claro que a técnica faz parte do aprendizado, mas não constitui a totalidade do conteúdo que deve ser aprendido.

Música também se aprende ouvindo. [...] Para que serve a música, enfim? Ao meu ver, a música cumpre a mesma função que as pirâmides, a literatura, as pinturas rupestres, os esboços de Da Vinci, a formulação da teoria da relatividade e as partidas de xadrez: essas coisas todas são o patrimônio intelectual da humanidade. Todas essas obras refletem a inteligência do seu tempo. A obra de arte deve ser valorizada porque ela imortaliza uma fração do pensamento de quem a produz. Ela cristaliza o período histórico que a presenciou.

A inteligência de Einstein perdura, mesmo que Einstein não exista mais. Assim como a inteligência de Da Vinci, Mozart, Goethe, Platão, Haydn, Gesualdo. É a inteligência desses indivíduos que enriquece o legado do homem. É essa inteligência que apreciamos em suas obras, não as “biografias romanceadas”.

É por isso que devemos produzir arte apoiados na razão. A emoção pode fazer parte do processo criativo, mas são diretrizes racionais que devem engendrar uma obra. A obra de arte precisa ser um produto de nosso tempo; ela representará a nossa era no futuro. [...].

Bruno Yukio Meireles Ishisaki.

<www.opensadorselvagem.org/arte-e-entretenimento/musica-desconcertante>.

RESUMINDO

- **Impressionismo:** movimento artístico que, na música, tem enfoque nas combinações de timbres inusitados, ritmos fluidos e texturas. Os nomes das peças sugerem estados de espírito e *páthos* místico e inebriante.
- **Nacionalismo:** movimento artístico que tinha como fundamento o uso de material musical típico de uma região, país ou comunidade.
- **Expressionismo:** na música o Expressionismo se traduz pela produção de uma música de gestos fortes e carregados, sugerindo emoções arrebatadoras e intensas.
- **Atonal:** o que não é tonal, ou seja, todo o tipo de música que não faz uso dos sistemas de escalas maiores e menores.
- **Segunda Escola de Viena:** formada por Schoenberg, Webern e Berg, em analogia ao que seria a Primeira Escola de Viena (Haydn, Mozart e Beethoven).
- **Série:** sequência de 12 notas cromáticas dispostas em uma determinada ordem.
- **Dodecafonismo:** sistema harmônico obtido a partir do uso da série; também conhecido por Serialismo.
- **Serialismo integral:** aplicação do princípio da série em outros elementos estruturais da música.
- **Música concreta:** música construída com colagens de sons gravados.
- **Música Eletrônica:** música construída com sons sintetizados.
- **Música Eletroacústica:** música construída com colagens, sons sintetizados e sons naturais (instrumentos, voz e ruídos).
- **Neoclassicismo:** estilo que propõe a releitura de práticas musicais anteriores ao Romantismo.
- **Música aleatória:** música que faz uso de procedimentos randômicos em sua composição, estruturação ou *performance*.
- **Minimalismo:** reação ao Serialismo integral; música construída com materiais musicais mínimos e com enfoque na repetição como ferramenta de desenvolvimento.
- **Decategorização:** tendência de multiplicidade de estilos encontrada em compositores mais recentes.
- **Movimento Música Viva:** reação ao nacionalismo brasileiro; propunha o método dodecafônico como modelo alternativo de composição.
- **Movimento Música Nova:** reação ao academicismo nos meios musicais brasileiros; propunha a atualização poética e estética das práticas musicais no país.
- **Blues:** música rústica e crua de origem rural; resultado da fusão entre influências europeias e ritmos africanos.
- **Jazz:** de origem urbana, o Jazz nasce das raízes do Blues em contato com a sofisticação e o aprimoramento técnico de músicos de formação sólida.
- **Rock:** com raízes no Blues, o Rock surge com uma postura mais direta e energética; ao longo da década de 1960, o estilo incorpora influências diversas, ramificando-se, a partir da década de 1970, em subestilos diversos.
- **Pop:** tipo de música com tendências *fusion*, que mantém alto poder de síntese e concisão; normalmente atende a uma demanda de mercado.
- **Samba:** resultado de fusão entre influências europeias e africanas; o samba foca seu repertório em canções e possui temáticas similares às do Blues.
- **Choro:** resultado da fusão entre influências europeias; o choro foca seu repertório em obras instrumentais de alto teor melódico, exigindo proficiência técnica do executante.
- **Bossa Nova:** tipo de música que é resultado da fusão entre samba e jazz; seu repertório é focado em canções com temática leve; é o tipo de música brasileira mais difundida internacionalmente.
- **Tropicália:** movimento encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil; propõe a renovação estética do cancionário popular brasileiro a partir de ideias de Oswald de Andrade.
- **MPB:** rótulo que abarca todas as manifestações culturais no âmbito da canção que apresentem elementos (recorrentes ou não) associados à cultura brasileira.
- **Música de Massas:** música concebida como produto a ser consumido por um determinado perfil de público.
- **MP3:** forma de compactação de arquivos de áudio que torna acessível a difusão e cópia de fonogramas.

■ PARA OUVIR

Peças representativas de compositores das correntes de vanguarda do século XX

- Claude Debussy – *Prélude à l'après-midi d'un faune*
- Maurice Ravel – *Bolero*
- Manuel de Falla – *Noches em los jardines de España*
- Bela Bartok – *Música para cordas, percussão e celesta*
- Heitor Villa-Lobos – *Rudepoema*
- Arnold Schoenberg – *Pierrot Lunaire*
- Anton Webern – *Sinfonia opus 21*
- Alban Berg – *Suíte lírica*
- Olivier Messiaen – *Mode de valeurs et d'intensités*
- Pierre Boulez – *Le Marteau sans maître*
- Karlheinz Stockhausen – *Gruppen*
- Edgar Varèse – *Ionisation*
- Iannis Xenakis – *Metastaseis*
- Igor Stravinsky – *Sagração da Primavera*
- Paul Hindemith – *Kammermusik*
- John Cage – *Imaginary Landscapes*
- Philip Glass – *Metamorphosis*
- Stevie Reich – *Piano phase*
- Krzysztof Penderecki – *Threnody for the victims of Hiroshima*
- Almeida Prado – *Savanas*
- Edino Krieger – *Ritmata*
- Gilberto Mendes – *O Último Tango em Vila Parisi*
- Willy Corrêa de Oliveira – *Dois Prelúdios*
- Celso Mojola – *Norma Jeanne*
- Silvio Ferraz – *Móbile*
- Jorge Antunes – *Sinfonia das Diretas*
- Flo Menezes – *Pulsares*
- Marlos Nobre – *Prólogo e Tocata op. 65*

Discografia básica de Música Popular

- Robert Johnson – *King of Delta Blues Singers*
- Albert King – *Born Under a Bad Sign*
- Muddy Waters – *Fathers And Sons*
- Stevie Ray Vaughan – *Texas Flood*
- John Mayall – *Bluesbreakers With Eric Clapton*
- Albert Collins – *Ice Pickin'*
- Buddy Guy – *Blues Singer*
- B.B. King – *Blues On The Bayou*
- Eric Clapton e B.B. King – *Riding with the King*
- Freddie King – *Let's hide away and dance away with Freddy King*
- Miles Davis – *Kind Of Blue*
- Miles Davis – *Birth Of Cool*
- John Coltrane – *Giant Steps*
- Wes Montgomery – *Incredible Jazz Guitar*

- Pat Metheny – *Bright Size Life*
- Django Reinhardt – *The Best Of Django Reinhardt*
- Thelonious Monk – *The Best Of Blue Note Years*
- Charlie Parker e Dizzie Gillespie – *Bird and Diz*
- Bill Evans Trio – *Waltz For Debby*
- Wayne Shorter – *Speak No Evil*
- The Beatles – *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*
- The Beach Boy – *Pet Sounds*
- Pink Floyd – *Dark Side Of The Moon*
- Jimi Hendrix – *Are You Experienced*
- Led Zeppelin – *Led Zeppelin IV*
- Radiohead – *Ok Computer*
- The Smiths – *The Queen is Dead*
- Queen – *A Night At The Opera*
- Van Halen – *Van Halen*
- Frank Zappa – *Apostrophe (')*
- Cartola – *Cartola (1974)*
- Cartola – *Cartola (1976)*
- Adoniran Barbosa – *Adoniran (1974)*
- Paulinho da Viola – *Foi um rio que passou em minha vida*
- Jacob do Bandolim – *Vibrações*
- Pixinguinha – *Gente da antiga (1968)*
- Nelson Cavaquinho – *Quando eu me chamar Saudade*
- Noel Rosa – *Noel Rosa (1975)*
- Waldir Azevedo – *Waldir Azevedo (1977)*
- Hamilton de Hollanda – *Íntimo*
- Tom Jobim e Frank Sinatra – *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*
- Chico Buarque – *As Cidades*
- Chico Buarque – *Construção*
- João Gilberto e Stan Getz – *Getz/Gilberto*
- João Gilberto – *Chega de Saudade*
- Tom Jobim – *Terra Brasilis*
- Tom Jobim – *Wave*
- Tom Jobim e Elis Regina – *Elis & Tom*
- Carlos Lyra – *Bossa Nova*
- Edu Lobo – *Edu*
- Vários Artistas – *Tropicália ou Panis Et Circenses*
- Milton Nascimento e Lô Borges – *Clube da Esquina*
- Raul Seixas – *Krig-ha, Bandolo!*
- Arrigo Barnabé – *Clara Crocodilo*
- Caetano Veloso – *Cinema Transcendental*
- Gilberto Gil – *Acústico MTV*
- Djavan – *Alumbramento*
- João Bosco – *Caça à Raposa*
- Lulu Santos – *O Ritmo do Momento*
- Marisa Monte – *Mais*



Artes Plásticas

1

ARTES
PLÁSTICAS

Elementos básicos para compreensão da história e da estética das artes visuais



Honore Daumier. *Os amadores de estampas*, c. 1860. Óleo sobre madeira. Coleção Instituto de Arte Sterling e Francine Clark, Williamstown, MA. Estados Unidos.

Este capítulo tratará, inicialmente, de dois assuntos fundamentais para a história da arte: como se dá o processo de inventariar os objetos ditos “artísticos” e por que razão o homem decidiu fazer arte. Esses assuntos serão abordados numa breve explanação metodológica sobre o princípio das coleções, seguida pelo estudo sobre os primórdios da manifestação artística.

O senso de primitividade

A primeira pergunta, monstruosa e aparentemente inútil: O que vem a ser Arte? Qual a diferença, por exemplo, do artesanato e da Arte propriamente dita?

A diferença básica dos artificios do artesanato e da Arte está exatamente em aspectos conceituais. Quando se fala de uma Arte se deve pensar também em **poética**, que é organização, disposição ou mais precisamente a designação estética da arte. Poética está ligada à linguagem e à intenção do artista. Referimo-nos à arte pré-histórica e à arte de um grande pintor do Renascimento. Por mais bela que possa ser uma pintura paleolítica, ela não foi designada para além de sua funcionalidade, de seu papel mágico. Isso não descarta a beleza, nem tampouco a emoção provocada por obras que não sejam produzidas a partir de uma poética artística.

Ao abordar uma revisão da história da arte de modo sucinto e objetivo e, aparentemente, sem deixar lacunas, é importante frisar algumas particularidades da historiografia e do gosto, chamado também de **estética**, o estudo dos sentidos.

Nesta história, foi seguido o princípio da linearidade cronológica, sob um prisma ocidental e incorporando paulatinamente outras culturas, na medida em que estas se tomaram influentes na construção do nosso olhar.

Foi proposto também, como recurso de reconhecimento, a adoção de dois procedimentos para análise das obras de arte, um de ordem material, chamado **iconografia** – como os objetos são “escritos”, a sua materialidade e seus elementos reconhecíveis – e um de ordem simbólica, a **iconologia** – a compreensão da imagem pelo seu viés ideológico e através das intenções da obra de arte como linguagem não verbal. Habitualmente, aborda-se apenas a obra de arte de maneira a não considerar como esta foi executada, seu suporte e as implicações decorrentes desta materialidade, por exemplo, pensar as pinturas na Itália, no Renascimento, sem considerar a maneira como estas eram feitas.

O leitor deve prestar atenção em como estes dois procedimentos de análise se inserem no corpo do texto e como, se utilizados em cooperação, produzem uma leitura conjunta, uma leitura da corporeidade da arte e sua relação com a ideia. Ou seja, a arte tem um corpo e uma alma, uma matéria e um espírito.

Paralelamente à história da arte, há uma linha da Filosofia que estuda as razões do gosto, chamada de estética. Nesta disciplina, grosso modo, procura-se especular sobre o que vem a ser belo, ou a relação entre pessoas e formas. Muito embora o nome só tenha sido atribuído no século XVIII da nossa era, as preocupações com o gosto ou com o que vem a ser belo, no Ocidente, já existem desde os textos homéricos, no século VIII a.C. e se torna recorrente em toda a história da Filosofia. Sabemos, então, que para nossa cultura é muito importante definir o que é belo, até mesmo para optarmos pelo que não é. Compreendemos essa noção de beleza não como absoluta, mas como variável de tempo para tempo, de cultura para cultura. Valores sobre o gosto considerados importantes numa época deixam de sê-los num período consecutivo, ou passam a reaparecer de outra forma num subsequente, mas a questão do gosto e da opinião sobre o que é ou não belo sempre foi evidente na existência humana.

Nossa cultura advém de um imenso lastro de repertório imaginário legado pela cultura grega, por isto pode ser chamada de cultura **helenófila**, ou seja, do que é ligado por gosto aos helenos, o nome original dos gregos. Quando consideramos uma pessoa bela muitas vezes fazemos o juízo a partir de ideais que nos foram legados pelas culturas clássicas: grega e romana, pelos ideais de anatomia e por valores que estão implícitos, como relacionar o belo ao bem, e assim por diante. Até mesmo quando aceitamos um elemento de outra cultura como belo o fazemos segundo esta referência enraizada em nós.

O mais importante quando se almeja a apreciação das manifestações do sensível, em nosso caso das artes visuais, por mais distante que saibamos estar desta ou daquela cultura ou época, é forçar ao máximo a aproximação com o universo que as engendrou, compreender os princípios que nortearam aquela imagem, os desejos e a intensidade com que as obras foram concebidas.

A questão da arte muitas vezes é tratada como assunto para especialistas, e de fato em muitos casos é. Entretanto, é preciso olhar para nosso cotidiano para perceber como princípios que acompanham os artistas estão presentes nos mínimos afazeres. Numa simples atitude de organizar um prato ou dispor os móveis numa casa está clara a intenção daquele que fez frente ao alimento ou ao espaço, se os entendeu como pura função ou enquanto atitude estética. De certa forma, somos aquilo que fazemos, e uma das coisas que nos diferencia na natureza é a busca de razões estéticas para viver. Quando se afirma categoricamente que a arte é inútil, apoiado no fato da desnecessidade aparente, tem-se uma grande razão, mas está se afirmando também que a existência se restringe a mera utilidade; então nos esquecemos de considerar que o belo também pode ser útil na medida em que nos torna especiais, na medida em que acrescenta significados poéticos à vida.

A pré-história da arte

Um estudo sobre a iniciativa primeira de fazer a arte talvez justifique a própria razão da pertinência desta arte entre nós. Se compreendermos que a necessidade do artifício nasce junto com a necessidade humana de se afirmar como transformador e dominador da natureza, poderemos pensar nela como a aliada mais remota do homem, e não como inutilidade.

Por pré-história da arte, entende-se todo o período de produção de artefatos e pinturas que se deu a partir de cerca de 30000 a.C., no período conhecido como Paleolítico superior, até o surgimento da compreensão linear do tempo, da sucessão dos acontecimentos, ou seja, até pouco antes de 3000 a.C., quando surgem os rudimentos de uma escrita e do registro do tempo na Mesopotâmia.

O período Paleolítico (que em grego quer dizer “pedra velha”) recebe esse nome em referência a arte de trabalhar a pedra, originalmente por lascamento e depois por polimento. Neste momento, surgem as primeiras pinturas parietais, ou pinturas rupestres. Conjecturamos que as imagens possuíam um atributo mágico e aquele que conseguia pintar ou esculpir um animal importante na caça tinha o poder de atingir o próprio animal. Mais ou menos se parece com o fascínio que alguém que desenha retratos exerce sobre as pessoas em seu entorno.



Fig. 1 Nicho policrômico. Toca do boqueirão da Pedra Furada. Parque Nacional da serra da Capivara, Piauí, de 12.000 anos a 6.000 anos.

Na medida em que se apropria da imagem de outro ser parece também possuir esse próprio ser.

A partir da circunscrição europeia e norte-africana, torna-se possível identificar o desenvolvimento de técnicas pictóricas e de linguagem nos três grandes períodos em que se subdivide o Paleolítico superior. No **aurinaciense/perigociense**, que se estende até 20000 a.C. e cujo exemplo maior são as pinturas de Lascaux, a cultura é predominantemente pictórica. Nesta manifestação o uso do contorno para definir o desenho ou a indefinição da cor é regra geral; adicionaram-se gradativamente cores procedentes do óxido de ferro, encontrado nas argilas, e do preto do carvão ou do óxido de manganês, proveniente das paredes das grutas ou cavernas. Na cultura **solutrense**, cujos exemplos remontam a cerca de 19000 a.C., nota-se uma transição para as plaquetas gravadas ou pintadas e um abandono da arte parietal. Na **madaleniense**, o final do Paleolítico superior tem os exemplos máximos da arte rupestre, como em Niaux ou Altamira, em que a segurança na pintura e no domínio das formas é evidente, e a utilização de recursos de modelação de animais por efeitos de sombreado e até de relevos nas rochas mostra vivacidade, vigor e encanta até o mais experiente artista.

Naturalmente, quando pensamos na circunscrição europeia e norte-africana, nas Américas, bem como em outras partes do mundo, as divisões temporais das culturas encontram outros princípios classificatórios.

Para não fugir do consenso estabelecido por uma história da arte eurocêntrica, dois exemplos são fundamentais: as pinturas parietais das cavernas de Lascaux, na França, e de Altamira, na Espanha. Em ambos os exemplos as pinturas representam animais como bisões e veados, alvos de caça do homem que os representou. As pinturas foram realizadas muitas vezes em locais de difícil acesso e com iluminação por tocha, o que torna evidente o uso ritualístico dessas imagens. Os pintores certamente eram reverenciados como

figuras mágicas nestas sociedades, uma vez que as representações estavam ligadas à própria caça dos animais. Quando o homem passou do Paleolítico para o período Neolítico, com base sedentária e de dependência maior da agricultura, essa habilidade em representar animais deixou de ser tão importante e perdeu sua força expressiva.

As pinturas parietais, cujo suporte são as paredes de grutas, cavernas, lapas etc., do período Paleolítico, foram executadas os procedimentos mais simples, porém, que iriam constituir a base técnica da arte. Como os pigmentos que conferem cor à pintura, encontrados com maior facilidade o preto do carvão e o vermelho terroso e o amarelo ocre, ambos provenientes do óxido de ferro. A estes era adicionado um aglutinante, uma espécie de liga para o pigmento, geralmente de base gordurosa, como a banha e até o sangue animal. Com esses rudimentares princípios, os homens primitivos realizaram obras de uma graça e verdade que mesmo desconectadas do conceito de arte como compreendido posteriormente são incluídas como as primeiras manifestações sensíveis da arte da pintura. Sob o prisma da análise iconográfica, cujo objeto é a maneira como uma imagem foi realizada e quais os seus modelos, esta é nossa primeira abordagem.

Quando observamos as pinturas rupestres, muitas vezes nos deparamos com obras executadas com tamanha dedicação que nos faz pensar na sinceridade do pintor, na devoção à imagem como se esta fosse realmente uma ponte com o objeto representado.



Fig. 2 A Sala dos touros, gruta de Lascaux, França, cerca de 20000 a.C.

Sobre a imagem

Estas pinturas, em seu contexto, marcam a importância do espaço em relação à imagem. Há uma ideia de sequência que acompanha o percurso pelo espaço adentro. A sala dos touros surpreende tanto pela qualidade das pinturas quanto pela disposição destas.

As pinturas são tão impressionantes que este local foi chamado de Capela Sistina da arte pré-histórica, numa alusão à célebre capela cuja abóboda pintada por Michelangelo Buonarroti é considerada uma das maiores obras de arte de todos os tempos.

Os objetos de uso e de culto pré-históricos passam por um curioso processo de ornamentação que encontra seu equivalente na pintura corporal, na ornamentação geométrica.

A rigor cumprem sua função apenas nos primórdios; logo após o homem mergulha num universo criativo que é uma quase independência formal, uma vez que elementos que servem de referência são sintetizados ou abstraídos, ou a própria geometria passa a estabelecer seu próprio caminho, criando um primeiro léxico artístico independente da natureza.

Há muitas “pré-histórias” omitidas por motivos diversos, e não menos importantes que as usualmente enfocadas. Na África subsaariana, encontraríamos exemplos suficientes para construir um conceito de arte rupestre independente. No Brasil, apenas o imenso legado de um dos sítios arqueológicos de maior importância, o da Pedra Furada em São Raimundo Nonato, no Piauí, seria suficiente para reivindicar uma revisão nesta história.



Fig. 3 Gruta de Altamira, Espanha, período Madaleniense, cerca de 13000 a.C.

Sobre a imagem

As pinturas rupestres na gruta de Altamira, assim como em Lascaux, procuram relacionar-se ao espaço natural. Elas usam o próprio relevo da rocha para compor o relevo dos animais representados.

Em muitos sítios arqueológicos brasileiros, encontraremos, além de pinturas parietais, a presença de altos e baixos relevos. Obras de execução primorosa e de fôlego, uma vez que implicavam desbaste de rochas com a mera fricção de outra rocha mais dura.

Além das implicações técnicas, há também a temática, pois não se pode pensar apenas em culto mágico, mas também em instrução e até em humor.



Fig. 4 Itacoatiaras da Pedra lavrada de Ingá.

Sobre a imagem

As Itacoatiaras da Pedra lavrada de Ingá, próximo a Campina Grande, na Paraíba, constituem um dos mais importantes conjuntos de altos relevos do mundo. Com cerca de 5.000 anos, foram executados num imenso bloco de pedra com aproximadamente 3 metros de altura por 24 metros de largura.

Por alto relevo, compreende-se todo processo de desbaste ou amoldamento cujo desenho fica em negativo sobre o suporte. Nesta pedra, as figuras foram sulcadas de modo que a superfície original da rocha se sobressaísse.

Atividades

1 “Se compreendermos que a necessidade do artifício nasce junto com a necessidade humana de se afirmar como transformador e dominador da natureza, poderemos pensar nela como a aliada mais remota do homem, e não como inutilidade”. O que se desprende dessa afirmação? Como a arte auxiliaria o homem a transformar e dominar a natureza?

2 Qual o período da pré-história artística, como ela está dividida e quais as características principais de cada uma dessas fases?

3 Seguindo a visão eurocêntrica da história, conjectura-se que as imagens pré-históricas encontradas nas cavernas eram revestidas de misticismo, uma ligação mágica entre a imagem retratada e seu original. Quais são as razões para essa crença? Como essa atribuição de significado pode ser relida e adaptada à atualidade?

4 Embora anteriores ao conceito de arte que hoje temos, as obras pré-históricas estão incluídas nas manifestações artísticas. Quais critérios são utilizados para que essa inclusão aconteça?

TEXTOS COMPLEMENTARES

O Museu do Louvre está instalado no Palácio do Louvre, em Paris. Um complexo de prédios devotados inteiramente à cultura.



TEJUN VAN DEN DRIES FOTOGRAFIE/ISTOCKPHOTO

Masp, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Localiza-se, desde 1968, na avenida Paulista. Projetado por Lina Bo Bardi, é famoso pelo vão livre de mais de 70 metros que se estende sob quatro enormes pilares.



ALVARO ENNES/DREAMSTIME

Imagem da parede da caverna que os argentinos da Província de Santa Cruz chamam de Cueva de las Manos. Sabe-se que ela foi confeccionada por volta de 13 mil anos antes de Cristo.



PABLO CABRIDA/DREAMSTIME

Situado na cidade de Bilbao, na Espanha, o Museu Guggenheim Bilbao é um dos museus da Fundação Solomon R. Guggenheim.



MYKREE/WIKIPEDIA

Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Projeto de Oscar Niemeyer.



CELSO PUPO/ISTOCKPHOTO

Auroques (uma espécie extinta de boi) encontrados na comuna francesa de Bourdeilles, França.



SÉPILIA/WIKIMEDIA COMMONS

A origem do “gosto”. O Egito e a raiz da arte ocidental. Mesopotâmia

2

ARTES
PLÁSTICAS



Detalhe de pintura tumular da Masataba de Nefermaat, em Meidun, altura 27 cm. Museu Egípcio, Cairo. 1ª fase, 4ª dinastia, c. 2560 a.C.

O Egito nos oferece de imediato a possibilidade de um assombro frente ao que a arte pode evocar em termos de refinamento, intensidade devocional, unidade estilística, comunicação e imponência. Todo um conjunto de saberes, como a arte e a arquitetura, compõem o cenário de uma grande civilização.

A arte egípcia

A civilização egípcia sempre causou assombro sobre outras culturas. As origens desta complexa civilização, estabelecida em grande parte do vale do Nilo e em seu Delta, também constituem um grande mistério. Sabemos que houve pré-história no Egito, linguagens artísticas rudimentares que antecederam todo o refinamento que veio a caracterizar esta civilização, mas o que nos falta é a linha do desenvolvimento gradual e paulatino: em meio a manifestações primitivas surgem a pouco mais de 3.000 anos antes da era cristã os fundamentos do estado egípcio e, com as dinastias iniciadas em 2920 a.C., os requintes da arquitetura e pintura estilística, que seriam apurados no decorrer contínuo de mais de 3.000 anos.

Temos uma unidade no gosto que até então era inédita na história. Vislumbramo-nos de imediato com uma civilização no conceito oficial: uma sociedade sedentária, com arquitetura e arte desenvolvida, escrita, matemática, política e noção linear de tempo.

A função da imagem no Egito faraônico é de vital importância. A escrita egípcia é conhecida como escrita pictográfica ou hieróglifos. Ou seja, uma escrita que não se baseia em reprodução gráfica de fonemas, não se articulam em sons como em nosso alfabeto. A escrita egípcia é estruturada com base em imagens. A partir desta premissa, não é difícil conjecturar que a imagem se encontra no cerne do gosto dessa cultura.

Sobre a imagem e a presença da arte no cotidiano egípcio, deve-se observar a uniformidade com que se desenvolve a arte, pintura, escultura, arquitetura, indumentária, em nada menos que três milênios de história. Todo o controle sobre a confecção das imagens era regido por um consenso a respeito da eternidade, de que as representações eram **duplos** de seus originais e, portanto, carregavam a essência destes. Se um homem representado fosse desprovido de uma parte de seu corpo, teria a infelicidade de renascer na eternidade com esta falta. Desenvolveu-se, então, o princípio de um gosto baseado em questões ligadas à vida após a morte. A isso se dá o nome de arte canônica, ou a arte que é regida por regras iconográficas.

Regras iconográficas são as formas como as imagens são “escritas”, a disposição do corpo, as roupas, os objetos, a paisagem, a altura dos representados em relação a sua **hierarquia** na sociedade. É importante frisar que os egípcios representavam antes o que sabiam do que aquilo que viam. Praticamente uma visão descritiva das coisas, não visual.

A forte religiosidade de predomínio panteísta de muitos deuses requeria também uma variedade de “atributos” de representação. Essas normas ou cânones eram observados em primeira instância como **lei da frontalidade**, um sistema de reproduzir uma forma sem que se perdesse a noção de conjunto. Assim, todos os membros deviam ser exibidos; o que muitas vezes é visto como ingenuidade na arte egípcia nada mais é que um artifício consciente, a anatomia era dominada como indicam diversas esculturas e modelos em terracota.

O mais impressionante é observar como, apesar de muitas regras, a arte egípcia atingiu uma qualidade e uma sensibilidade sem precedentes. É possível se emocionar frente a um baixo relevo, a uma pintura tumular ou um vaso de alabastro, tamanha intensidade na execução.



Fig. 1 *Nebamun caçando pássaros*, 18ª Dinastia, c. 1400-1350 a.C. Fragmento de pintura mural do túmulo de Nebamun, Tebas, altura 81 cm. Museu Britânico, Londres.

Sobre a imagem

Nesta pintura mural, vemos claramente os princípios de hierarquia social representados nas dimensões das pessoas, a *lei da frontalidade* e a intenção de se constituir um “inventário do mundo”, com a finalidade de suprir o morto de tudo o que há de prazeroso neste mundo para a jornada em outra vida.

Quando pensamos em Egito antigo, a imagem mais recorrente são as pirâmides, estas espetaculares construções que atravessaram milênios impressionando a humanidade e resistem à implacabilidade de toda a sorte de destruição. Obviamente, a arquitetura e os monumentos egípcios não se restringiam a esta única tipologia construtiva. Há templos sustentados por colunas e capitéis com desenhos diversos, obeliscos, esfinges, mastabas, além da arquitetura palaciana e civil. Mas há algo importante a ser observado na arte monumental: ela foi pensada para desafiar o tempo, para ser eterna.

Até agora acumulamos alguns conceitos essenciais sobre a arte egípcia, sabemos que a ideia de cânone era importante, assim como a de eternidade, a de que compreendiam a importância dos representados dentro da hierarquia de tamanhos e de que as imagens possuíam poder evocatório uma vez que a própria escrita de caráter pictográfico baseava-se no uso de imagens.

Reduzir três mil anos de cultura a poucas definições parece perigosamente ousado, mas necessário quando se quer tratar deste assunto sob um olhar panorâmico. Podemos nos aventurar a pensar como foi árdua a tarefa de organizar e sistematizar este gosto uma vez que nos parece mais fácil deixar a interpretação das obras dos artistas para a opinião pessoal. Essa prática nos mostra a complexidade que foi pensar política e artisticamente esta civilização.

Quem foram os artistas no Egito antigo? Qual o *status* deles nesta sociedade? O que conhecemos da arte desta cultura é o que nos foi legado, a arte tumular, a arte feita para acompanhar os mortos no além-túmulo. Há quem admita que toda arte

egípcia era destinada a esse fim. Contudo, propomos pensar que o que nos foi dado conhecer foi este tipo de manifestação. Seria absurdo considerar, se as pinturas eram duplos da vida, que todo o requinte palaciano e de indumentária fora produzido somente para uso na vida após a morte. Os utilitários encontrados nos túmulos não seriam os mesmos do dia a dia? O gosto pelas formas nas roupas surgiu estranhamente neste contexto em que as roupas seriam até desnecessárias. Como imaginar a moda surgindo neste ambiente sem pensar na figura do artista como importante componente nesta sociedade?



Fig. 2 Nefertiti, c. 1348-1336. Pedra calcária policromada, 48,3 cm. Museu Egípcio, Berlim.

Sobre a imagem

O aspecto realístico da rainha Nefertiti atesta o domínio da anatomia e da pintura policrômica egípcia, e ainda reforça a opção por regras de estilização por motivos religiosos, e não por desconhecimento.

Sabemos por fontes gregas, como pelo pai da história, Heródoto, que os egípcios eram admirados e causavam assombro mesmo em períodos considerados de declínio em sua arte e que os exemplos egípcios serviram de modelo para a primeira arte grega. Os romanos, num gesto de veneração, situavam-nos como uma espécie de raiz da grande cultura de então, admirando sua arquitetura monumental e fazendo a reinterpretação dos seus deuses e mitos.”

A divisão da arte por características de estilo se dá, em primeira instância, no Antigo e Médio Império, 2700-2260 e 2260-1786 a.C. Esse período apresenta uma pintura sobre estuque de gesso com colas como aglutinantes e temas representados seguindo esquemas lineares, planejados e sem matizações ou muitas variações tonais. Essas características da representação se estendem à cerâmica e à escultura, todas marcadas pela intenção de síntese formal. No Império Novo, mais especificamente com a 18ª dinastia (1560-1309 a.C.),

encontraremos as maiores manifestações da arte egípcia, representada não apenas pelo apuro técnico, mas pela intenção dos artistas em representar com maior veracidade todo o inventário do mundo a que se propunha a arte de então. Certas liberdades temáticas são exploradas, como a articulação da anatomia não apresentando a descrição habitual da lei da frontalidade (desde que não comprometessem a realeza ou os sacerdotes).

Neste período e sob o reinado do faraó Amenófis IV, ou Akhenaton e sua esposa Nefertiti, encontraremos o grande hiato na cultura egípcia, o abandono do politeísmo e a abertura para a influência de outras culturas, como a Minoica e a Mesopotâmica, que acarretaram o enriquecimento do repertório artístico e a inclusão de certa graciosidade de movimento ausente na hierática arte do Nilo. Infelizmente, esse foi apenas um hiato e, com a morte de Akhenaton e a ascensão de seu filho Tutancâmon, a casta sacerdotal paulatinamente recuperou seu prestígio e a arte egípcia retornou às bases de suas regras artísticas que perduraram até o domínio romano, quando forçosamente se transformou.

Seguindo o espírito erudito de sua época, o imperador D. Pedro II interessou-se por assuntos de arqueologia e visitou o Egito por duas vezes. Em sua coleção, podemos encontrar o sarcófago de Sha-Amun-En-Su, feita em madeira estucada e policromada proveniente de Tebas ocidental, cerca de 750 a.C. Encontra-se atualmente no Museu Nacional, Rio de Janeiro. O nome sarcófago provém de como os gregos conheciam esse artefato, literalmente “comedor de carne”, o que não correspondia a função a que era atribuída pelos egípcios, a de preservar o corpo para a vida além-túmulo.

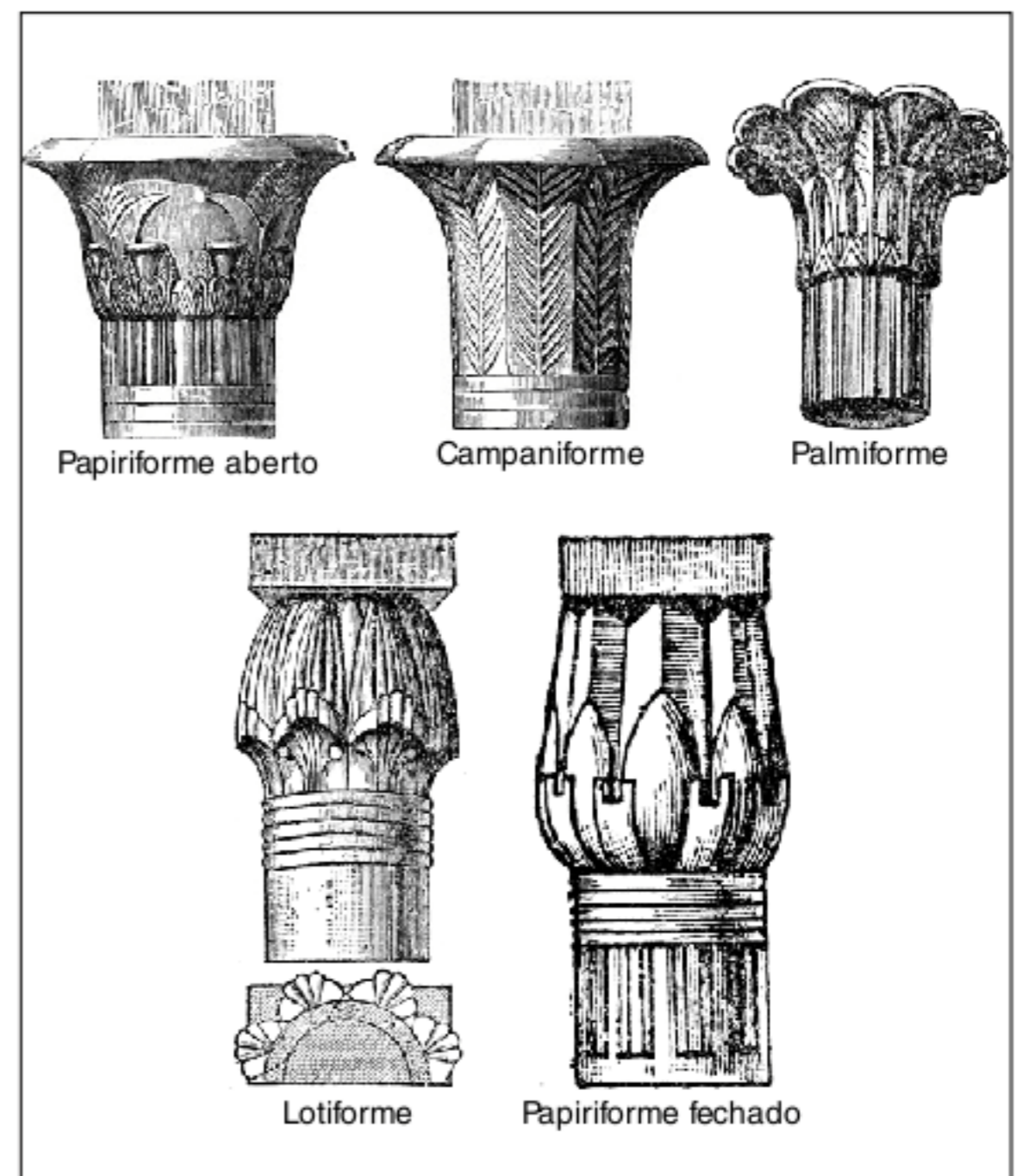


Fig. 3 Capitéis egípcios. Papiriforme, (fechado e aberto, conhecido também como campaniforme), lotiforme e palmiforme.

Capitel, em arquitetura, é a parte superior de uma coluna (de seção circular) ou de um pilar (de seção quadrangular), que sobrepõe o corpo chamado de fuste. No Egito, os capitéis se apresentam como estilização de plantas, por isto fitomórficas, baseadas em lótus (lotiforme), papiro (papiroforme) aberto ou fechado, conhecido como campaniforme e palmeira (palmiforme). Há ainda outros exemplos menos recorrentes como o capitel antropomórfico, com formato de cabeça humana, e o protodórico, que antecede o capitel dórico da Grécia, com uma simplificação da área de apoio da viga.



Fig. 4 O faraó Tutancâmon e sua esposa Ankesenamem, 18ª dinastia. Detalhe em baixo relevo da parte posterior do trono de Tutancâmon, Vale dos Reis. Madeira entalhada coberta de ouro, esmalte, pedras semipreciosas e prata, altura 104 cm. Museu Egípcio, Cairo.

Sobre a imagem

As reformas da 18ª dinastia podem ser exemplificadas por este baixo relevo. As dimensões igualadas entre o faraó e sua esposa, a delicadeza do gesto da mulher que toca o então divino representante do Sol, símbolo máximo da religião vigente, representado na imagem.

A miscigenação das culturas no Egito sob domínio romano impressiona, pois o modelo de sepultamento é egípcio; a retratística, ou seja, a forma como se retrata a figura humana, é romana, e o texto é grego. A sobreposição das culturas pelos romanos não implicou um aniquilamento, mas uma acumulação, visto que admiravam sobremaneira os egípcios e os gregos.



Fig. 5 Pintura tumular da região de Fayum. A múmia de Artemidorus, com cenas da religião egípcia e texto em grego. Madeira com baixo relevo e aplicações em ouro e pintura em encáustica (cera quente com pigmentos). Museu Britânico, Londres.

Mesopotâmia

O **Código de Hamurabi**, esta grande estela (figura 6), um marco político, pode ser considerado um dos mais importantes **exemplos artísticos e documentais** da Mesopotâmia. Pode ser visto como um resumo do representativo das imagens e também o documento mais antigo sobre a regulamentação dos ofícios.

A cultura **mesopotâmica e egípcia** formam nosso primeiro **caso de sobreposição expressiva**, de culturas de vital importância para a História que aconteceram de forma concomitante. Assim como a civilização egípcia, as civilizações desenvolvidas no vale conhecido como Mesopotâmia, literalmente “entre rios”, têm similaridade pelo fato de serem sociedades fluviais, que dependem do rio. Desta região fértil situada entre os rios bíblicos Tigre e Eufrates, **atualmente Iraque**, sabemos que surgiram as primeiras conformações de cidades de que se tem notícia. De uma destas, Ur, o **Museu Britânico**, em **Londres**, conserva um revelador estandarte. Revelador enquanto artifício humano e enquanto conteúdo simbólico, pois apresenta tanto informações sobre a vida cotidiana por uma narrativa das imagens quanto dados preciosos sobre técnicas artísticas. No **estandarte**, podemos ver a **qualidade do processo do mosaico e da gravação sobre pedra**, bem como o **gosto pelas combinações cromáticas em alto contraste**. A **oposição da paleta frio-quente, azuis e amarelos** será uma solução recorrente em praticamente todas as fases da arte na Mesopotâmia.



SANAO/WIKIPEDIA

Fig. 6 O Código de Hamurabi, séc. XVIII a.C. Basalto. Museu do Louvre, Paris.

Talvez a imagem de maior recorrência desta circunscrição espacial e temporal seja a da torre de Babel. Por sua inserção proverbial na *Bíblia Sagrada* acerca da impotência da soberba humana, essa construção tornou-se mítica. A **torre de Babel** poderia ser um dos famosos zigurates que, assim como as pirâmides no Egito, caracterizaram a arquitetura da Mesopotâmia babilônica.



BRITISHMUSEUM

Fig. 7 Estandarte real de Ur, face da paz, c. 2500 a.C., Lápis-lazúli, conchas, pedra calcária e nácar sobre madeira, 20,3 x 48, 3 cm. Museu Britânico, Londres.

Sobre a imagem

No estandarte da cidade-Estado de Ur, vemos nas **duas faces cenas relativas à guerra: a vitória e a paz**. Esta **obra funerária** se encarrega, como as histórias em quadrinhos de hoje, de **narrar histórias de maneira sequencial e apenas por meio de imagens**. Assim como na arte egípcia, o artista procurou representar o mundo conhecido antes que o visto, embora desse **mais valor ao aspecto artesanal do objeto que características de verossimilhança**.

A arte da Mesopotâmia divide-se em **duas grandes correntes expressivas, a Sumério-babilônica e a Assíria**. De modo recorrente, os elementos de hieraticidade e de estilização são característicos a ponto de suplantarem os egípcios na obediência aos cânones das formas.

A escrita que se desenvolveu aparentemente não obedece aos princípios pictográficos egípcios, de representação de elementos reconhecíveis baseado em imagens reais, mas em um **sistema abstrato conhecido como cuneiforme**, pelo sistema de gravação em forma de cunha. Das culturas importantes que se desenvolveram na Mesopotâmia durante a Antiguidade, podemos destacar três que são fundamentais para estabelecer elos e influências sobre outras culturas, inclusive a egípcia. São elas a Sumeriana, a Assíria e a Neossumeriana.

A cultura sumeriana de origens anteriores ao ano 3000 a.C. organizou-se pelo sistema de cidades-Estado como Ur, Lagash, Kish, depois Babilônia e Mari, e ramificou sua influência até a Índia e o Egito.

A **predominância assíria** se faz entre os **séculos XIV e VII a.C.**, no período em que Babilônia ainda se impunha como centro cultural e espiritual da Ásia menor. Estabelece-se por quase cem anos uma retomada dos **valores sumerianos**, ou mais especificamente **babilônicos, de 612 a 539 a.C.**, quando caiu sob domínio persa e viu-se gradativamente substituída pela então cultura siríaca, derivada da minoica.

Quando, muitas vezes, referimo-nos à arte da Mesopotâmia sem isolar a predominância cultural, região ou período, aparentemente cometemos um erro de imprecisão histórico-geográfica, porém essa associação monolítica, pensando a região como um todo e num longo período temporal, tem uma explicação que tange mais ao mundo das formas que ao da história. Essa aparente linearidade artística se manifesta por um processo de eleição de soluções cromáticas e formais, como a predominância de paletas específicas com a oposição quente-frio que, com os mosaicos ou tijolos esmaltados, ficam patentes. Dois mil anos separam o estandarte de Ur das portas de Istar, porém o mesmo gosto cromático se manteve.

Além disso, o sistema de síntese das formas naturais em geométricas, evidenciando um **gosto pela linha reta e disposições ortogonais**, não só destaca um apreço pela hieraticidade, como configura nuances e variações da geometria em relação à linguagem egípcia. Quando a influência minoica se faz presente na Mesopotâmia, um novo partido da geometria se manifesta: o da **curva dançante**, uma possibilidade de uso gracioso deste recurso, diametralmente oposto às soluções excessivamente austeras da arte de então.

Torna-se interessante averiguar, neste fechamento, a formação de uma imagem construída *a posteriori* acerca da cultura da Mesopotâmia. Sua arte exerceu **influência na concepção arquitetônica no final do século XIX** e no ideário de um estilo pré-moderno, conhecido como **Art Déco**, atestando que valores artísticos podem ser resgatados com novas significações, enriquecendo o cenário da arte de outras épocas.

Hieraticidade

Diz-se do traçado cursivo com que os antigos egípcios simplificavam e abreviavam a escrita hieroglífica.

EXEMPLO DE APLICAÇÃO ARTÍSTICA



Fig. 8 Estátua de Gudea sentado, c. 2150-2100 a.C. Diorito, 44 cm, Museu Metropolitano, Nova York.



Fig. 9 Pintura mural remanescente do palácio de Zimrilin, século XVIII a.C. Mari, Síria.



Fig. 10 Porta de Ishtar, c. 575 a.C. Museu Pérgamo. Berlim.



Fig. 11 Detalhe da Porta de Ishtar, Tijolos esmaltados. Museu Pérgamo, Berlim.



Fig. 12 Capitel zoomórfico da câmara de audiência do palácio de Dario, em Susa, então Pérsia, c. 510 a.C. Pedra calcária Museu do Louvre, Paris.

1 A estátua de Gudea pertence a um conjunto que se destinava a celebrar a reconstrução de templos em Lagash e contém inscrições cuneiformes alusivas a este fato e a desejos de uma vida longa.

2 Neste remanescente de pintura mural do grandioso palácio de Zimrilin, além da figura do homem e da tamareira, a árvore da vida, vemos também os animais híbridos, como os grifos e as quimeras, que certamente compunham já o bestiário sagrado da Mesopotâmia.

3 e **4** A porta de Ishtar, uma das portas da fortaleza que constituía a defesa da Babilônia, foi construída por ordem do

poderoso rei Nabucodonosor e representa, na sofisticada composição de tijolos policromados em esmalte, uma drástica evolução técnica frente aos relatos bíblicos acerca da torre de Babel, construída com tijolos de terra não cozidos, conhecidos por adobe, portanto muito mais vulneráveis. Além disso, Ishtar consolida um sistema de síntese da paisagem e dos animais alegóricos que protegiam a cidade. Segundo o historiador grego Heródoto, a parte superior tinha espaço suficiente para uma carroça puxada por oito cavalos.

5 Susa era uma antiga cidade do Oriente que fez parte dos impérios babilônico e persa atualmente é um campo arqueológico.

Atividades

- 1** O Egito constitui-se como uma das primeiras civilizações – no conceito completo da palavra – de que temos notícia. Como podemos ver essa consolidação na cultura egípcia?
- 2** A forte religiosidade da sociedade egípcia reflete-se em sua cultura. Assim como nas obras pré-históricas, a crença na representação que atinge o duplo persistia nas criações egípcias, ainda que sob diferentes cânones. Como essa concepção do divino na civilização egípcia influencia, em relação aos motivos, a criação artística egípcia de que temos conhecimento? Qual a importância da imagem numa cultura com tal fé?
- 3** Em um primeiro contato, pode-se ter a falsa ideia de que a frontalidade e a falta de proporção dos desenhos egípcios vem de uma ignorância da noção de profundidade e anatomia. Por que essa ideia pode ser contestada? E como essas duas facetas do desenho egípcio se justificariam?
- 4** Atribui-se à Mesopotâmia a origem da escrita ocidental. Justifique essa atribuição.

TEXTOS COMPLEMENTARES

Máscara mortuária de Tutancâmon, faraó do Antigo Egito, falecido na adolescência. Encontra-se hoje no Museu Egípcio no Cairo, Egito.



ANTYKRENE/WIKIPEDIA

Detalhe da Porta de Ishtar. O Leão é o símbolo da Babilônia e representa Ishtar, a deusa da fertilidade, do amor e da guerra. Além de simbolizar a Babilônia, sua presença era para incutir medo aos inimigos. Parece apropriado que um único leão de pedra, embora malpreservado, é o único remanescente da Babilônia, hoje localizado no Iraque.



DAN KITE/STOCKPHOTO

3

ARTES
PLÁSTICAS

A Grécia e o Império Romano



Acrópole de Atenas. Acrópolis, do grego, significa “cidade alta”. Era o local fortificado das antigas cidades gregas, geralmente situado no alto de uma colina.

A Grécia Antiga foi uma civilização que se desenvolveu na região da atual Grécia, na península Balcânica e nas ilhas vizinhas. O florescimento de sua cultura manifestou-se na expansão de suas cidades e na exuberância e força de sua cultura. Terra onde nasceu a filosofia e a democracia, podemos nos reportar à Grécia não apenas por sua circunscrição geográfica, mas também por sua maneira específica de pensar a beleza e a ética. O ideário artístico grego é de imprescindível compreensão, pois parece proporcionar um padrão estético, ou gosto grego, daquilo que é belo.

Roma exerceu seu domínio por cerca de seis séculos, tomando-se um império que compreendia quase todo o mundo ocidental conhecido na época. Os romanos absorveram as influências da arte grega. Adotaram os processos e os modelos, mas não simplesmente a copiaram, pois já possuíam técnicas construtivas de escultura, de pintura, indumentária, joalheria e todo um aparato cultural que lhes proporcionaram uma identidade própria.

A arte no mundo grego

A cultura da ilha de Creta era conhecida como cultura cretense, ou minoica, uma referência a Minos, local onde se encontra o famoso palácio de Cnossos, que continha o labirinto do Minotauro, a terrível fera antropozoomórfica (meio-homem, meio-touro). Só essa pequena citação e uma rápida olhada na arte mesopotâmica são suficientes para atestar a importância simbólica deste animal nas culturas cretense e minoica.

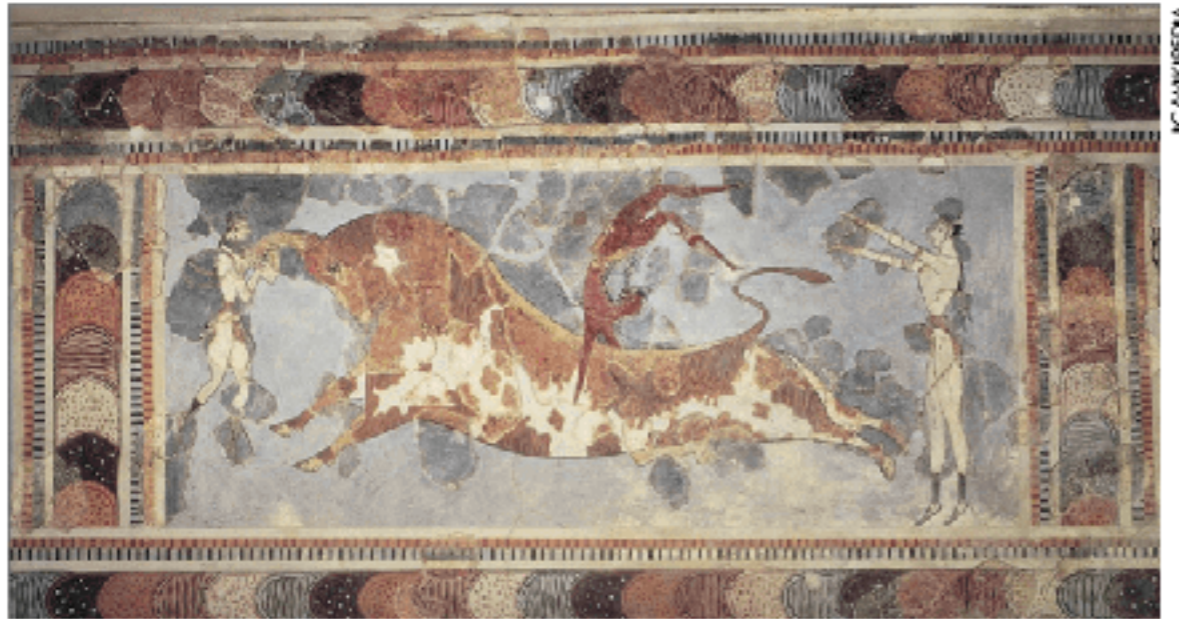


Fig. 1 Acrobacias com touro. Pintura minoica em afresco. Palácio de Cnossos, Creta, c. 1500 a.C.

O gosto por um tipo de solução plástica deu à arte de Creta uma qualidade irreverente que até então não havia se manifestado em outras situações. No afresco do palácio de Cnossos, constatamos tanto uma linearidade dançante quanto uma combinação de cores menos contrastante que na arte mesopotâmica. Era como se os jovens estivessem numa coreografia junto ao touro e não numa luta, tal a graciosidade e a leveza da concepção da pintura. Neste exemplo, também encontramos os primórdios da pintura em afresco, que consiste na aplicação de pigmentos diluídos apenas em água sobre uma argamassa composta de cal, areia e pó de mármore, ainda fresca. É como se a parede fosse tingida pelas cores que passam a integrar a massa de reboque.



Fig. 2 Detalhe com colunas e afresco do palácio de Cnossos.

Sobre a imagem

Além das cores aplicadas sobre elementos arquitetônicos, as colunas possuem uma forma peculiar de fuste, pois iniciam estreitas junto à base e vão se alargando à medida que atingem o capitel.



Fig. 3 Estatueta geométrica de um cavalo, 17,6 cm, Bronze, 8º século a.C. Museu Metropolitano de Nova York.

A primeira fase da arte grega é marcada pelas figuras simplificadas e geométricas, como o pequeno cavalo em bronze, acima, assim como pela ornamentação abstrata de vasos.

As estátuas conhecidas como Kouros eram figuras celebrativas e possuíam, além de qualidades estilísticas muito próximas das esculturas egípcias, como o caso dos membros colados ao corpo e uma estilização da anatomia, uma função de representar pessoas de verdade, como duplas de pessoas reais que se pretendia eternizar.

Nesse momento histórico, podemos afirmar que já nos familiarizamos com a cultura grega. Somos tão ligados ao gosto grego que não nos damos conta disso. A nossa língua e a nossa maneira de pensar sofreram influência, muitas vezes velada, do mundo dos helenos, nome pelo qual os gregos eram conhecidos nesse período da História. O mundo helênico é conhecido também como Antiguidade Clássica.



Fig. 4 Polimenes de Argos, Kouros, provavelmente em homenagem fúnebre aos gêmeos Cléobis e Bítôn, c. 580 a.C., Delfos, Museu.

Como visto no capítulo anterior, a arte grega deve seus procedimentos iniciais à influência egípcia, mas há algo a mais que liga à arte grega, a egípcia e a arte minoica (ou cretense). Foi no breve período de reinado de Akhnaton, ou Amenófis IV, da 18ª dinastia, que se rompeu num hiato com os rígidos cânones e houve uma abertura para influência externa, advinda da elegante arte minoica, que também compõe as bases da arte grega.

Fases da arte grega

A arte grega, à qual devemos toda nossa história subsequente, pode ser dividida para fins de estudo em quatro grandes momentos: Geométrica, Arcaica, Clássica e Helênica. Porém, uma divisão mais rigorosa do desenvolvimento da arte a apresenta em sete estágios.

1º: **Proto história** – de 2800-2000 a.C., da cretense c. 2100-1450 a.C. e da micênica c. 1700-1220 a.C.– Período que sofre clara influência da arte Cicládica (das ilhas Cíclades).

2º: **Medievo helênico** – c. 1200-900 a.C. – Período em que a produção artística é empobrecida pelo desaparecimento dos palácios-cidades e é conduzido a uma nova maneira de trabalhar a cerâmica e a modelagem que foi impulsionada pelo surgimento dos núcleos urbanos e do comércio.

3º: **Geométrico** – c. 900-700 a.C. – Período em que houve a primeira fase marcante da arte grega quando se fala do ressurgimento da escultura e sua variação de suportes e a arquitetura marcada pelo rigor geométrico. O período Geométrico corresponde a um sistema de ornamentação pictórica, sobretudo de utilitários como vasos e ânforas com motivos abstratos ou de síntese da representação.

4º: **Orientalizante** – c. 700-610 a.C. – Período em que uma extensão da arte geométrica é dada pelo contato com as culturas do Oriente mediterrâneo, anatólio e mesopotâmico. Dá-se início ao que se conhece por Magna Grécia, o despertar de um pensamento estético helênico.

5º: **Arcaico** – c. 610-490 a.C. – Período em que, sob a sombra da grande cultura egípcia, a arte grega dá seus ensaios para a autonomia, subvertendo a hieraticidade das formas em direção a uma representação e apelo naturalístico.

O período Arcaico é fortemente marcado pelos modelos da escultura egípcia e da pintura ornamental minoica. Deste momento provêm os exemplos dos Kouros, estátuas celebrativas de atletas vencedores de jogos ou de guerreiros mortos, que estilisticamente ligam-se muito ao bloco de pedra, como nas referências egípcias, em que os movimentos são constituídos como se não quisessem entrar em desacordo com a natureza do duro bloco pétreo. Devemos nos lembrar que parte deste procedimento egípcio devia-se às características das ferramentas de desbaste da pedra. No entanto, os gregos procuravam, em sua curiosidade, dar conta de certos aspectos da anatomia com os quais seus predecessores não se importavam. Quer dizer, os gregos buscavam outros valores expressivos da anatomia que não a pura imitação.

Mais tarde, essa característica seria formalizada pelo grande filósofo Aristóteles em seu livro *A poética*, no qual atribui a qualidade de uma obra artística à sua imitação ou mimética da natureza. Óbvio que isso não implicava apenas na cópia, pois copiar era sem valia. A arte da imitação da natureza deveria ser a interpretação da natureza. Interpretar a natureza significava,

então, ir além. Desse modo, a arte mostrava não o homem como ele era, mas o homem ideal, com formas anatômicas perfeitas.

6º: **Clássico** – c. 490-323 a.C. – Período iniciado e encerrado por dois grandes acontecimentos para a história da cultura grega, a guerra do Peloponeso e a morte de Alexandre, o grande. Neste momento, conhecemos os exemplos máximos da arte e da arquitetura: Fídias, Ictino, Policleto, os grandes pintores citados por Plínio, o velho; podemos dizer que são os clássicos dessa cultura clássica.

A sedimentação do período clássico do templo do Partenon, na Acrópole de Atenas, é um exemplo que nos apresenta os corpos humanos representados de forma a revelar a estrutura interna, a delicadeza do caimento dos panos, chamado de *panejamento*, sobre a pele, e também a expressão contida e elegante como é comum categorizarmos a beleza clássica.



Fig. 5 Partenon, Atenas, projeto de Ictino, 480-323 a.C.

Neste momento, a observação do natural constitui uma característica peculiar dos gregos. O domínio das técnicas de modelagem em argila dotou os artistas gregos de uma habilidade em representar o corpo humano em movimento. Devemos nos lembrar de que a hieraticidade da escultura egípcia devia-se em grande parte ao processo de desbaste da pedra. A modelagem da argila permitiu descolar os membros do tronco e colocá-los em movimento.



Fig. 6 Detalhe do conjunto escultórico de mármore do templo Partenon, conhecido por mármore Elgin, c. 440 a.C. Museu Britânico, Londres.

O uso dos processos de fundição, em especial o de cera perdida, associou-se ao trabalho do modelador e culminou nessa mágica que nos faz crer que as estátuas possuem ossatura e estão em movimento.

7º: **Helênico** – 323-31 a.C. – Período em que a hegemonia do gosto grego se faz presente por todos os pontos do antigo Império Macedônico, da Índia ao Egito, dando-nos a dimensão de influência do que se tomou a maneira grega de pensar o belo.

O período conhecido como Helênico corresponde ao de difusão do gosto dos gregos por todo o mundo dominado pelos macedônicos e depois pelos romanos. Neste sistema de expansão política, a questão da uniformização do gosto foi fundamental. É possível observar a influência grega, das ilhas do mar Mediterrâneo, da costa da Península Itálica até os limites da Índia. Torna-se muito elucidativo observar a reapropriação de elementos da escultura grega em exemplos de arte budista, uma grande rede de influência foi tecida a partir de um ponto inicial, mas que passou a ser repensada de maneira original em contextos distintos.



Fig. 7 O Discóbulo, cópia romana em mármore de um bronze de Míron, c. 450 a.C., Glipoteca de Munique.

A arte grega

O legado da cultura grega sobre os povos dominados pelos macedônicos e posteriormente pelos gregos é inegável. No Buda do Paquistão (Fig. 9), podemos observar, apesar da aparente simplicidade, o sistema de drapeado ou caimento de panos que revelam a anatomia, característica da escultura grega a partir da fase clássica.

Neste momento, vemos uma tendência à teatralidade exacerbada na escultura grega representativa. A dramaticidade manifesta-se por todo o corpo, nas faces, nas mãos, como se devessem nos convencer de suas ações e de seus pensamentos.

Este período se finda ao tempo da ascensão do Imperador Augusto, em Roma, e da miscigenação das linguagens. Pensa-se numa extinção da grande arte grega, mas esta já se encontrava há muito dispersa pelo mundo com a própria elite ateniense deslocada para o Egito Ptolomaico, sobretudo para Alexandria.



Fig. 8 Baixo-relevo do altar de Zeus em Pérgamo, c. 170 a.C., Museu Pérgamo, Berlim.

A arte grega passa a constituir uma espécie de baliza para o gosto, o próprio conceito de classicismo deriva dessa arte de modo geral. Uma ideia que se torna independente até da própria contextualização na fase clássica, mas de princípios iniciados neste momento, e acaba por compor uma imensa paisagem da Grécia, uma paisagem do gosto grego que se tornou prerrogativa para as belezas eternas.



Fig. 9 Estátua de Buda. Escola de Gândara. Pedra, Norte do Paquistão, século I. Museu Guimet, Paris.

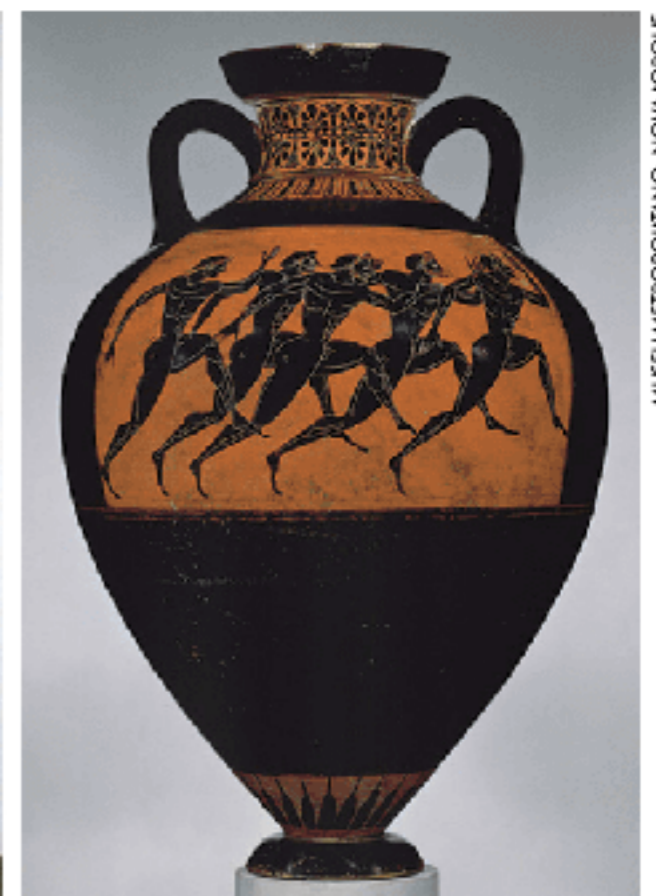


Fig. 10 Ânfora panatenaica, cerâmica com figuras negras, c. 530 a.C. atribuída a Eufiletos. Museu Metropolitano de Nova York.

Há também um conceito de arte grega, ou clássica, construída posteriormente. Quando nos referimos a algo clássico, pensamos de imediato numa elegância, numa expressividade digna, em valores da arte que chegam até a ser valores morais. Toda a aparente serenidade ante as emoções ou a própria atemporalidade é fruto de agregações culturais. Quando observamos peças escultóricas magistrais, como o conjunto do Partenon, nos impressionamos, pois deparamos-nos com uma superfície branca, imaculada e impassível e custa-nos a aceitar que tanto a escultura quanto a arquitetura grega eram pintadas com cores vibrantes. Na verdade, esse gosto pelo branco do mármore é uma influência da cultura arqueológica e, particularmente, pela intervenção inglesa. Os famosos e controversos mármore Elgin, que

compõem a melhor coleção desta arte do museu britânico, foram limpos de maneira cruel, com agentes químicos e até cinzelados de modo a se eliminar quaisquer vestígios da policromia original.

O que nos é legado conhecer da história das imagens é muito mais produto de sobreposições de camadas culturais que a manifestação pura das linguagens.

A cerâmica grega tornou-se famosa pela qualidade das imagens nelas representadas. Duas grandes fases marcam a produção dessas peças, a das figuras pretas sobre fundo vermelho e as de figuras vermelhas sobre fundo preto. Tal efeito é obtido de um processo conhecido por engobe, que consiste na pintura sobre a cerâmica com uma tinta obtida a partir de argilas de composição distinta que produzem contrastes, como nos exemplos.

Na primeira referência, da ânfora para azeite de oliva (Fig. 10), é evidente a influência da cultura minoica pela estilização e leveza dada aos corpos dos atletas. Na segunda (Fig. 12), do vaso para mistura de água ao vinho, constatamos a sedimentação de uma linguagem pictórica e gráfica que encontra eco nas esculturas contemporâneas.



Fig. 12 *Laocoonte e seus filhos*, Oficina de Polidoro, Atenodoro e Hagesandro, c. 25 a.C. Museu do Vaticano, Vaticano.

Outra possibilidade de coluna são as *cariátides*, colunas antropomórficas, com a forma de mulheres de Cária. Hipoteticamente, uma homenagem às mulheres deste lugar que eram feitas prisioneiras pelos atenienses.

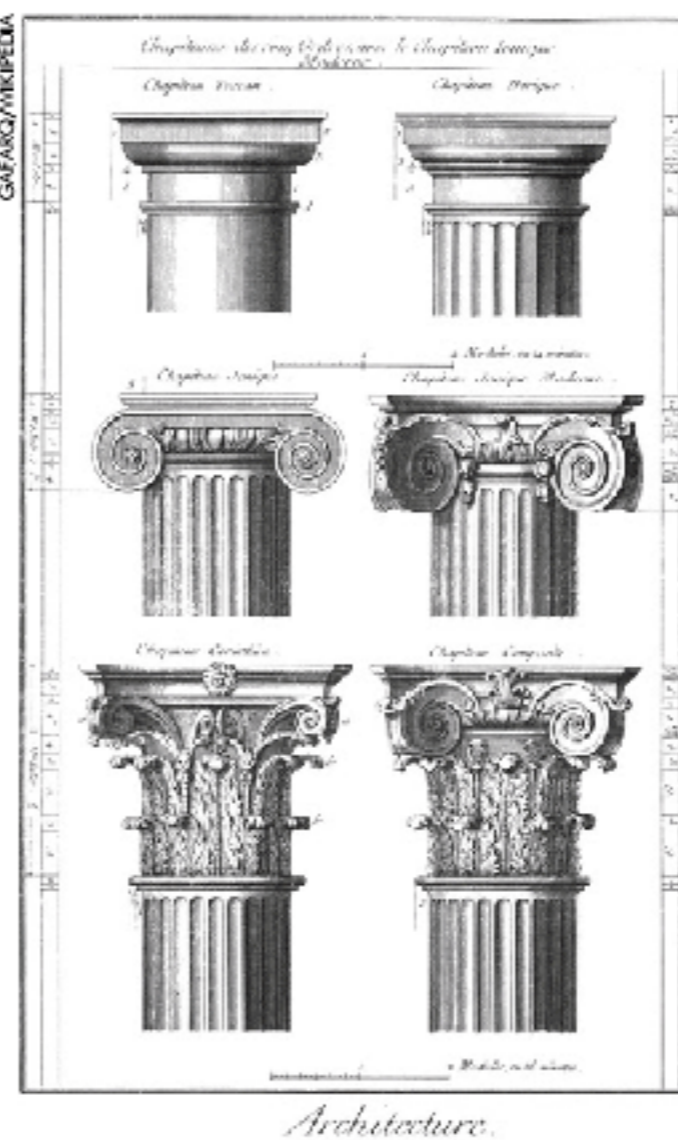


Fig. 13 Ordens gregas: Dórica, Jônica e Coríntia.



Fig. 14 Cariátide do Erecteion, final do séc. 5 a.C. Acrópole de Atenas.

O Império Romano

Como já observado, os romanos absorveram as influências da arte grega. Adotaram os processos e os modelos, mas não simplesmente a copiaram, pois já possuíam técnicas construtivas de escultura, de pintura, indumentária, joalheria e todo um aparato cultural legado pelos povos que habitavam ou transitavam pela Península Itálica, dos quais se destaca a **cultura etrusca**.



Fig. 11 Pintor de Perséfone (atribuição). Retorno de Perséfone à sua mãe Deméter. Terracota com figuras vermelhas, 440 a.C. Museu Metropolitano, Nova York.

A obra *Laocoonte* exemplifica a intenção dramática da escultura e a importância de uma retórica do corpo na arte do período helênico. São evidenciadas a contorção, a gesticulação e as expressões da face em função de uma narrativa.

O estudo das faces representativas das emoções é conhecido por *Fisiognômica*.

O arquiteto romano Vitruvius listou as ordens ou colunas gregas e suas atribuições. A Dórica, mais severa, seria destinada a deuses masculinos, como Hércules e Marte; a Jônica, de ornamento comedido com volutas de inspiração vegetal, a deusas senhoras como Hera e Juno, e a Coríntia, mais rebuscada e com folhas de acanto, à Afrodite ou Ártemis.

O procedimento dos romanos era homenagear a cultura grega e não somente imitá-la, tendo em vista a imensa admiração que nutriam. Porém, a grande arte romana teve por apoio a grega, uma vez que os escultores oriundos da Grécia trabalhavam em Roma, os nobres romanos ou compravam originais ou faziam cópias de estátuas gregas. A pintura romana também derivava em conceito da grega, tendo em vista que o documento mais importante a este respeito, o livro de Plínio, o velho, acentua a importância das qualidades também enunciadas por Aristóteles em sua *Poética*, que são, entre elas, a imitação, *Imitatio* ou *mimesis*.

Uma breve história da pintura parietal romana poderia ser delineada a partir do século VIII a.C. representada pela pintura etrusca, que valorizava sobremaneira o delineado e a simplificação das formas. Este método se desenvolve até cerca do ano 200 a.C. quando a influência imitativa da arte grega se faz notar.

Apartir do ano 200 a.C. a 90-80 a.C., temos o primeiro estilo pictórico que se ocupa da imitação de relevos arquitetônicos. O segundo estilo, iniciado c. 80 a.C. e que perdurou até o final do século I a.C., incorpora elementos como guirlandas e outras referências vegetais às imitações da arquitetura. O terceiro estilo, do final do século I a.C. à segunda metade do I d.C., apresenta o recurso de representar paisagens, como janelas falsas. Neste momento, podemos vislumbrar o poder de imitação que deveria ter a pintura para ser considerada de qualidade.



Fig. 15 Túmulo de Triclinio. Pintura etrusca. Tarquinia, c. 480 a.C. Pintura mural, afresco.

Um pintor ou escultor seria bom na medida em que conseguisse imitar ou até superar a natureza. Sob esse ponto de vista, uma série de pinturas em afresco, que se presta a brincar de ilusão de ótica, tais como as remanescentes de Pompeia, são testemunhos vivazes desse partido artístico.



Fig. 16 Exemplo de afresco na cidade de Pompeia, c. século I a.C., motivos de natureza-morta.

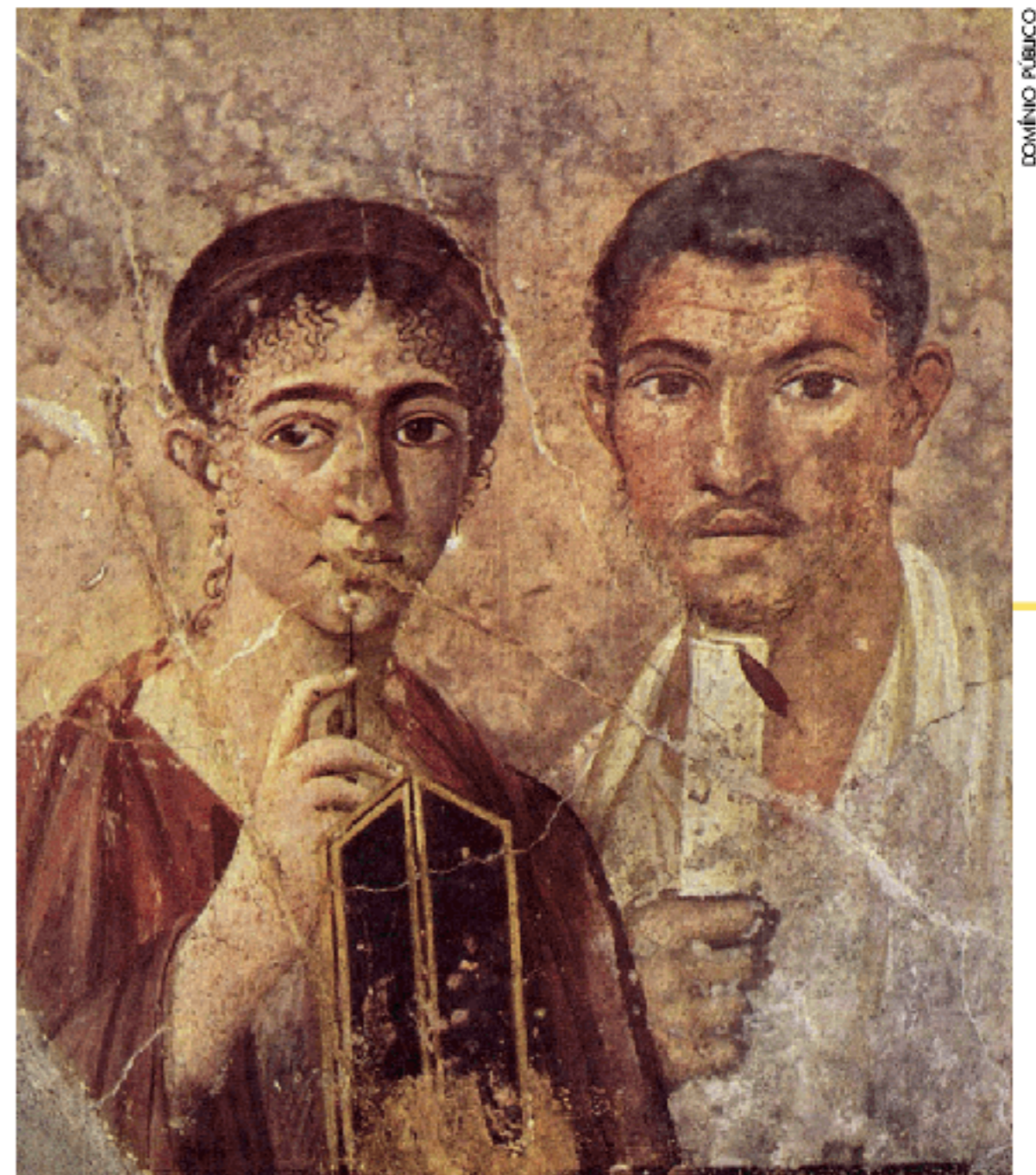


Fig. 17 Fragmento de afresco pompeiano. Retrato de casal, 62-79 d.C. Museu Arqueológico Nacional, Nápoles.

Sobre a imagem

Este retrato em afresco nos conta muito sobre a maneira naturalística de retratar que se manifesta tanto na escultura quanto na pintura romana a partir do 1º século de nossa era. Os retratados em questão poderiam ser Pacius Proculus e sua esposa, habitantes de Pompeia, cidade soterrada pelas cinzas e lavas do Vesúvio em 79 d.C.. Nesta pintura, observamos a pose descontraída do casal, cada um com um suporte para a escrita; ela com tabuinhas enceradas, que eram suporte para o estilete, na mão direita, encostada na boca como se estivesse pensando no que poderia escrever; ele recosta delicadamente seu queixo num rolo de papiro, a forma de livro de então.

Os artistas esmeravam-se em criar a ilusão dos materiais, dos relevos arquitetônicos, em abrir portas e janelas falsas. Este procedimento se mantém até o século I d.C. quando se introduz a moda de **figuras híbridas de vegetais, homens, animais, arquitetura**, ao que posteriormente se deu atribuição de **grotescos**.

O nome *grotesco* foi cunhado muito tempo depois, durante o século XV, e deve-se ao fato de essas pinturas terem sido encontradas na *Domus Aurea* de Nero, que são ruínas de corredores e salões soterradas em Roma. Essas ruínas eram semelhantes a uma gruta, *grotta* em latim. Foram das pinturas e esculturas encontradas nesse local que os artistas copiavam os desenhos *grotescos*.

A pintura romana diferencia-se da grega principalmente em função de seu suporte físico, pois os gregos pintavam sobre painéis de madeira, os *pinakos*, daí o nome pinacoteca, coleção de quadros. Já os romanos davam primazia ao suporte parietal pelo processo do afresco. Como não nos foi legado nenhum exemplo da tão admirada pintura grega sobre painéis, apenas conjecturamos que, se os romanos que pintavam com tamanha qualidade louvavam os gregos por sua superioridade, é realmente de se lamentar o fato de nenhuma pintura ter sobrevivido, ou melhor, sobreviveu apenas pelos ecos na pintura pompeiana.

O **mosaico** é outra arte aplicada à arquitetura na qual os romanos foram exímios. No mosaico a seguir, sentimos que todos os recursos da pintura mural foram adaptados para esta técnica.



Fig. 18 Mosaico representando Netuno e Anfitrite, século 1 d.C., Casa de Netuno e Anfitrite, Herculano.

A **escultura romana** deve todo seu esplendor à arte helênica, no entanto passaram de mera imitação ao desenvolvimento de um **sistema retratístico** que os diferenciou de seus modelos. As referências helênicas mantiveram-se até o fim do governo do Imperador Augusto na segunda década do século I d.C. A partir desse momento, uma nova maneira de se pensar a representação manifestou-se na arte romana. Já os gregos, mesmo no período teatral do helenismo, preocupavam-se em atingir as formas perfeitas, com proporções harmônicas que visavam até corrigir imperfeições nos homens, pois acreditavam que o retratado já era uma cópia imperfeita de um modelo perfeito não visível. Neste caso, tinham de almejar este modelo invisível, atingido apenas pelo conhecimento das harmonias geométricas.

Os romanos conseguiram, por sua vez, pensar num retrato que, de fato, evidenciasse o caráter do representado até em suas imperfeições. Para isso, **descartaram a ideia rígida de simetria e proporções e optaram por uma visão mais próxima de um naturalismo**. A própria experiência do modelo deveria ser retratada e, às vezes, quando vemos imperadores com expressões comuns, podemos fazer a comparação com o modelo grego, em que qualquer retrato era visto em seu aspecto ideal.

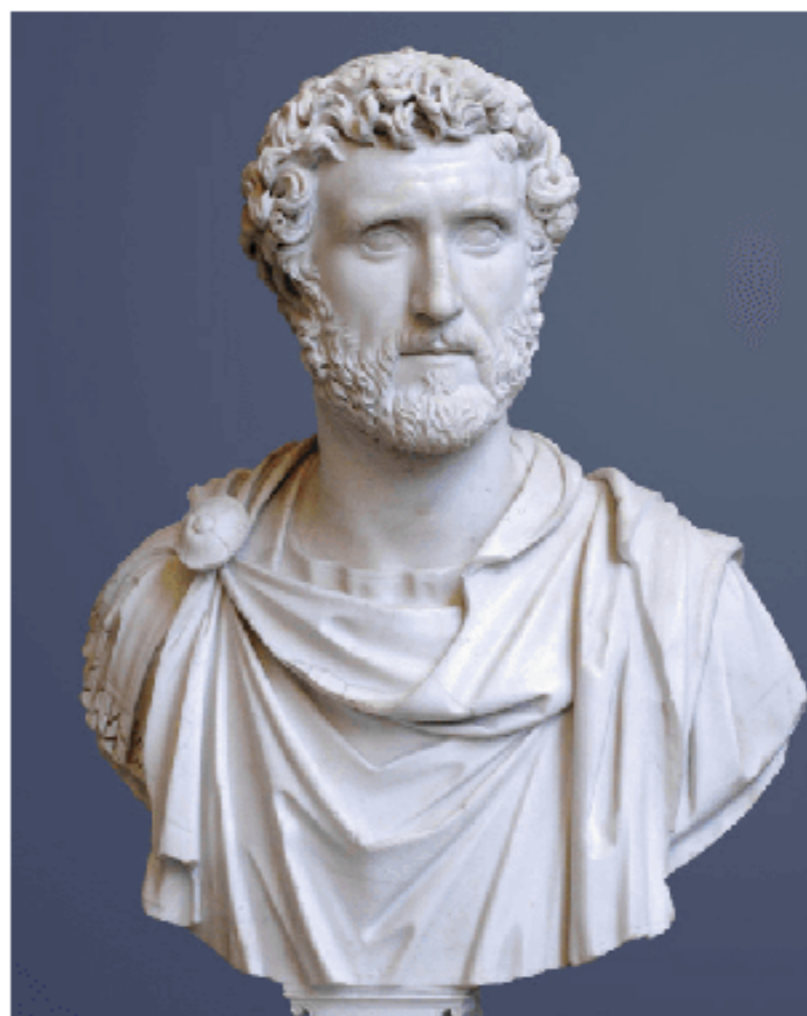


Fig. 19 Busto em mármore do Imperador Antonino Pio, 86-161. Glipoteca de Munique.

Uma grande contribuição romana dá-se no campo da engenharia, enquanto os arquitetos gregos construía seus templos com base no sistema estrutural *trilitico*, cujo princípio básico era a sustentação de uma viga por duas colunas, daí o nome “três pedras”, os romanos dominavam a construção pelo sistema de **arcos semicirculares**, ou **arcos plenos**, a partir do corte ao meio de uma circunferência. Sabe-se que os gregos dominavam esse sistema, no entanto não faziam grande uso dele. Os romanos, por sua vez, o transformaram no elemento mais importante de sua arquitetura, o arco derivado do corte ao meio do círculo, conhecido como arco semicircular, arco pleno ou arco romano, construído por pedras em cunha com um elemento central, a chave do arco. A partir desse princípio, a versão tridimensional, a cúpula semiesférica, compartilha dessa mesma ideia.

Um dos edifícios remanescentes mais importantes, legado pelos romanos do período imperial, o anfiteatro Flávio, ou o Coliseu (Fig. 20), um edifício de planta elíptica, é testemunho exemplar deste processo construtivo com arcos e da maneira como as colunas de origem grega eram *adossadas*, ou aplicadas, ao edifício para compor aquilo que os romanos conheciam como *decoro*, ou adequação dos ornamentos a uma finalidade específica do prédio.

Notamos que a sustentação do edifício está delegada exclusivamente aos arcos e que as meias-colunas foram aplicadas unicamente enquanto recurso de decoro retórico, ou seja, com função de narrar uma história, uma narrativa sem palavras. No térreo, vemos as simples colunas dóricas, as mais antigas; no próximo pavimento, a jônica, de ornamentação austera com

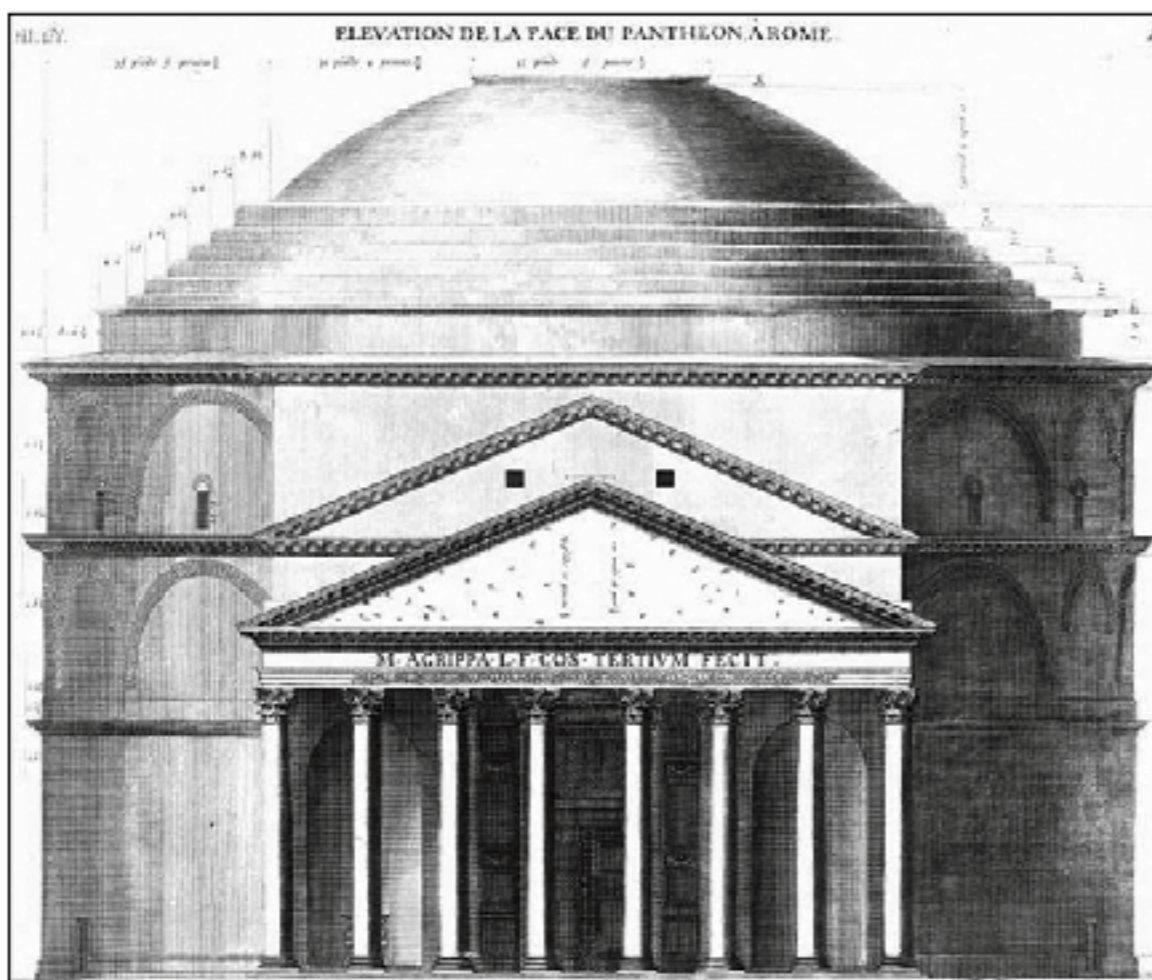
volutas; no seguinte, a rica ordem coríntia com sua elegante estilização de folhas de acanto; por fim, coroando o edifício, pilastras *adossadas* da ordem compósita ou romana, uma derivação mais requintada da ordem coríntia associada à jônica e, neste caso, de seção quadrangular. O edifício, nesta disposição, apresenta-se como camadas sucessivas da história, as bases gregas numa evolução estilística e, por fim, a civilização romana que se encarregou de aperfeiçoá-la. No Coliseu, manifesta-se um princípio da retórica da imagem.



S. GREG PANOSIAN/ISTOCKPHOTO

Fig. 20 Anfiteatro Flávio, ou Coliseu, c. 80 d.C. Roma.

O arquiteto romano Vitrúvio legou à posteridade o único testemunho escrito sobre os conhecimentos técnicos construtivos da antiguidade, na qual podemos ver a inclusão de duas ordens de origem italiana à série grega: a ordem toscana, uma variante da dórica, e a ordem compósita, ou romana, variante mais rebuscada da coríntia, pela associação entre esta e a jônica. Identificamos o uso das ordens num princípio de evolução, da mais simples à mais sofisticada no Coliseu, em Roma, como se a mensagem fosse: observe a evolução da arquitetura e veja como ela é coroada pela contribuição romana.



DOMINIO PÚBLICO

Fig. 21 O Panteão, fachada, 130 d.C. Roma.

Muito do que conhecemos por arquitetura clássica imponente, manifestada em grandes bancos, museus, edifícios oficiais, vem do gosto romano, da **intenção de impressionar e de mostrar a importância de obras cujo trabalho demandou a obra de muitos, do conceito de que o Império é constituído por muitos e que o observador é apenas uma parte desse complexo.**

Dos grandes remanescentes da arte romana, o Panteão é um dos exemplos máximos, junto do Coliseu. Por uma análise de sua forma, observamos uma composição por justaposição de uma rotunda, forma arquitetônica de planta circular, um cilindro e uma cúpula, que é o uso tridimensional do arco semicircular à fachada de um templo grego. Neste exemplo, fica também clara a homenagem prestada à cultura grega, pois a fachada tem mera função de preâmbulo ao corpo do edifício que não se vale da construção pelo sistema *trilitico*. Esse edifício tornou-se modelo para muitas gerações de arquitetos, por sua rigorosa construção geométrica, prescrevendo uma esfera perfeita em seu interior, além de um imenso óculo zenital, ou *zimbório*, uma abertura circular na parte superior da cúpula por onde as águas das chuvas não atravessam.

Outra variação da fachada do templo grego associada às contribuições romanas é o modelo de **arco do triunfo**, uma construção de **caráter memorativo**, espalhada por todos os territórios de domínio romano. Nestes monumentos, as variações das ordens em colunas inteiras destacadas ou meias-colunas encostadas são associadas ao arco, sobrepostos por uma viga ou cornija ou por um frontão triangular e ainda sobreposto por um ático, uma platibanda retangular, também presente no Panteão.

Com esses elementos, temos estabelecidos os princípios de uma linguagem clássica da arquitetura, aplicada da renascença italiana aos dias de hoje em todos os edifícios de inspiração classicista, de bancos, edifícios públicos, residências, túmulos.



ALEXANDER Z./WIKIMEDIA COMMONS

Fig. 22 Arco triunfal de Tito 81 d.C. Roma.

A importância dada à celebração dos grandes feitos da história e das conquistas para a ampliação do Império acabou encontrando na arquitetura um suporte para **relevos e esculturas com função narrativa**. Os templos, assim como os modelos gregos, possuíam ornamentos historiados nos frontões, nos frisos, nas métopas. Outra variação dos modelos gregos, como nenhuma outra apresentada aqui, representou uma reinvenção completa: a coluna monumento, que, por sua vez, tornou-se modelo tanto para monumentos quanto para edifícios, como veremos a partir da Renascença.

Um elemento arquitetônico parte de um conjunto, e com uma função específica de sustentar vigas em conjunto passou a compor isoladamente uma unidade arquitetônica. A coluna monumento foi, talvez, uma adaptação da coluna ao sentido obscuro, para os romanos de então, dos obeliscos egípcios que haviam sido transportados para Roma quando da conquista daquele país.

A imensa coluna de Trajano tem uma história linear narrada por imagens que configuram um friso em espiral. Da base ao topo, duas mil e quinhentas figuras, dentre elas o imperador, aparecem sessenta vezes e descrevem a história da conquista da província da Dácia, atual Romênia. Sob o corpo cilíndrico, uma base cúbica com 10 metros de altura continha a própria câmara mortuária do imperador, uma associação entre túmulo e monumento.

Sabemos que a grande arte romana pode ser encerrada em torno de 550 anos de feitos notáveis, de meados do século II a.C, quando incorpora politicamente e culturalmente os valores gregos, ao século IV d.C. com a ascensão do Cristianismo. Mesmo com as adaptações dos valores romanos aos ritos cristãos, as conquistas técnicas e estéticas declinarão em função de um novo gosto e de contatos da civilização ocidental com o Oriente.



Fig. 23 Pormenor da coluna de Trajano, 114 d.C. Roma.

Atividades

1 Na cultura cretense aparecem “estátuas com qualidades estilísticas semelhantes às das esculturas egípcias, como o caso dos membros colados ao corpo e uma estilização da anatomia”. Assim como as egípcias, essas figuras também têm a função de eternizar alguém. É possível afirmar que, também como as egípcias, essas esculturas eram revestidas de significado místico? Explique.

2 É no período arcaico que a cultura grega entra em contato com a cultura egípcia, assimilando seus modelos. Esses modelos assimilados, contudo, não serão puramente reproduzidos, mas adaptados: no domínio grego, a arte egípcia, de formas hieráticas, ganha apelo naturalista. Como se configura a escultura grega? Qual a importância do gesto nessa configuração?

3 “O período conhecido como Helênico, corresponde ao de difusão do gosto dos gregos por todo o mundo dominado pelos macedônicos e depois pelos romanos. Neste sistema de expansão política, a questão da uniformização do gosto foi fundamental”. A influência da cultura grega nas civilizações ocidentais, mesmo as atuais, pode ser constatada em línguas, em saberes e em grande parte de nossa maneira de pensar, em que estaria nossa noção do belo. Pensando nisso, responda: como se caracteriza o gosto grego? Como ele aparece hoje na nossa sociedade?

4 A cultura romana deriva da grega e, em parte, a imita, retendo sua visão naturalista. Contudo, há certas diferenças com relação à mimese (imitação) da natureza. Quais eram essas diferenças?

TEXTOS COMPLEMENTARES

Fachada do templo Partenon, na Acrópole de Atenas, Grécia. Um dos edifícios mais famosos do Mundo Antigo, era o templo da deusa Atena, construído no século IV.



MINISTRY OF PHOTO

Ruínas do Coliseu, em Roma. Lugar de esportes e espetáculos na Antiguidade. Sua construção deu-se entre 70 e 90 d.C e foi finalmente concluída em 96 d.C.



PIOLO GAETANO/ISTOCKPHOTO

Áfresco romano na cidade de Herculano. Como aconteceu com Pompeia, a cidade de Herculano foi soterrada pelas cinzas do Monte Vesúvio, no dia 24 de agosto de 79 d.C.



ANGELA SORRENTINO/ISTOCKPHOTO

Édipo e a Esfinge. 440-430 a.C.



ACHILLES/WIKIPEDIA

Bizâncio e o mundo oriental

4

ARTES
PLÁSTICAS



Ícone que representa Maria e Jesus entre o imperador bizantino e sua mulher. Mosaico, Catedral de Santa Sophia, Istambul, Turquia.

A principal característica da arte bizantina é a **incorporação dos valores cristãos** que surgiam à sua raiz cultural greco-romana. Em Bizâncio, realiza-se a adaptação artística dos modelos clássicos para a nova teologia do deus uno e encarnado, o que acarreta mudança tanto nas formas como nos objetivos de sua arte.

A arte bizantina

A Idade Média prescreve um bloco temporal de mil anos. Inicia-se com a ascensão do **cristianismo como religião oficial do Império Romano, no início do século IV e com o gradual abandono da estética helênica pela mudança de valores espirituais.** No século XIV, ela passa a ceder aos impulsos de recuperação do ideário clássico.



ANTHONY MARIANUCCI

Fig. 1 Cabeça da estátua colossal do imperador Constantino I, c. 313-24 d.C. Mármore. Museu do Capitólio, Roma.

Temos de imaginar o esforço em adaptar ritos, espaços e hábitos de uma cultura acostumada a venerar imagens, ligar a aparência às qualidades dos deuses e a oferecer sacrifícios em templos e hermas. Agora a cultura confronta-se com uma religião que se afirmou pelo modo hegemônico com que se distribuiu pelo território romano. O mote desta transição aconteceu mais ou menos como dizia aquele ditado: “se não puder com eles, junte-se a eles”. O próprio imperador Constantino que, persuadido a estabelecer o cristianismo como religião oficial, só foi batizado no final da vida. Esse mesmo imperador, tido como o fundador do cristianismo como religião oficial do estado romano manteve ritos e o culto a deuses pagãos, como o exemplo do deus sol, cuja imagem manteve em suas moedas.



LENAO, Z

Fig. 2 Sidrac, Misac e Abdégano sacrificados na fornalha por Nabucodonosor, século III. Afresco. Catacumba Priscilla, Roma.

Com essa transformação do cristianismo em religião oficial, os cultos, que eram realizados em locais secretos como residências e nas catacumbas (imensos espaços subterrâneos onde ocorriam ritos e sepultamentos), não poderiam ser realizados nos mesmos lugares pois seria blasfêmia utilizar um templo antes dedicado a um deus pagão aos cultos cristãos.

Somente o panteão foi reutilizado para este fim, simbolicamente, como Santa Maria dos mártires, o que o conservou. As basílicas que eram os salões reais serviram de modelo para as primeiras igrejas. Algumas manifestações pictóricas e escultóricas tiveram de ser adaptadas para constituir o cerne da Igreja Católica até os dias de hoje: uma nave central, duas alas laterais, uma abside ao fundo e um sarcófago, representando o túmulo de Cristo, como as antigas mesas de sacrifício, por altar.

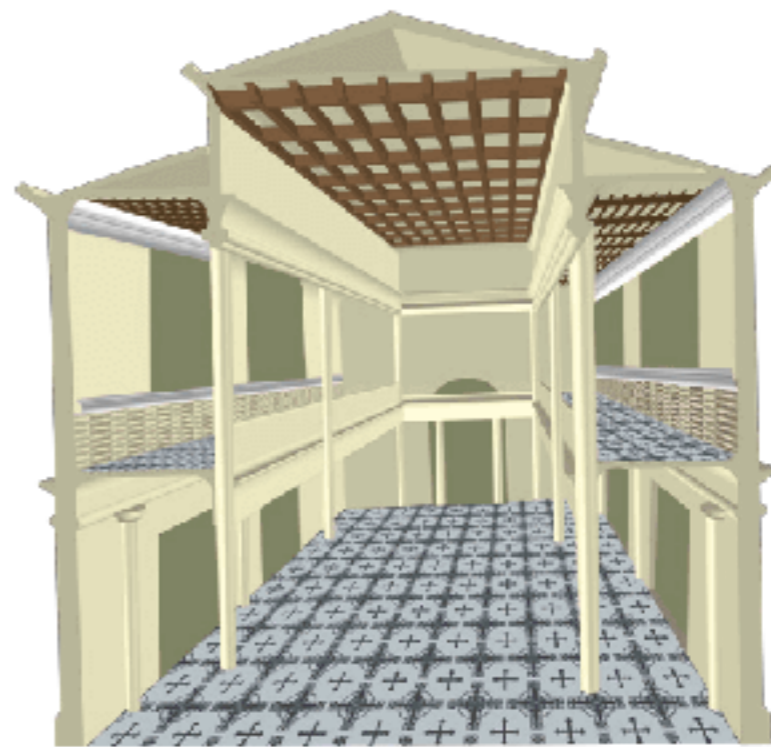


Fig. 3 Corte revelando a distribuição espacial interior da Basílica bizantina.

No imaginário sagrado, as adaptações também tiveram de ser feitas, pois os romanos estavam acostumados a este sistema de culto politeísta, de modo que todo o panteão romano teve de ser ajustado. Apolo agora tinha de ceder lugar a Cristo, o que justifica a imagem mantida até hoje de um homem bellissimo (atributo de Apolo) e que não corresponde aos preceitos cristãos de beleza como atributo da alma. Podemos ver a arte nesta transição de duas maneiras: a primeira como um declínio técnico e expressivo, como constatamos na imensa cabeça do imperador Constantino I e na singela pintura da Catacumba Priscilla. E numa segunda hipótese, na mudança do interesse da arte, na qual ela deve trabalhar com valores espirituais de ordem judaico-cristã.

Na primeira situação, se compararmos aos extraordinários feitos da arte romana do século I, julgaremos a cabeça de Constantino como primitiva e muito distante de seu modelo original, julgamento também válido para a pintura das catacumbas se colocada ao lado das pinturas de Pompeia.

É preferível se pensar numa mudança de objetivo da arte. Neste momento, a arte passa a ser pensada novamente em seu aspecto mais arcaico e puro e deve representar como prioridade as coisas do espírito. Observamos a formação de uma linguagem que é a adaptação de conceitos espirituais de base judaica à cultura da imagem greco-romana.

A arte do mosaico, tão desenvolvida entre os romanos, configurou os mais belos exemplos de arte bizantina mesmo realizada em outros moldes que não os realísticos da antiga arte romana. Porém, há algo de mágico na representação bizantina, algo que perderia em força expressiva se fosse realizada mimeticamente.

Neste bojo, o da imagem e o da idolatria, nasce o primeiro grande alvoroço do cristianismo: a pertinência do uso das figuras. A este movimento que colocava em questão o tradicional gosto pela arte representativa romana deu-se o nome de **iconoclasta**: que destrói imagens religiosas ou se opõe à sua adoração.



Fig. 4 Imperatriz Teodora e sua corte, início do século c. 540. Mosaico. Basílica de S. Vitale, Ravena.

Esse movimento surgiu em função da herança cultural legada pelas próprias origens do cristianismo, do judaísmo, em que o uso de figuras para adoração já se apresentava em dois exemplos terríveis: a adoração ao bezerro de ouro e à serpente de bronze no deserto além de o primeiro mandamento da lei mosaica constituir na proibição de imagens.

No entanto, foi o papa Gregório, o Grande, no final do século VI, que pregou o uso das imagens como instrumento de evangelização dos analfabetos.

Além desta questão, a grande contribuição da fundação de Constantinopla e a divisão do Império Romano em ocidental e oriental estão no fato de que a arte cristã passou a incorporar muitos elementos da riquíssima arte oriental. Entre os anos 532-27, o imperador Justiniano edificou a imensa Basílica de Santa Sofia, um tributo à própria sabedoria, e realizou não apenas o maior templo cristão daquela época, mas o maior feito da arquitetura e engenharia com técnicas legadas pelos antigos romanos. O imenso vão livre, coberto pela cúpula, era muito superior em feito ao do panteão de Roma. A estrutura com a planta em octógono atravessou o tempo na igreja, na mesquita e, hoje, no museu. Nela podemos admirar todo o requinte da arte bizantina, com mosaicos e pinturas murais, a proeza da arquitetura monumental, o desenho místico das luzes que modelam o interior. Neste momento, vemos também inscrições rúnicas que atestam a extensão do Império Romano e do poder da evangelização e a sobreposição pela riquíssima arte não figurativa da cultura islâmica.



Fig. 6 Santa Sofia ou Hagia Sophia, construída entre 532-37, Istambul.

Uma grande arte foi legada pela cultura bizantina, a arte dos ícones. Essa arte perdura ainda pela Igreja Cristã Ortodoxa. Ícone, do grego, imagem, consiste em algo mais do que uma simples representação. Como os ícones que prestam a meditação sobre assuntos espirituais **devem ser produzidos com a mesma pureza com que é realizada uma oração.**



Fig. 7 Cimabue. Madona e menino Jesus entronados com oito anjos e quatro profetas, 1280. Têmpera sobre painel de madeira. Galeria dos Ofícios, Florença.



Fig. 5 konoclasta apagando a imagem de Cristo. c. 900. Iluminura do saltério de Chludow. Museu Histórico, Moscou.

Sobre a imagem

O pintor italiano Cimabue é considerado um divisor de águas na arte europeia, pelo fato de ainda representante de maneira soberba da arte bizantina em Florença e também por ter descoberto e ter sido professor do grande inovador na pintura, Giotto. No ícone o trabalho de ourivesaria se iguala ao trabalho do pintor, as obras tinham este status de combinarem a pintura e o relevo com punções e sulcos sobre folha de ouro ou prata.

Os pintores de ícones executam suas obras a partir de um processo que envolve **jejum e meditação**. Não é possível tratar essas obras como simples quadros representativos.

As pinturas bizantinas obedecem a regras preestabelecidas pela igreja, **regras conhecidas como iconografia, a escrita das imagens**. Dizem respeito às caracterizações dos santos, das situações. Não se pode esperar desse tipo de arte a representação das coisas visíveis, pois seria blasfêmia, mas sim **revelações do mundo invisível**.

Os fundamentos da arte bizantina que persistem nas igrejas cristãs ortodoxas também constituíram o modelo para todo o imaginário do cristianismo até o advento da renascença no século XV. As linguagens desenvolvidas durante a Idade Média incorporaram inovações, mas os princípios iconográficos da pintura mantiveram-se com as devidas incorporações na pintura carolíngia, românica e até na gótica.

No Museu de Arte de São Paulo, o Masp, encontramos alguns exemplos da arte bizantina, entre eles o maravilhoso painel do Maestro da Bigallo. Esse painel é o conjunto de obras com as mesmas características que são provenientes dos arredores de um local de Florença, conhecido como Loggia e Hospedale da Bigallo.



MAESTRO DEL BIGALLO

Fig. 8 Maestro del Bigallo. *Madona com menino Jesus*, c. 1275. Têmpera sobre painel de madeira. Masp, São Paulo.

A arte islâmica: o modelo de beleza de uma nova crença

O imenso leque de possibilidades artísticas produzidas a partir do advento da fé islâmica legou à história da arte muito mais que nossa civilização de base helênica pode compreender. Parece mais simples categorizar o outro como estranho e bárbaro e, no máximo, exótico, que mergulhar sensivelmente em seu complexo código cultural.

Proceder a uma abordagem única da arte produzida sob a fé islâmica pode parecer algo extremamente incauto. Podemos falar numa linguagem artística manifestada em diversos lugares e com uma raiz conceitual comum, o islamismo. O mapa das influências da cultura islâmica é tão extenso quanto a rede de influências do gosto helênico e merece por si uma história independente, tantas as variantes expressivas.



Fig. 9 Taj Mahal, tumba-jardim edificada entre 1632-1634, Agra, Índia.

Sobre a imagem

A imensa tumba-jardim edificada por Shah Jahán, em memória de sua amada esposa Mumtaz Mahal, é o maior exemplo desta tipologia arquitetônica na cultura islâmica, que associa o monumento ao jardim como numa alegoria ao paraíso ou ao jardim do Éden.

O que nos cabe neste momento, em que a síntese se faz necessária, é especular sobre as acepções formais desta religião, seus desdobramentos e suas transformações entre muitas culturas e, por fim, a imagem que o ocidente cristão faz do Islã.

Podemos pensar primeiro na arte islâmica desenvolvida entre duas ramificações do mundo muçulmano, entre os povos árabes e entre os persas. Os árabes estabeleceram domínio na África, especificamente no Egito, que se converteu num centro, e daí para as ramificações posteriores. Pelos persas, o Islã adentrou a Ásia e, consecutivamente, todo o mundo de domínio mongol como boa parte da Índia e da China.

Um pequeno exercício de comparação entre a arquitetura produzida pelas culturas sob influência da fé islâmica, como proposto nas imagens ao lado, reúne material suficiente para compreender cada variante como um complexo em si.

Por esta breve seleção de mesquitas em diversos contextos, é possível ilustrar a diversidade de formas produzidas por várias culturas de um mesmo modelo.

O advento de uma nova religião originada das mesmas fontes que o judaísmo e o cristianismo implicaram de imediato na produção de imagens, uma vez que a representação de figuras reconhecíveis é considerada heresia e, portanto, fato digno de abordagem na história da arte. Previsto na versão primitiva da bíblia (como nas bíblias protestantes), na versão hebraica e no livro sagrado dos muçulmanos, o Corão, também conhecido como Alcorão, o veto à representação das imagens para adoração acabou apontando para novas soluções. O cristianismo, por sua vez, estava carregado por demais da cultura helênica, pelo gosto ao mimetismo e procurou contornar esta privação do que lhes era tão caro, a imagem e, como abordado no capítulo anterior, adaptaram paulatinamente conceitos de associação à beleza e qualidades morais e espaços outrora de uso pagão. Não que a produção de imagens fosse completamente proibida, pois o profeta Maomé havia execrado apenas as imagens que faziam sombra, ou seja, as esculturas, os ídolos. Quanto às pinturas a

interpretação ficou livre, mas na maioria dos casos optou-se por evitá-las. Dessa forma, muitos dos artistas no mundo islâmico, observantes de suas implicações estético-doutrinárias, acabaram por desenvolver um intrincado sistema ornamental com motivos geométricos e arabescos, baseados em estilizações de elementos fitomórficos. Os “arabescos” são variações a partir de motivos florais, então estilizados e readequados em sistemas de entrelaçados que redefinem uma lógica própria, independentemente de seu modelo.



Fig. 10 Mesquita de Sankore, início do século XV. Timbuktu, Mali.



Fig. 11 Mesquita de Córdoba, c. 961-76. Espanha.

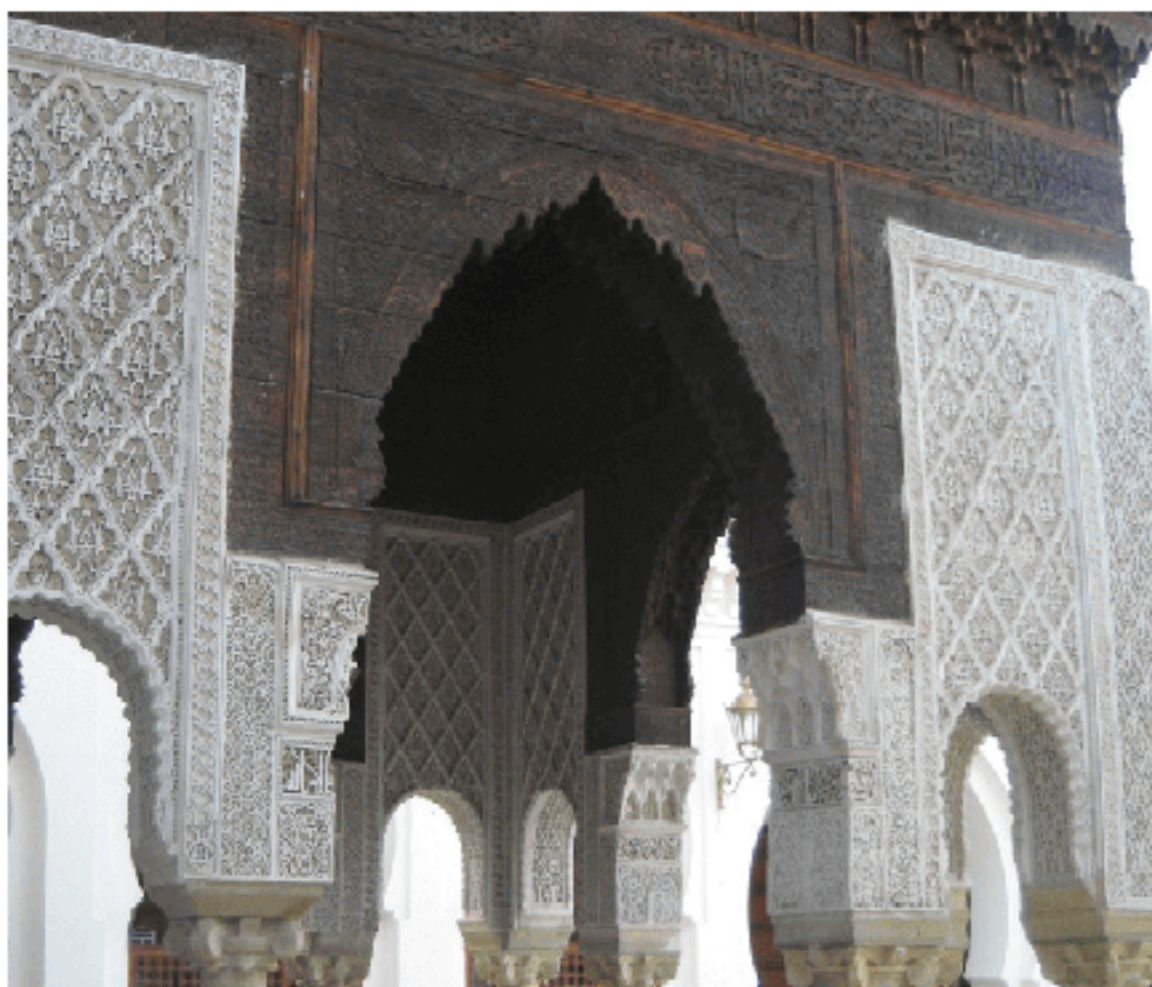


Fig. 12 Mesquita Kairouine, 956. Fez, Marrocos.

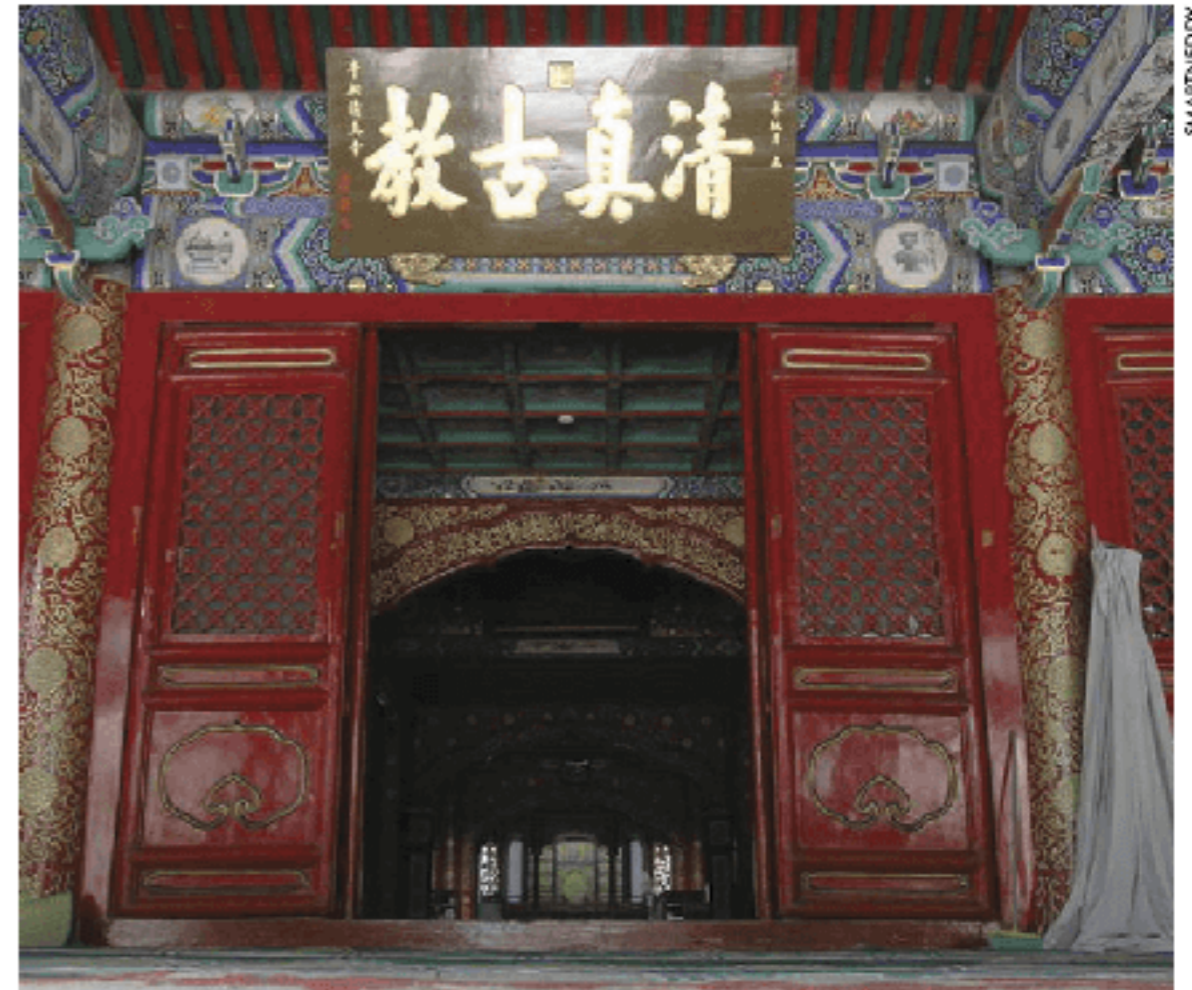


Fig. 13 Mesquita Niu Jie, Pequim, China, iniciada em 995.

A observação mais importante a ser feita sobre a arte produzida por essa religião é a ausência de imitação do natural e a importância dada ao poder ilustrativo da palavra escrita e do ornamento. Por consenso, mais que por dogma, o direito de reproduzir figuras é negado ao homem e aquele que as produz é apelidado depreciativamente de “Macaco de Deus”. Ainda que tenha ocorrido reprodução de imagens do mundo, a maior incidência está entre as iluminuras ou pinturas preciosas no interior de livros ou rolos, cujos assuntos são histórias seculares, romances ou, quando se tratando da história sagrada, as pessoas são representadas com alterações por zoomorfismos.



Fig. 14 Instrumentos de escrita e caligrafia árabe.

Sobre a imagem

As canas de cálcamo e a tinta feita à base de pigmento de preto carvão associadas ao gosto ornamental resultam nesta rica escrita e suas variantes.



Cobertura para camelo, Ásia Central, séc. XVIII.



Turkmenistão ou Kazakistão, início do séc. XIX



Índia, estilo Mughal, séc. XVIII.



Bukhara, Ásia Central, séc. XIX.



Cobertura para porta (kapunnuk), Turkmenistão, início do século XIX.

Fig. 15 Exemplos da coleção do Museu têxtil, Washington, Estados Unidos.

A caligrafia, por sua origem mítica, é considerada divina. É decorrente do aramaico, por ter sido revelada como presente bem como o cálamo, uma espécie de cana ou junco, com que se faz o instrumento de escrita. Uma escrita bela revela um caráter belo. Dessa forma a caligrafia ocupa na arte islâmica um *status* que a imagem ocupa para outras culturas.

Podemos observar o poder da palavra no imaginário islâmico a partir dos exemplos de trechos do Alcorão usados como decoração meditativa. Esses trechos têm o mesmo poder persuasivo que as imagens nas igrejas cristãs. A reverência à palavra ocupa lugar central no universo estético dos muçulmanos.

A necessidade de peças de mobiliário portáteis, ainda na Antiguidade, e o sofisticado sistema de fiação e tecelagem acabou por originar na produção de uma notável gama de tapetes que, ao advento da nova fé, acabou por incorporar motivos deste repertório ornamental e, dessa forma, a participar de um sistema de comunicação visual que celebrizou a estética islâmica.

Os tapetes diferenciam-se por variantes temáticas e de confecção, pelo sistema de tecelagem das regiões produtoras, o tipo de nó, os corantes etc. Qualquer loja de tapetes orientais pode nos fornecer exemplos, verdadeiros ou não, destas qualidades. Basta mencionar alguns tipos de tapete, como persa, turco, kilin, e saberemos de imediato que são muito diferentes entre si, seja por temática, material e sistema de confecção. Os exemplos a seguir tentam ilustrar algumas variedades de ornamentação e de função dos tapetes.

Outra arte que se destaca no mundo estético islâmico é a da cerâmica e da azulejaria, sobretudo a de aplicação arquitetônica. Essa arte apresentou um verdadeiro renascimento desta prática da Mesopotâmia. A associação com a ornamentação islâmica produziu verdadeiras joias como as cúpulas revestidas de cerâmicas e azulejos.

Do árabe *al-zuleycha*, pequena superfície ou pedra polida, um hábito muçulmano transportado para a península Ibérica e até hoje presente na cultura portuguesa, ainda remanescente em antigas cidades litorâneas do Brasil, como Salvador, Olinda, São Luís do Maranhão.



Fig. 16 Exemplo de azulejaria portuguesa na cidade de São Luís, Maranhão.

Entre todas as variantes da cultura islâmica, por mais diversas que possam ser, encontraremos sempre as ideias básicas, os vetores comuns. Como toda regra tem sua exceção, a arte islâmica não se esquivou dessa sina, as iluminuras persas e mongóis, pequenas pinturas em livros ricamente decorados vêm a compor este exemplo.

Não que fossem blasfemos, pois não dizem respeito ao mundo sagrado, mas ilustram histórias seculares, feitos, contos de amor e pertencem ao gosto persa remanescente, anterior à conversão. Tais iluminuras constituem objetos de veneração e inspiração por artistas ocidentais há séculos. A solução de tratar o fundo com uma noção de paisagem muito mais próxima da tapeçaria que do natural confere a estas obras um caráter mágico. O pintor francês Henry Matisse, no século XX, encantou-se com as composições em que o fundo era coberto de ornamentos rendilhados nos quais as figuras humanas se sobressaíam pela simplicidade e realizou diversas pinturas utilizando este modelo.



Fig. 17 Aplicação de azulejaria em torno de uma janela do palácio Topkapi, Istambul, Turquia, século XVI.

EXEMPLO DE APLICAÇÃO ARTÍSTICA



Fig. 18 Pintor russo anônimo. Ícone. *A hospitalidade de Abraão (a trindade do velho testamento)*, têmpera sobre painel de madeira, meados do século XIV, Catedral da Ascensão, Moscou.

1 Esta pintura russa, de autor anônimo, revela-nos tanto a ideia de um espaço antes descrito que visto dado pela não alteração dos valores e perspectiva e uma regra hierárquica muito semelhante à egípcia, quanto maiores as figuras representadas mais importantes na hierarquia espiritual; neste caso, os três arcanjos e a família de Abraão.



Fig. 19 Andrei Rublev (c. 1360/70-1430). *A trindade do velho testamento*, c. 1414. Ícone. Têmpera sobre painel de madeira. Galeria Tretyakov, Moscou.

2 Andrei Rublev, o mais importante pintor de ícones da tradição russa, tratou do mesmo tema apresentado na imagem anterior, de maneira elegante e leve. Com as mesmas regras de descrição do espaço e com os mesmos atributos, a mesa, os tronos, a árvore ao fundo, confere graça e delicadeza aos arcanjos que delicadamente se entrelaçam e revelam por debaixo da túnicas o movimento das pernas.

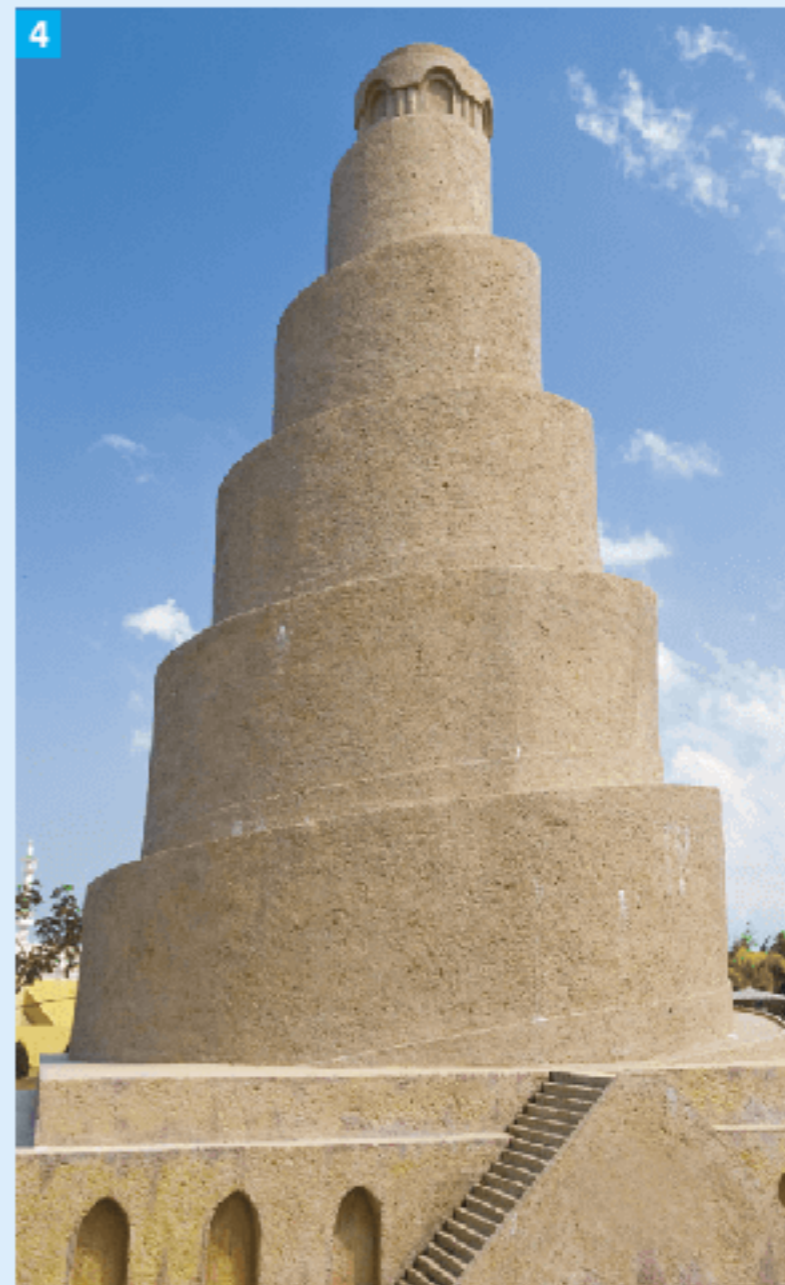


3 Fig. 20 Rembrandt Van Rijn. Cópia de miniatura persa, c. 1654-6. Pena e tinta marrom sobre papel japonês, Coleção Museu Paul Getty, Los Angeles.

3 Esse desenho pertence a uma série produzida pelo artista holandês Rembrandt a partir de sua coleção de arte oriental. Com referências da cultura persa e turca, passou a compor figurinos para as pinturas de cenas bíblicas, o que não se fazia antes dele, uma busca pela contextualização das cenas. Além disso, o papel de suporte para o desenho é de origem japonesa. Apenas um pequeno desenho testemunha a globalização proporcionada pelos laços comerciais holandeses da época.



Fig. 21 Encontro do príncipe persa Humay com a princesa chinesa Humayum no jardim. Iluminura de um manuscrito persa de cerca de 1430. Museu de artes decorativas, Paris.



4 Fig. 22 Minarete de Samra, Iraque, construído entre 848-849. 52 m de altura.

4 A arquitetura islâmica na região do Iraque, antiga Pérsia, acabou por incorporar valores como as das construções escalonadas dos Zigurates babilônicos. Infelizmente este minarete, torre para convocação às orações, foi insensivelmente destruído durante a invasão norte-americana.

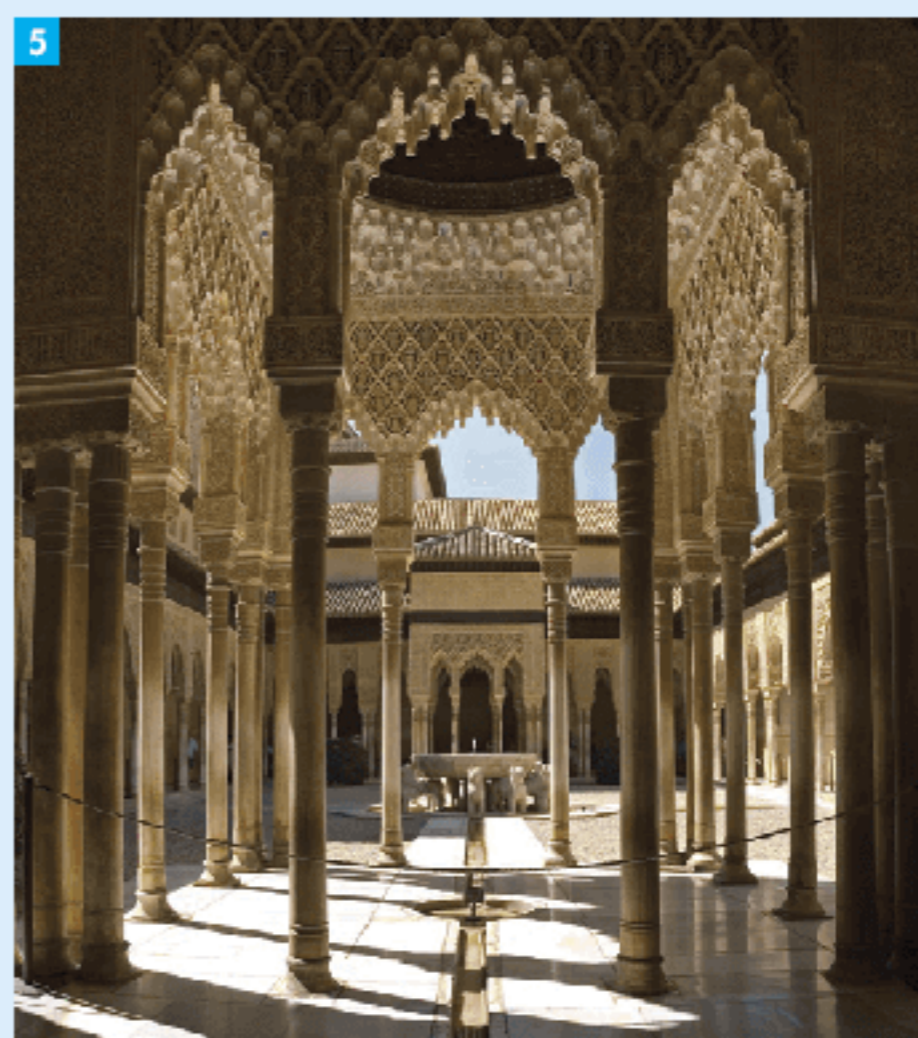


Fig. 23 Pátio dos leões no palácio de Alhambra, 1377, Granada, Espanha.

5 A dominação moura sobre a península Ibérica legou às culturas espanhola e portuguesa diversos monumentos arquitetônicos. Exemplos estes muito superiores em requinte construtivo aos feitos pelos cristãos na época, como o exemplo da figura 23, do palácio de Alhambra, em Granada, na Espanha.

Atividades

- 1** Na transição do pensamento pagão da cultura clássica para o pensamento cristão, transição que caracteriza a cultura bizantina, muitos valores, hábitos, ritos e espaços foram adaptados. Dê exemplos de algumas “traduções” que vigoram até hoje.
- 2** Advinda com o cristianismo, a simplificação na técnica e na expressividade da criação artística costuma ser vista como uma mudança no objetivo da arte.
 - a) Qual seria o novo objetivo?
 - b) Que nova arte surgiu dessa nova concepção, e qual seu principal assunto?
- 3** A arte islâmica é assim chamada porque, apesar de ter ramificações (foi desenvolvida entre árabes e entre persas), sua raiz é a mesma: o islamismo. Advindo das mesmas fontes do judaísmo e do cristianismo, o islamismo também condenava a adoração da imagem, levando os artistas islâmicos a fugir da representação humana e buscarem novas soluções de ilustração. Quais as principais soluções encontradas?
- 4** Assim como a cultura bizantina, a cultura islâmica também traz elementos de uma influência anterior. Na arte islâmica, em que formato essa influência mais se apresenta? Quais as temáticas desse modelo e no que elas diferem das outras obras?

TEXTOS COMPLEMENTARES

Mosaico mostrando o Tribunal do Imperador Justiniano com o arcebispo Maximiano (à direita) e (à esquerda) os funcionários do tribunal e Guarda Pretoriana. Basílica de San Vitale em Ravena, na Itália. c. 747 d.C.



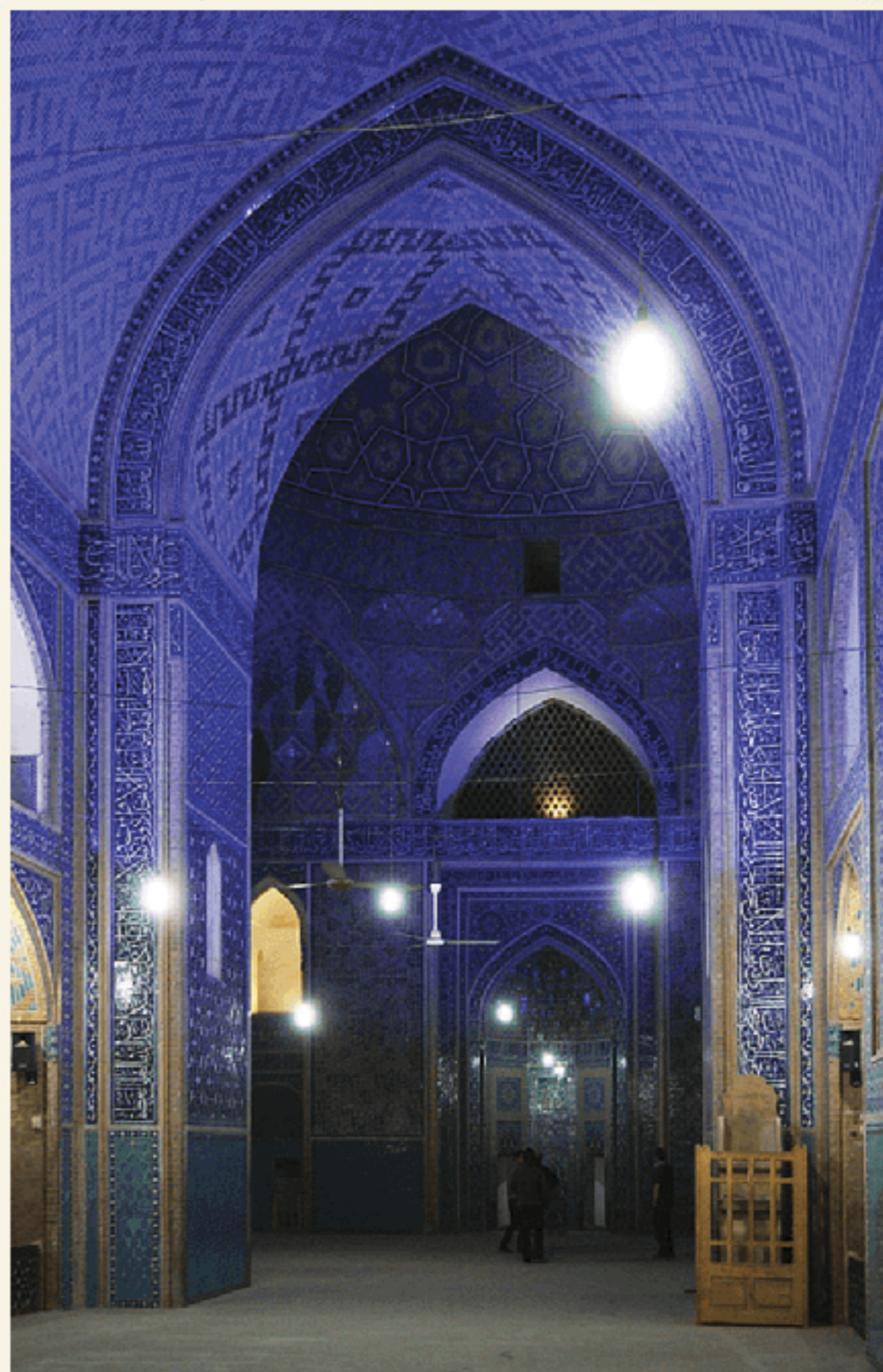
MEISTER VON SAN VITALE IN RAVENNA

Cristo Pantocrator (Todo Poderoso, em grego). Fragmento de Mosaico na Basílica Hagia Sofia, século XII. Istambul, Turquia.



WIKIMEDIA COMMONS

Interior da Mesquita Jame de Yazd, Irã.



WIKIMEDIA COMMONS

Mosaico da Mesquita Atiq Jame. Teerã, Irã.



WIKIMEDIA COMMONS

Arte medieval saxã, carolíngia-otoniana, românica e gótica

5

ARTES
PLÁSTICAS

SACRAMENTAIRE DE DRAGON, METZ



MICHAEL REEVE/WIKIPEDIA

Gárgula da Catedral de Notre-Dame. Vista oeste de Paris a partir da Galerie des Chimères.



VASSIL/WIKIPEDIA

Detalhe do vitral La Belle Verrière. Meados do século 13. Catedral de Notre-Dame de Chartres.

Mil anos estão compreendidos no período histórico definido como Idade Média. Essa demarcação temporal é iniciada com a queda do Império Romano do Ocidente, em 476, e findada com a perda de Constantinopla para os turcos-otomanos, em 1453. Imaginar uma Europa ainda sob costumes bárbaros assimilando a cristandade de um Império Romano inexistente no ocidente e tentando recriar todo um universo de imagens a partir das referências próprias de uma grande intuição interpretativa é compor o cenário aparentemente insólito com o qual iremos nos deparar.

Arte medieval saxã



Fig. 1 Letra capitular, início do livro de S. Mateus e uma cruz do mesmo evangelho. Iluminura sobre pergaminho, c. 690. Museu Britânico, Londres.

Quando nos deparamos com uma obra como o evangelho de Lindisfarne, percebemos quão estranha era esta Europa do norte em relação até aos padrões bizantinos do Oriente. Os artistas da cultura romana que migraram para Bizâncio acabaram perdendo, paulatinamente, a habilidade que os caracterizava, em Roma, no final da antiguidade, por motivos relacionados à nova religião. Ainda mantinham, porém, alguns laços reconhecíveis, auxiliados pela pompa oriental que tanto caracterizou essa mudança. Entretanto, a arte desenvolvida no mundo, ainda celta e merovíngio, estava ligada aos princípios de uma visualidade marcada pelo ornamento abstrato, pelas geometrizações sintéticas em que até o alfabeto latino precisou ser adaptado.



Fig. 2 Eadfrith, bispo de Lindisfarne (atribuído). Páginas do evangelho de Lindisfarne.



Fig. 3 Eadfrith, bispo de Lindisfarne (atribuído). Página do evangelho de Lindisfarne, imagem de S. Mateus. Iluminura sobre pergaminho, c. 690. Museu Britânico, Londres.

As referências da grande arte romana chegam por meio de descrições ou modelos de menor importância. Temos de imaginar irlandeses e francos tentando reinventar uma coluna, um capitel coríntio, a escrita latina e, a ainda mais complexa interpretação dos textos sagrados e dos espaços para a liturgia.

A presença cristã no ocidente deveu-se a essa persistência e a esse sincretismo cultural entre a cultura de origem judaica, a cultura romana e o olhar ainda bárbaro.



Fig. 4 Anônimo. S. Mateus. Manuscrito pintado provavelmente em Aachen, c. 800. Câmara dos Tesouros, Viena.

Quando nos deparamos com uma página do evangelho de Lindisfarne, com uma cruz rendilhada por inúmeros volteios, por mais que se tente uma aproximação, sustentando a evocação de Deus criador pela geometria, pensamos mais num *horror vacui*, um terror do vazio pelas culturas primitivas. Temos um modelo de gosto completamente alheio às lições do mundo helenizado; algo mais próximo dos entalhes de volutas serpenteantes da Polinésia que do mundo estético herdado da Grécia. No entanto, há também uma grande verdade nessas obras. O artista que as executou, provavelmente o bispo Eadfrith de Lindisfarne, labutou muito sobre essas páginas brocadas e procurou ser o mais fiel possível para com os evangelhos, muito embora nos pareçam mais obras para ser vistas do que lidas, uma vez que as letras estão sujeitas à primazia da imagem.

Arte carolíngia-otoniana

Uma grande revolução instaurou-se em tomo da figura de Carlos Magno (742-814), rei dos francos e imperador do Sacro Império Romano Germânico. Apenas uma confrontação entre dois manuscritos, um celta e outro carolíngio, é mais que suficiente para perceber uma grande mudança nos paradigmas artísticos da Europa de então.

Apesar da circunscrição temporal, é de relativo consenso que o espírito medieval só veio a se firmar sob a figura de Carlos Magno, o homem mais influente da Alta Idade Média, período que se estende até o século XII. Neste mundo organizado em feudos e, em sua maior parte, cristianizado, uma arte foi desenvolvida na intenção tanto de celebrar a unidade política quanto de estabelecer uma marca estilística do soberano. A arte carolíngia foi buscar suas referências iniciais no Império Romano do Oriente, em Constantinopla, e nas cidades da península Itálica sob influência bizantina, como Ravena. Ela se desenvolve no período de 120 anos, de 780 a 900 e seria conhecida como *renascimento carolíngio*, tal a dimensão da recuperação dos ideais do Império Romano.

Até o momento, o melhor da arte cristã se desenvolvia entre os monges celtas irlandeses e apresentava uma curiosa fusão de arte bárbara e imaginária cristã. Dessa época, há grandes exemplos, como o livro de Kells e o evangelho de Lindisfarne, realizados no norte da Inglaterra, na Nortúmbria, e que constituem verdadeiras joias da iluminura, arte de “iluminar”, textos com intrincadas letras capitulares, que iniciam capítulos ou imagens elucidativas.

No período carolíngio e no consecutivo, otoniano, foi empreendida uma verdadeira recuperação dos valores da antiguidade e cópia dos modelos bizantinos. Os temas bíblicos foram, muitas vezes, utilizados também com fim político, mas é de extremo interesse observar a interpretação dos modelos. Na iluminura, com a figura de S. Mateus, vemos a figura de um erudito romano da antiguidade vestindo toga e sandálias. Certamente, essa imagem de santo tem por referência algum modelo bizantino que, por sua vez, seguiu o modelo dos livros gregos ou romanos de dispor um retrato do autor no início do texto, o que deu origem à *página de rosto*.

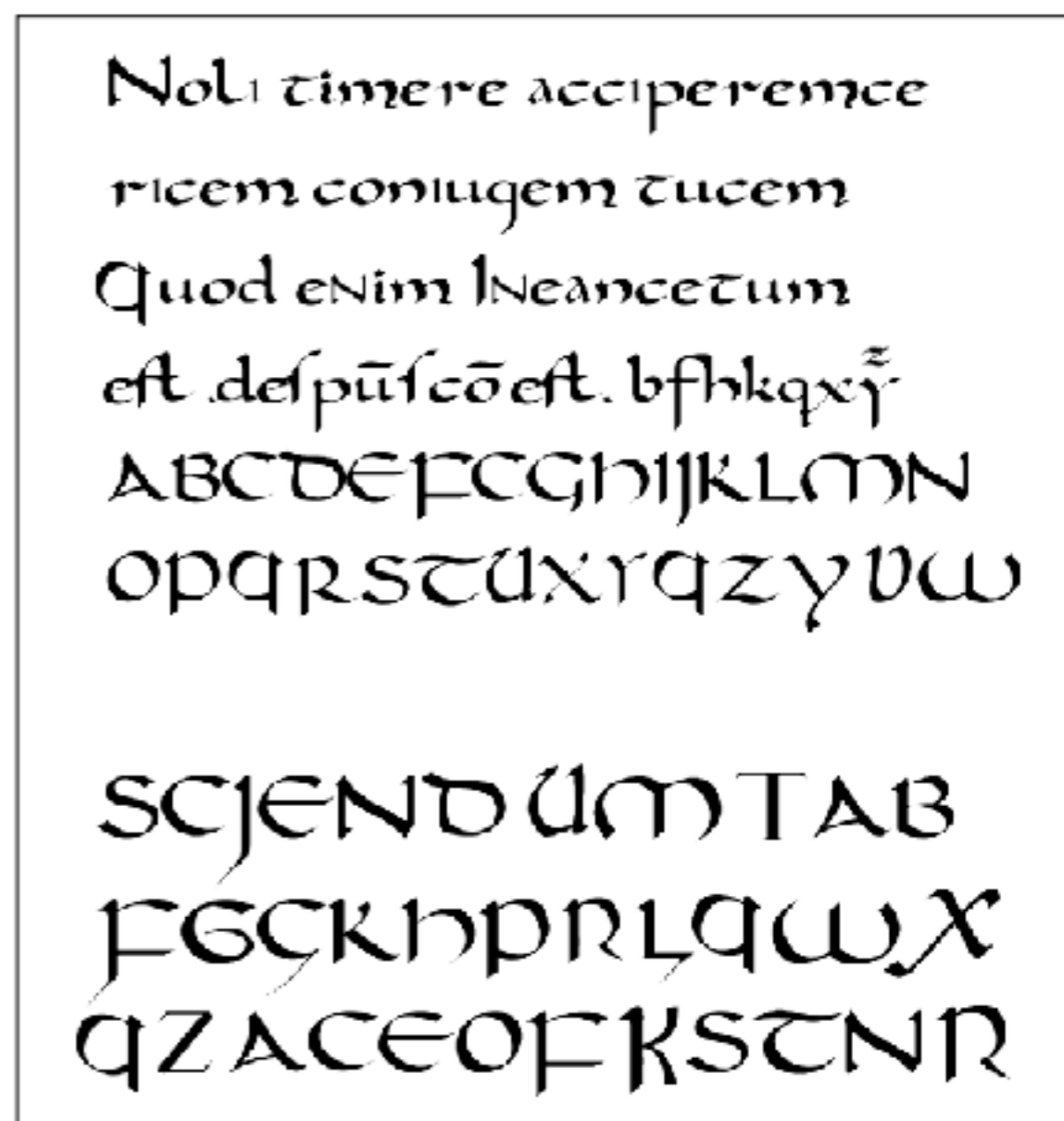


Fig. 5 Exemplos de escrita carolíngia com uso de alfabeto uncial.

A busca de uma identidade por meio da elaboração de um alfabeto característico da produção textual do Sacro Império acabou por evoluir de um sistema gráfico já existente e baseado não em letras esculpidas ou sulcadas, a exemplo das letras romanas clássicas, a partir das possibilidades das penas de caligrafia. As chamadas letras unciais têm origem no arredondamento característico do desenho da pena. O alfabeto carolíngio comprova o empenho de um Império em se afirmar ante o modelo romano.

Na arquitetura, a construção de templos baseados tanto nos modelos de Constantinopla quanto nos de Ravena, como o caso da capela funerária de Teodorico, serviram de referência para a obra mais importante de Carlos Magno, “A capela Palatina”, em Aachen. O princípio é de uma capela circular ao modelo do panteão de Roma, da Santa Sofia de Constantinopla e da capela de Ravena, adicionada por um deambulatório, equivalente às alas laterais da basílica cristã primitiva.



Fig. 6 Capela Palatina de Carlos Magno, consagrada em 805, Aachen.

Os baixos-relevos da antiguidade, presentes nos sarcófagos romanos, nos arcos do triunfo e na coluna de Trajano, foram revividos em escala menor, geralmente como cobertura de manuscritos, mas apresentam variações e adaptações muito curiosas. No exemplo usado no texto, com duas cenas de Cristo, o modelo da coluna de Trajano de uma história sequencial evidencia-se adicionado pela moldura fitomórfica característica das iluminuras. Nestas imagens, temos também uma representação da figura de Cristo distribuindo mantos e, conseqüentemente, simbolizando a atribuição do papel de pregadores aos apóstolos. Esse sistema narrativo linear iria ainda manifestar-se posteriormente em vários outros exemplos, entre os quais, o mais famoso, uma imensa tapeçaria normanda representando a batalha de Hastings entre o Rei Haroldo da Inglaterra e o Duque da Normandia, tecido em torno do ano 1080.



Fig. 7 Placa de marfim, provavelmente de uma capa de livro, Reims final do século 9, com duas cenas da vida de Saint Remy e o Batismo de Clóvis.

Na sequência Merovíngia – Carolíngia e Otoniana podemos observar claramente um desenvolvimento de ideais estéticos ligados à religião Cristã.

Sob Oto I, II e III, que reinaram de 936 a 1002, a linha do Sacro Império Romano não apenas se manteve como, apesar da perda de territórios do Império Carolíngio, houve a construção de um palácio em Roma para aproximação com o poder papal e a aproximação com Bizâncio pelo casamento de Oto II com a princesa Theophana, em 972.

Um natural refinamento das linguagens artísticas desenvolveu-se nesse período. A produção em metal, a fundição e a ourivesaria tiveram momentos de real apogeu, ao modelo da pompa bizantina e os relicários, peças destinadas a guardar relíquias de santos atestam o alto nível dessa ourivesaria.

Na interpretação de textos bíblicos por imagens, encontramos um grande desenvolvimento da arte em relação ao período anterior. A narrativa sequencial foi substituída pela simultânea, na habilidade dos artistas em apresentar uma história em apenas uma imagem residiu uma grande conquista desse momento histórico.

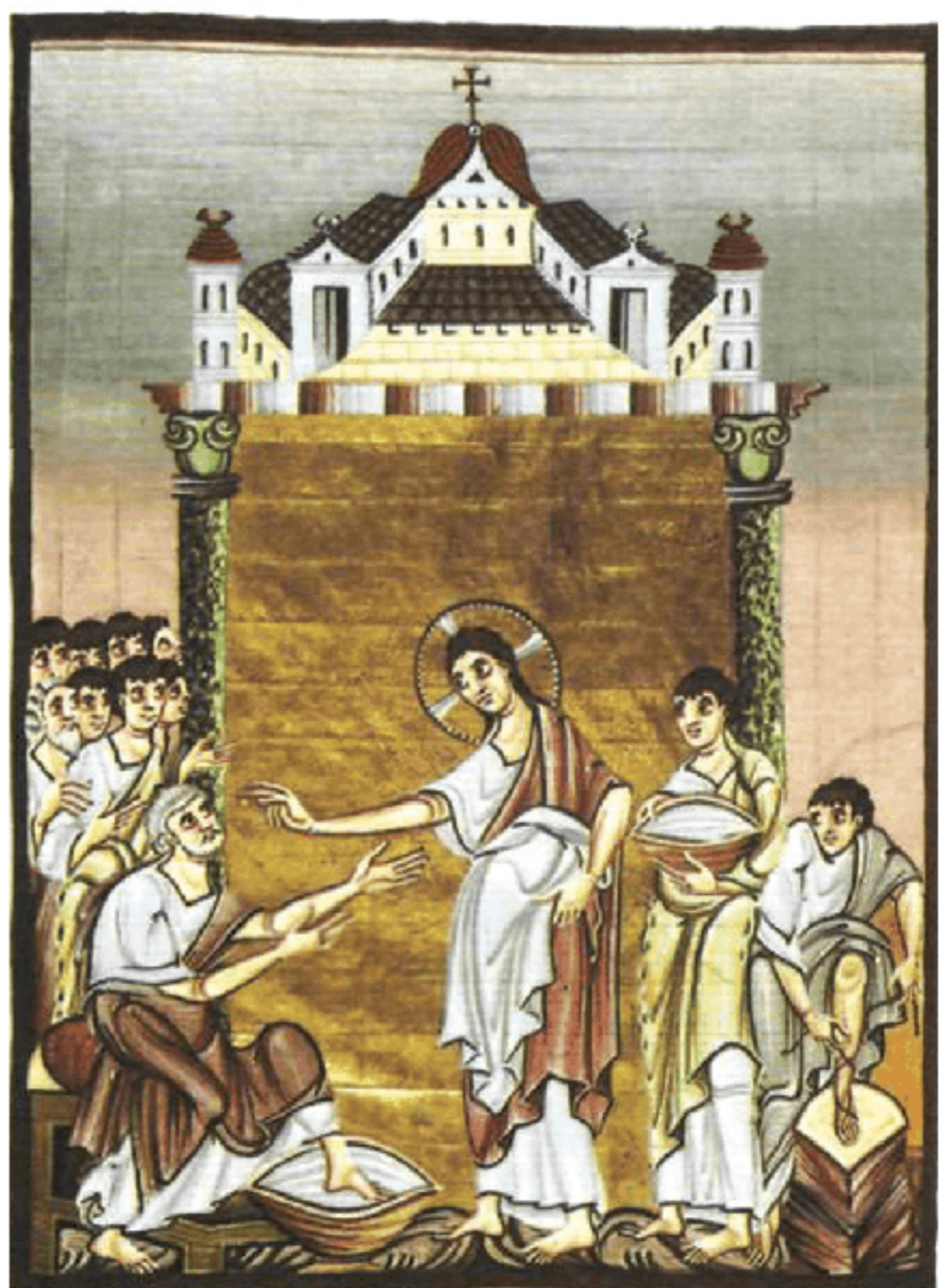


Fig. 8 Autor anônimo. *A lavagem dos pés*, do Livro de evangelhos do imperador Oto III. Iluminura sobre pergaminho, cerca do ano 1000. Biblioteca Estatal, Munique.

Na iluminura representando a passagem em que Cristo lava os pés dos apóstolos, enquanto vemos uma pessoa portando uma bacia com água, um apóstolo desamarra sua sandália, outros aguardam a vez, e a atenção se dá sobre o debate entre Cristo e Simão Pedro, que acaba por pedir que lhe lave não somente os pés, mas as mãos e a cabeça, arrependido. Como cenário, as duas estranhas colunas jônicas sustentam uma construção monacal, inclusive com uma pequena ideia de perspectiva.

Essa sensibilidade, tanto em representação espacial quanto em interpretar uma história numa imagem, pode parecer-nos simplória, mas é, na verdade, fruto de um laborado aprimoramento das linguagens artísticas, somente possível numa situação de patronato e de prosperidade cultural, como foi proporcionado aos artistas durante o Sacro Império.



REPRODUÇÃO

Fig. 9 Artista anônimo do norte da Itália. As três mulheres piadas ao santo sepulcro marfim, início do século X. Museu Metropolitano, Nova York.

Sobre a imagem

Na imagem da visita das três mulheres piadas ao santo sepulcro é mostrada a sepultura vazia guardada por um anjo, os soldados dormindo e a ausência de Cristo está representada pela túnica abandonada à porta da tumba. Tal complexidade de informações dispostas apenas em uma cena foi uma das grandes habilidades narrativas dos artistas otônianos.

O estilo românico

Uma das características mais importantes advindas do Império Carolíngio e do sucessivo Otôniano foi a disseminação de conventos e abadias, de um movimento consolidado de evangelização e da associação de duas instituições num tipo de edificação monástica, o feudo fortificado e a igreja.

Com a expansão das abadias por toda a Europa e o reavivamento das artes de origem romana, uma linguagem arquitetônica afirmou-se com as grandes construções da cristandade no ocidente. O **estilo românico reconfigurou paulatinamente uma série de ensinamentos da arquitetura romana antiga,**

o principal elemento a **estrutura e as aberturas utilizando o arco semicircular** será o exemplo mais recorrente. Com esse recurso, empreendeu-se a substituição dos tetos das naves da basílica primitiva, então em caixotaria e plana, por extensas abobodadas de teto curvo também conhecidas por **abóbodas em canhão.**

A semelhança entre igrejas e castelos nesse período não se deve apenas às questões de ideais, mas também à perda da segurança no uso do arco como fizeram os romanos da antiguidade. As **aberturas passam a ser pequenas e,** geralmente, com **janelas geminadas,** característica do românico que seria utilizado muito tempo depois, a partir do século XIX, quando a igreja católica elegeu esse estilo como o mais característico do cristianismo e passou a preconizar a construção de igrejas neoromânicas, como a basílica de Nossa Senhora Aparecida, no Brasil.



ALEX ANUCKER/WIKIPEDIA

Fig. 10 Abadia beneditina de Murbach, França c. 1160.

A arte da **pintura**, no românico, estendeu as conquistas realizadas no período otôniano, **agregando elementos de sombreamento e movimento,** das **iluminuras para a arte mural.** Os **afrescos** passaram ainda a constituir parte importante na **decoreção dos templos,** mas ainda sem a intenção de imitar o espaço arquitetônico.

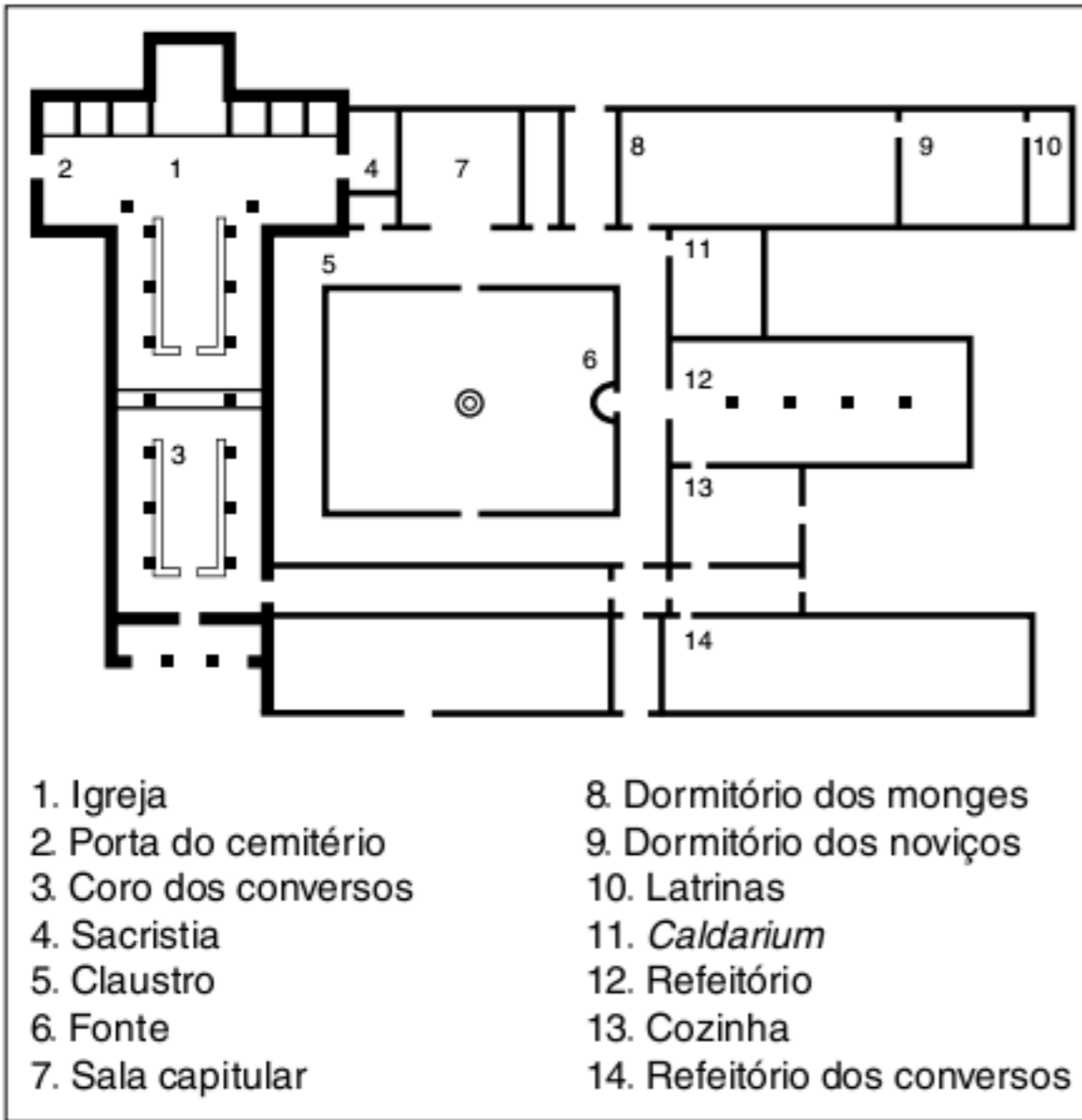


Fig. 11 Planta baixa de abadia tipo cisterciense.

Muitos elementos que compõem o desenho das igrejas surgiram durante o período de predominância do românico, do século XI à primeira metade do século XIII, exatamente na transição da Alta para a Baixa Idade Média. Pouco mais de duzentos anos foram suficientes para dar conformação às igrejas, tal como se produz ainda atualmente. A igreja de planta basílica retangular ou a de planta central, nas formas de rotunda, de octógono ou quadrada e de cruz grega, eram modelos básicos, acrescidos ou não de deambulatório ou alas laterais.



Fig. 12 Claustro do mosteiro de Huelgas, 1187. Burgos, Espanha.

O românico, ou normando, como ficou conhecido na Inglaterra por sua introdução a partir da invasão francesa, acrescentou o modelo de planta de cruz latina, da nave central

oblonga, com alas laterais e um transepto próximo ao altar, acrescentando capelas laterais. A contribuição desse período das abadias dar-se-á também pela eventual presença de duas torres nas fachadas ou ao longo do corpo do edifício, além do desenho das construções monacais como o advento do claustro, o espaço de reclusão como resumo do mundo sagrado, com a fonte central e a figuração dos rios sagrados.

Os elementos arquitetônicos passam a servir de veículo para mensagens, o tímpano das portadas, como a exemplo de S. Trophime e os capitéis historiados são modelos legados pelos romanos, e constituem detalhes importantes para a formação de um repertório arquitetônico da cristandade na Idade Média.

Com a ocupação de elementos arquitetônicos como os tímpanos e capitéis por relevos escultóricos, a imagem narrativa deixa de ser uma manifestação apenas para os que podiam possuir livros iluminados ou relevos em marfim, para fazer parte do processo de alfabetização, passa a compor a bíblia dos pobres.



Fig. 13 Tímpano da Igreja de S. Trophime, 1180, Arles.



Fig. 14 Outono, vitral, catedral de Amiens, século XIII.

Transepto

Parte transversal de uma igreja que se estende para fora da nave central, formando com esta uma cruz.

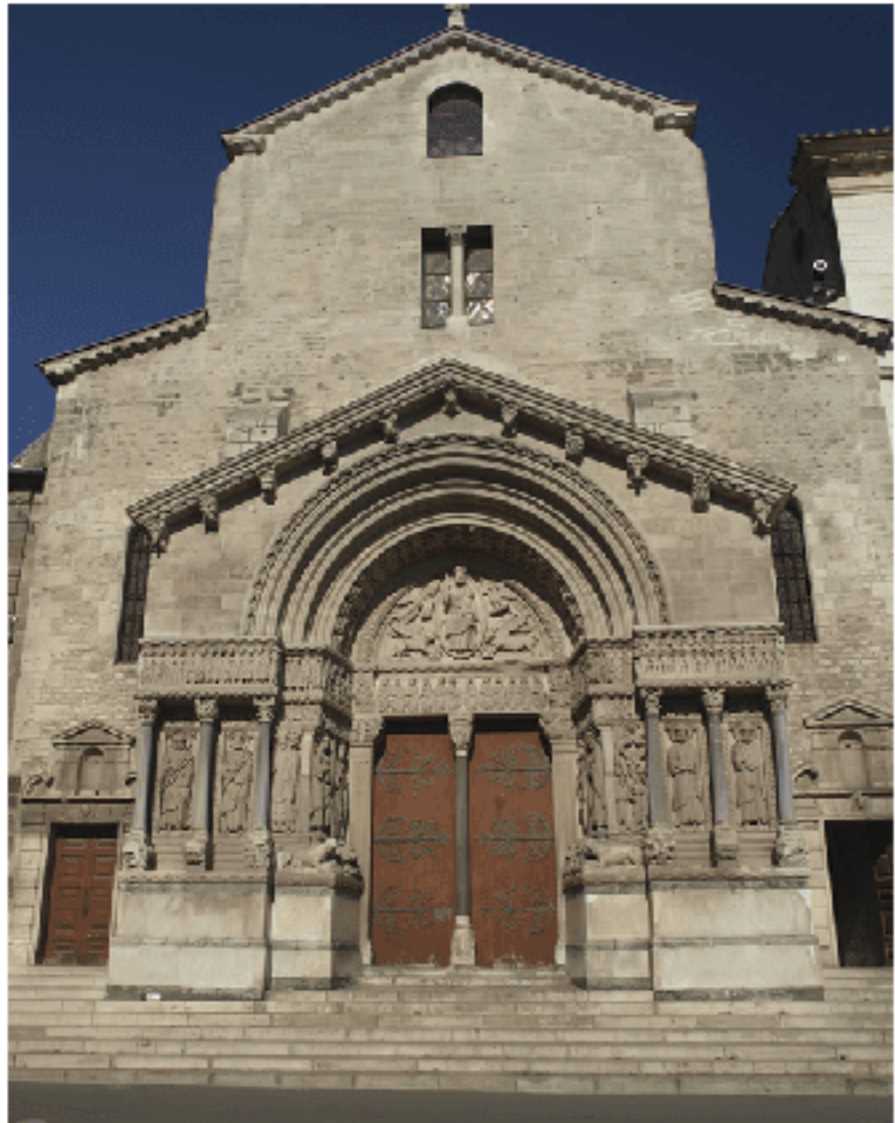


Fig. 15 Fachada da Igreja de S. Trophime, 1180, Arles.

Durante o século XII, o século das cruzadas, o grande contato com a riqueza de Bizâncio fez com que o desejo de atingir um esplendor aumentasse nas igrejas, para o desgosto do cisterciense São Bernardo de Claraval que, à maneira dos iconoclastas bizantinos, orientava a busca de Deus apenas pela lógica da geometria, da arquitetura e não pelo adorno. No entanto, esse deslocamento de informações e a **utilidade evangelizadora das imagens** acabaram contribuindo para o desenvolvimento das artes aplicadas a este fim, como a **ourivesaria**, a **fundição**, a **escultura** e a **nascente arte de ligar vidros coloridos** com canaletas de chumbo, os **vitrais**, que, ao tomarem dimensões maiores, fariam o esplendor do estilo seguinte, o gótico.



Fig. 16 Nave central da Catedral de Durham com abóboda de arestas, entre 1093 e 1128.

Sobre a imagem

Das muitas incursões realizadas no estilo românico nenhuma foi mais premonitória que a invenção de um novo sistema de abobodamento de nave que foi realizado na catedral de Durham, construída entre 1093 e 1128. Era costume realizar abóbodas por uma sucessão de arcos semicirculares dispostos em paralelos, em Durham optou-se por cruzá-los; ao fazer isso, produziu-se uma solução arquitetônica chamada de **abóboda de aresta**, que, além de produzir áreas triangulares, também proporciona bases para um novo sistema estrutural, os arcos ogivais.

Arte medieval: gótico

A grande revolução da história da arquitetura ocidental aconteceu exatamente durante a malcompreendida Idade Média. Na “idade das trevas”, foi produzida uma sofisticada construção de luzes que fez com que templos gregos e palácios romanos parecessem brinquedos de criança.

A disputa pelo berço da arquitetura e arte gótica gerou grandes celeumas durante o século XIX, quando várias nações reivindicaram sua origem. A luta entre ingleses, franceses e alemães, durante muito tempo, pareceria absurda, pois o próprio nome pelo qual foi conhecido o estilo era uma designação maldosa, cunhada por Giorgio Vasari, o primeiro historiador da arte na Itália do século XVI, e fazia alusão ao estilo dos godos, das tribos bárbaras.



Fig. 17 Tímpano da Catedral de Nossa Senhora, c. 1230 (terminada em 1439).

Sabemos que as **primeiras manifestações** dessa arte **ocorreram na França setentrional**, a partir da **segunda metade do século XII**, ganhando corpo a ponto de se tornar o grande estilo internacional.

A ideia de substituir o arco semicircular pelo **arco ogival** fez com que se alterasse toda a dinâmica estrutural do edifício. Se, anteriormente, todo o peso era confiado à chave do arco, agora a peça central, o peso, é conduzido à base e distribuído por um sistema de arcobotantes e contrafortes, como no desenho do arquiteto medieval Villard de Honnecourt.

Eleita pelo estudioso Erwin Pannofsky como o primeiro monumento gótico, “A Abadia de S. Denis”, nas proximidades de Paris, foi uma sobreposição reelaborada pelo abade Suger, entre 1137-1144. Este grande estrategista político queria construir algo realmente novo para marcar aquele ponto de peregrinação. Embora em parte românico, nesse edifício aplicou-se pela primeira vez o **portal gótico** e o deambulatório com capelas radiais e vitrais com arcos. Logo, esse modelo se depuraria e se espalharia por toda a Europa. Além de revolucionar a aparência dos edifícios, o processo construtivo **dispensava a gigantesca quantidade de madeira usada pelos carpinteiros das catedrais românicas** para sustentar suas abóbodas ou cúpulas.

Para se compreender a resolução do gótico como aparência, é preciso **confrontar o maciço das igrejas-fortalezas românicas** que pareciam emanar como sólidos rochedos no campo ou entre as casas espremidas das caóticas cidades medievais.

As catedrais góticas, por sua vez, proporcionavam, em meio ao caos urbanístico, a visão de uma **estrutura extremamente ordenada e de uma leveza** que parece se desligar do chão pelos rendilhados impostos, pelos arcobotantes e pelas delgadas colunas às pedras.

As conquistas relacionadas aos arcos ogivais não estavam restritas apenas à dimensão dos edifícios, mas à libertação das paredes em função de elementos estruturais. No românico, as paredes sustentavam as igrejas, mas, com a liberação da função das paredes, os espaços entre as colunas poderiam ser preenchidos por qualquer coisa, tendo em vista que a estrutura estava distribuída num sistema de nervuras. Os **vitrais** passaram a ocupar esses espaços **agregando a luz como elemento arquitetônico**; passa-se a pensar a luz como outra possibilidade na arquitetura. Isso inspiraria a arquitetura moderna no século XX, como no edifício estrutural com vidro.

O abade Suger deixou um poema sobre a evocação mística das luzes na catedral gótica: “[...] Clara é a obra nobre; mas, sendo claramente nobre, a obra/ Deveria clarificar as mentes a fim de poderem viajar através das verdadeiras luzes/ para a verdadeira Luz onde Cristo é a verdadeira porta.[...]” tradução Maria Clara F. Kneese J. Guinsburg.

Quanto às características do gótico, em diversos lugares do oeste europeu categorizavam-se por suas proporções: na França e na Alemanha a proporção de fachada é de um retângulo vertical, um para dois, na Inglaterra um quadrado e, na Itália, como a exemplo do Duomo de Milão, um retângulo na horizontal, dois para um. A ornamentação será caracterizada em cada região, mas mantendo um laço com a origem francesa. Todo um rendilhado proveniente ou decorrente da própria estrutura gerou rosáceas, trifólios e pináculos, ornamentos inerentes ao próprio edifício.

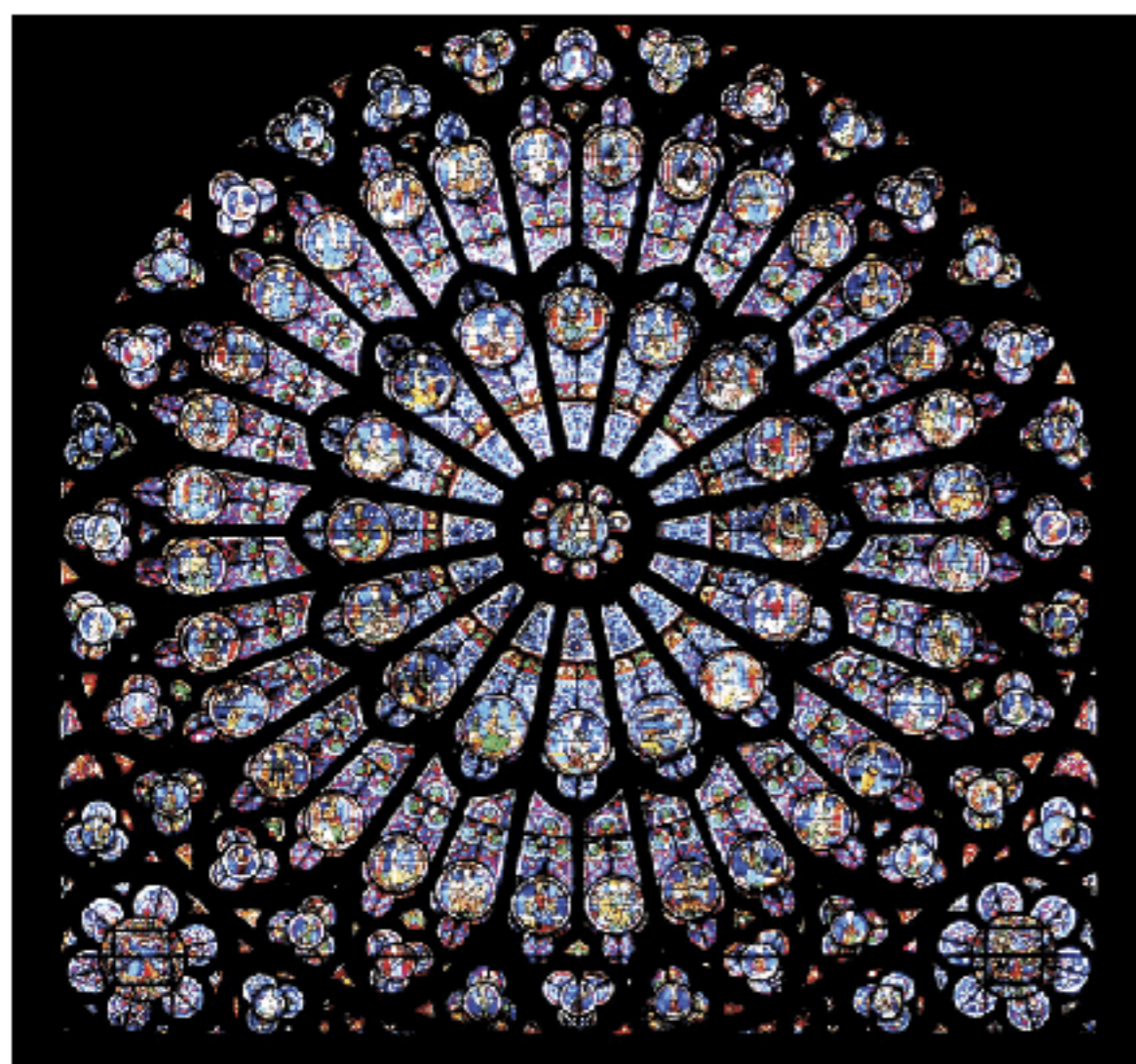


Fig. 18 Rosácea da Catedral de Notre-Dame, Paris. 1163 a 1250.

Tanto a **estatuária quanto a pintura**, por **serem pontiagudas**, apresentam **certa elegância**. Contudo, pode-se dizer que no gótico a primazia técnica desse elemento pertence à arquitetura.



Fig. 19 Sainte Chapelle. Paris, 1250.

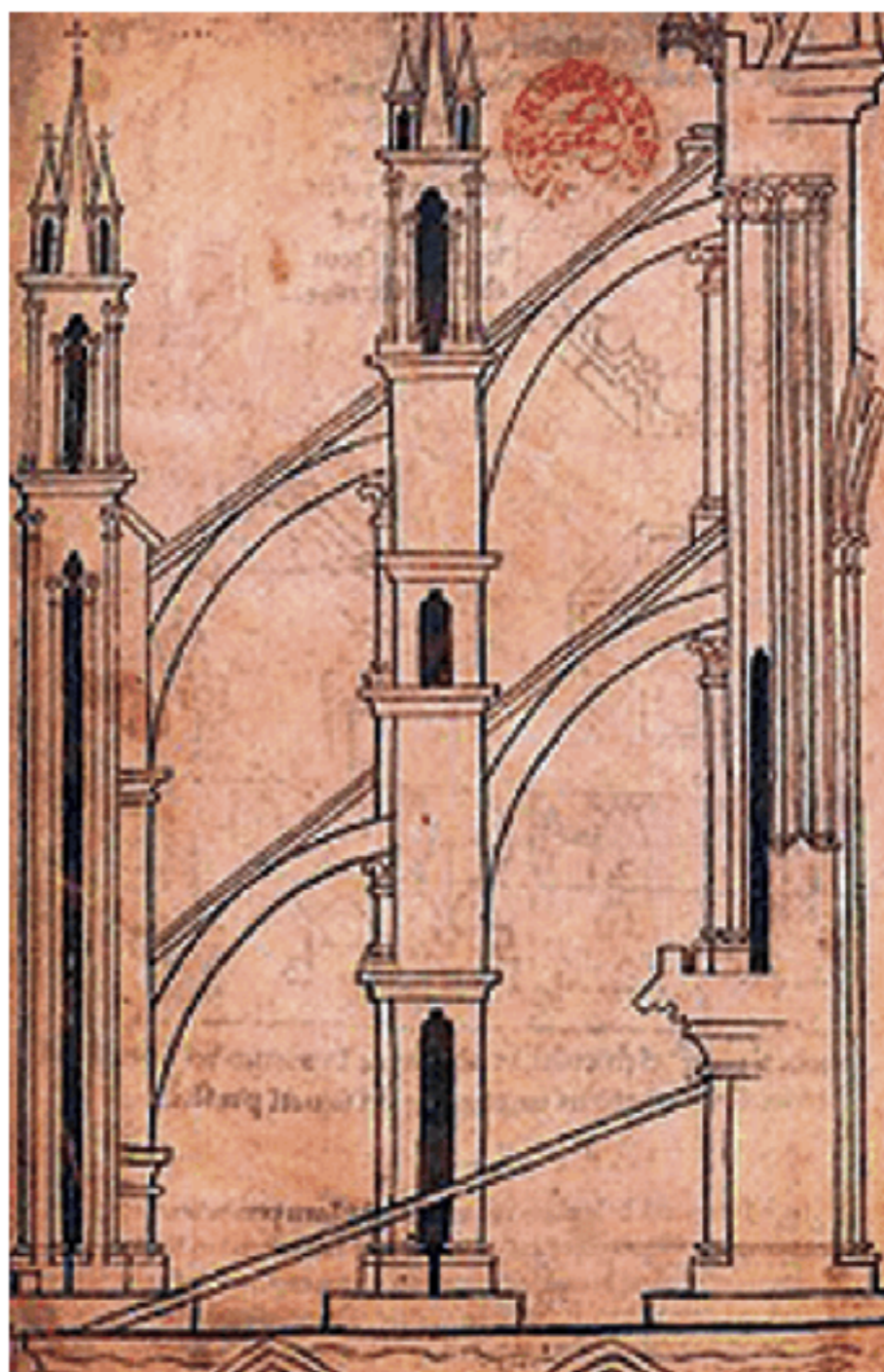


Fig. 20 Villard de Honnecourt. Contraforte e arcobotantes da catedral de Reims, lâmina 32, verso, do caderno de desenhos, pena e tinta sobre pergaminho, início do século XIII. Biblioteca Nacional, Paris.



KORNEBROTCHE/WIKIPEDIA

Fig. 21 Fachada oeste da catedral de Exeter. C. 1350-1400.



RADOMIL/WIKIPEDIA

Fig. 22 Palácio dos Doges, iniciado em 1309, Veneza.

Sobre a imagem

Um exemplo remanescente de gótico numa arquitetura laica, sem fins religiosos, é o palácio dos Doges, em Veneza, que busca ainda outro sentido de elegância e delicadeza nunca antes tentado: a suspensão do peso. É aparente que a imensa massa da região superior repousa sobre delicadas colunas e se dissolve em elementos ornamentais como platibanda, na parte superior.



REPRODUÇÃO

Fig. 24 Escultor anônimo. Madona com o menino Jesus. Prata dourada, 1339. Museu do Louvre, Paris.

A escultura gótica ganha grande dimensão expressiva ao explorar certa teatralidade nas cenas. Há uma busca de movimento sequencial e expressão nas faces e gestos dos personagens representados, expressões que aos poucos ganhavam verossimilhança. A escultura da Madona com o menino Jesus mostra-nos a recuperação de um movimento das articulações, um movimento interno e a quebra de um decoro, da recusa em representar as figuras a partir de regras iconográficas, na medida em que o menino toca carinhosamente o rosto da mãe e esta responde com o olhar; situação impensável dentro dos rígidos padrões bizantinos. Uma grande revolução na história do olhar evidencia-se nesses pequenos exemplos.



REPRODUÇÃO

Fig. 23 Tímpano do pórtico do transepto sul da catedral de Estrasburgo, c. 1230.



DOMÍNIO PÚBLICO

Fig. 25 Jean Pucelle. Livro de horas da princesa Jeane D'Evreux, 1339 e 1350 Aprox.

O desenvolvimento do estilo gótico e sua expansão pelas penínsulas itálica e ibérica acabou por gerar duas linguagens: o gótico internacional e o gótico flamejante. Em Portugal, ainda um estilo tardio apoiou-se no gótico como base, o estilo manuelino. O internacional manifestou-se com muita intensidade na Itália e constitui a glória da pintura sienense, representada por pintores como Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti.

A escultura e a **pintura de iluminuras** alcançam uma graciosidade e harmonia entre a descrição de uma anatomia e conteúdo que nos fazem pensar numa arte que estruturou-se a partir de cânones inventados por ela própria, pois as proporções e os movimentos não obedecem em nada aos padrões clássicos. Mas quanta sinceridade e emoção.



BERTHOLD WERNER/WIKIPEDIA

Fig. 26 Escultor anônimo. *Cavaleiro da catedral de Bamberg*, entre 1225 e 1237.

A **arte retratística** começou a ganhar força no gótico, imagens como a do misterioso cavaleiro de Bamberg, a primeira estátua equestre em escala real depois da Antiguidade e provavelmente o mais impressionante monumento em pedra da Idade Média. Ao modelo dos retratos equestres dos romanos que aludiam à própria civilização, aos instintos domados, este retrato de certo muito fiel a uma pessoa real, deve representar um rei santo, na mediada em que o cavaleiro está desarmado e coroado. Cogita-se ser ou S. Henrique II ou S. Estefan I da Hungria.



BEBÄLSEN OCH TVÅ HELGON* (1333), GALLERIA DEGLI UFFIZI/FLORENS

Fig. 27 Simone Martini e Lippo Memmi. *Anunciação* Têmpera e folha de ouro sobre madeira e relevos, 1333. Museu dos Ofícios, Florença.



AMBROGIO LORENZETTI

Fig. 28 Ambrogio Lorenzetti. *Alegoria do bom governa* Afresco, 1337-40. Palácio público, Siena.

Os trejeitos da escultura gótica, que, por sua vez, eram dependentes da arquitetura, foram transpostos para a pintura. No exemplo apresentado, a expansão do estilo pela Itália de Simone Martini e Lippo Memmi da escola sienense, há uma adoração que evidencia a **relação da pintura com os ofícios do marceneiro e do ourives.**

O gótico flamejante é uma manifestação tardia deste estilo em pleno século XV, durante a Alta Renascença, e apresenta

uma preocupação excessiva com a ideia do ornamento, e de um ornamento adicionado então, intrínseco aos edifícios. **Na iluminura, as características decorativas inspiradas na tecelagem** serão observadas com muita frequência, como se as figuras pintadas pelos irmãos Limburg estivessem coladas ao plano, como se flutuassem; o valor do brocado parece mais importante que o de ambiência e de sentido de profundidade; aqui as sombras são praticamente eliminadas.



Fig. 29 Jean e Paul de Limburg. *O mês de Maio e fuga para o Egito*, páginas iluminadas das *Mais ricas horas do duque de Berry*, iluminura sobre pergaminho, c. 1410. Museu Condé, Chantilly.

Atividades

- 1 Qual é a relação de Carlos Magno com as diretrizes da produção artística do período carolíngio?
- 2 Explique quais as principais influências da arte carolíngia e que ideais procurava retomar.
- 3 Podemos afirmar que o renascimento carolíngio não executava apenas a retomada de valores artísticos romanos e até mesmo bizantinos. Certas produções procuravam estabelecer uma identidade própria. Cite um exemplo dessas produções, explicando seus objetivos.
- 4 Como se deu o desenvolvimento do estilo românico? Quais suas principais características?
- 5 Geralmente, tende-se a dizer que a Idade Média foi o período das trevas, quando não havia desenvolvimento artístico-cultural. Contudo, há o desenvolvimento de uma arte arquitetônica que revoluciona os padrões antigos. Cite que arte é essa e alguns de seus principais atributos.



MONTREALS/WIKEMEDIA

Altar-mor da Catedral de Barcelona.

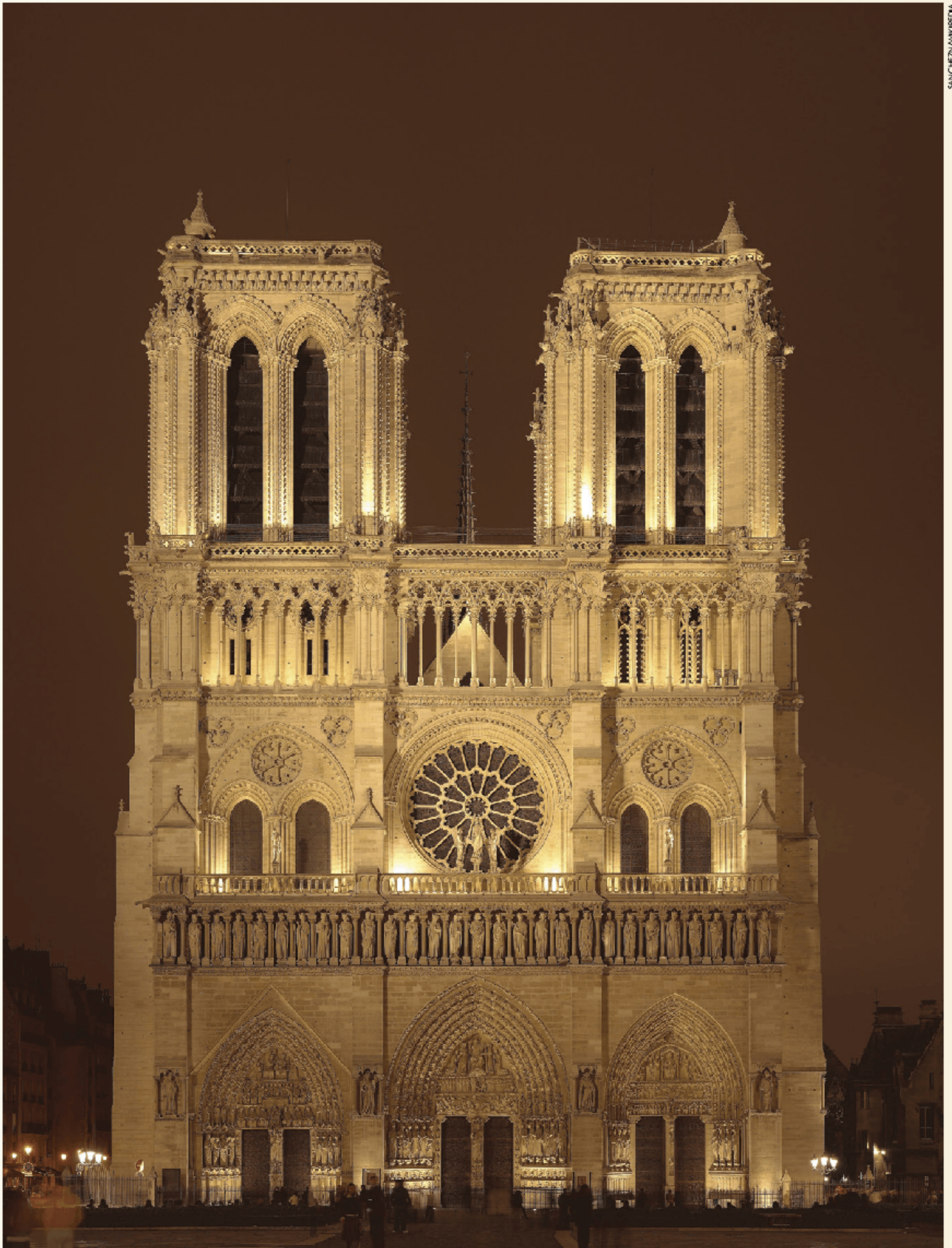


ROSTISLAV AGEV/DREAMSTIME.COM

Catedral de Colônia, Alemanha.



Catedral de Estrasburgo, terminada em 1439, em Estrasburgo, França.



Entre as catedrais de estilo gótico, a Catedral de Notre-Dame de Paris é uma das mais antigas, cuja construção iniciou-se no ano de 1163. Está localizada na praça Parvis, Paris, França. É dedicada a Maria, Mãe de Jesus, daí seu nome.

6

ARTES
PLÁSTICAS

O que Marco Polo e Jean de Mandeville não relataram sobre a China



Ma Yuan. *Acadêmico com um funcionário no terraço*, 1200-1230. Tinta e cores sobre seda.

A China corresponde para a Ásia o que foi o Império Romano para o Ocidente, ou melhor, um Império Romano sem interrupções. Sob este prisma qualquer abordagem à arte chinesa sempre parecerá excessivamente diminuta ao que realmente merece ser apresentado.

A grande escola de pintura do período Yuan



Fig. 1 Zheng Sixiao (1241-1318). *Orquídea*. Tinta nanquim sobre seda. Coleção Museu Municipal de Belas Artes, Osaka.

Sobre a imagem

Os poemas que flanqueiam esta pintura, realizados na esquerda pelo pintor e na direita por um amigo, atestam a proximidade entre a literatura e a pintura no gênero Literati, estruturado durante a dinastia mongol Yuan. O autor, respondendo a uma pergunta sobre a base ausente para a planta que flutua no ar, diz: a base, os bárbaros a roubaram.

O encontro do Ocidente com o Oriente se explica pelas descrições de Marco Polo e Jean de Mandeville, como se pudéssemos imaginar a arte romana do século I continuada sem as interrupções das invasões bárbaras. A China, ou Catai, encontrada pelos viajantes, era uma imensa extensão territorial sob domínio Mongol. A dinastia Khan absorveu a cultura anterior de base budista, confucionista e taoísta, e adaptou seus valores estéticos à China.

O viajante genovês Marco Polo chegou à cidade imperial mongol, antiga Cambalu, hoje Pequim, em maio de 1275. O viajante inglês, supostamente fictício, Jean de Mandeville, empreendeu uma viagem à terra Santa, a Catai e às terras também imaginárias do Preste João, na segunda metade do século XIV.

Há muito lastro de veracidade nas descrições de Marco Polo; já Mandeville, que se supõe um compilador de outros livros – inclusive o de Polo – se não é verídico, pelo menos atesta o assombro que este encontro com uma civilização requintada e com cânones da arte ligados a princípios religiosos e estéticos completamente estranhos aos cristãos causou sobre a cultura ocidental.

Apesar de a China se encontrar sob domínio mongol, pelo choque inicial dos chineses com os povos tártaros, das diferenças de hábitos, vestimentas e nível de instrução – que

entre os chineses eram muito superiores aos dos mongóis –, a produção artística, e inclusive a sucessão de linhas religiosas filosóficas que a regia, não havia sido interrompida.

O confucionismo e o taoísmo de origem chinesa, ainda no século IV, incorporaram o budismo de origem indiana, quando se deu início a um sincretismo por certa afinidade de proposta cosmogônica e se estruturou uma permeação entre as culturas, o que resultou em obras de arte de uma sofisticação filosófica completamente desconhecida para o Ocidente.

Nunca a China havia ficado sob domínio estrangeiro, domínio este que revigorou a arte chinesa. Deste momento, temos o ápice da arte da pintura paisagística.

A seguir, uma descrição de Polo sobre o palácio da cidade proibida: “ele é o maior de todos que já se viram; [...] pintado quase todo em vermelho, azul e verde, e é tão bem envernizado de modo que brilha como ouro ou cristal, [...] As paredes das salas e dos quartos são todas cobertas de ouro e de prata e nelas se encontram esculpidas belas figuras de mulheres, cavaleiros, pássaros, animais e muitas outras coisas mais [...]”, tradução de Carlos Heitor Cony e Lenira Alcure.

Mandeville, apesar de ligar a figura dos imperadores Khans à descendência do próprio Cã – o filho amaldiçoado de Noé bíblico – escreve maravilhado sobre o mesmo palácio da cidade proibida: “[...] O salão do palácio é ricamente adornado e maravilhosamente aparelhado de todas as coisas que se possa imaginar. Primeiramente, no ponto central da sala, está o trono do imperador, bem no alto [...]. É feito de finas pedras preciosas e decorado em torno com fino ouro, pedras preciosas e grossas pérolas. [...]”, tradução de Susani Silveira Lemos França.



Fig. 2 Ma Yuan, ativo entre 1190-1225. *Caminho da montanha na primavera*.

O que mais impressionou os viajantes parece ter sido o fausto em riqueza material e o trabalho dos artesãos, também o que interessava aos ávidos leitores de aventuras em terras exóticas. No entanto, a grande sofisticação da arte chinesa de então estava na concepção filosófica das pinturas e esculturas.

Cânones

Norma, princípio geral do qual se inferem regras particulares.

Cosmogônica

Relativo ou pertencente à cosmogonia; cosmogênico.

Cosmogonia

Corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupa em explicar a origem, o princípio do universo; cosmogênese.

A grande arte não presente nas narrativas dos viajantes era produto de uma sedimentação já ocorrida há muito e, com o patrocínio imperial, tornou-se exemplo compreendido pelo Ocidente, em parte, a partir do século XVII no melhor da arte holandesa.

A arte que impressionava os estrangeiros europeus era o verdadeiro “ouro de tolo”. Estes apenas apreciavam a superfície dessa manifestação artística. Sua característica mais sofisticada escapou dos relatos medievais. A grande arte chinesa deste momento era uma extensão da literatura, ou uma extensão do poder estético da escrita, uma imagem evocativa.

O princípio que regia a execução de uma pintura paisagística na China é completamente diverso da acepção ocidental. Na única referência possível, na então desaparecida pintura romana que continuava de modo rudimentar nessa época, a paisagem era vista apenas como elemento de contexto; enquanto para os pintores e criadores de jardins chineses, a paisagem era representada pelos ideogramas da montanha e da água. Essa designação é muito mais elaborada que a ocidental, que via apenas paisagem como a dimensão territorial. Já o artista chinês via a compreensão entre a perenidade (montanha) e aquilo que flui (água). As imagens não são exercício de campo. O pintor não levava cavaletes e tentava captar a impressão no frescor do momento, mas aprendia antes como representar cada coisa, como utilizar os pincéis para atingir as formas de folhas de bambu, de rochas, de água, como se constituíssem um vocabulário. Para os chineses, interessava visualizar o que não estava aparente, o momento perene, atemporal; o artista vivenciava a paisagem internamente para depois representá-la em sua essência.



Fig. 3 Um passeio na Primavera (em chinês: *Chunjiao Youqi tu*), por Zhao Yong. Dinastia Yuan, do século XIV. Tinta e pintura em seda, 88 centímetros de altura, 51,1 centímetros de largura. Museu do Palácio Nacional, Taipei, China.

A experiência da pintura era muitas vezes vista não como um quadro, mas como uma história, uma narrativa de uma vivência. Porque muitas pinturas eram imensas, em forma de rolo (impossíveis de se reproduzir aqui), seria algo como assistir a um filme. Ver uma pintura ser desenrolada era participar de um momento de cerimônia estética.

O “vazio” que por sua vez observamos em muitas pinturas e que a recorrência nos sugere certa afinidade adquire na composição da imagem um valor essencial, um valor impensado na arte ocidental até o afluxo de exemplos esparsos desta grande cultura no século XVII, mas compreendido em sua integridade séculos depois, a partir do século XIX.

Sobre a importância do vazio na filosofia taoísta, o próprio Laozi escreve no livro sagrado do *Dao De Jing*, 11: “**Uso do Imanifesto.** Trinta raias perfazem o meão/ no imanifesto o uso do carro/ Barro moldado faz o jarro/ no imanifesto o uso do jarro./ Talham-se portas e janelas para a casa/ no imanifesto o uso da casa./ Portanto,/ utilizando-se o manifesto o útil é o manifesto.”, tradução de Mario Bruno Sproviero.

O *imanifesto* de Laozi é o equivalente de nosso vazio. A casa e o vaso só existem em função desse vazio, ninguém habita as paredes. O vazio numa folha de papel pode ser entendido como aquilo que deve permanecer da verdade original na pintura, como um valor essencial a ser percebido para não ser maculado com o gesto impróprio. A atitude de pintar e a de não pintar, pelo valor reconhecido da não ação, adquirem um valor semelhante, porém só se reconhece o valor do espaço vazio pelos elementos que o delimitam, pela ação positiva.

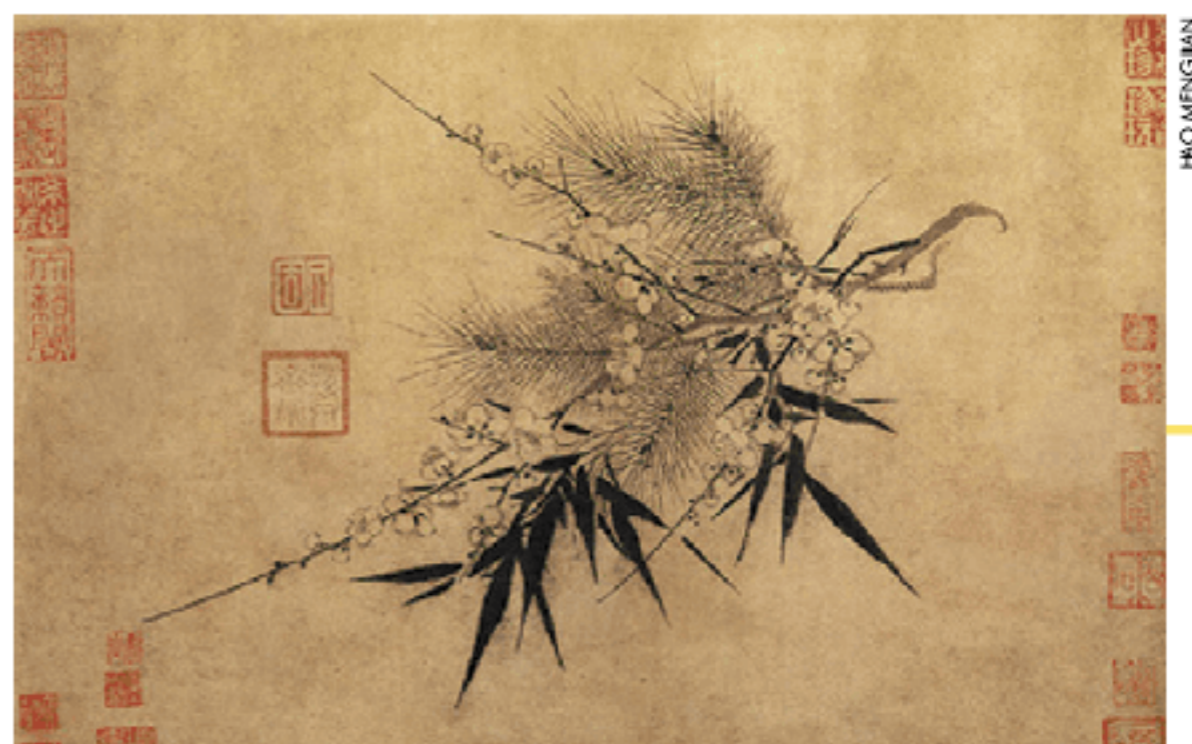


Fig. 4 Hao Mengjian, 1199-1269. *Três amigos do inverno*. Tinta nanquim sobre seda. Coleção Museu do Palácio Nacional, Taipei.

Sobre a imagem

Hao Mengjian identifica três folhagens como pessoas. Nesta maravilhosa pintura associou as três plantas resistentes aos rigores do inverno, o perene pinheiro, o flexível bambu e a delicada flor de cerejeira; em cada um dos amigos vê uma afinidade com personalidades humanas.

Os sucessivos carimbos correspondem tanto a assinatura do artista quanto aos sucessivos proprietários, que, por sua afinidade estética são entendidos como coautores da obra.

Como o objetivo perseguido pela arte da pintura não era o de capturar a aparência externa dos modelos, mas o de captar a essência literária e atemporal dos modelos, a comparação entre modelo e pintura seria algo incompreensível. Nesta busca, a abstinência no uso da cor configurou mais um desafio para evitar as aparentes seduções dos sentidos. A ideia era representar a essência do objeto modelo tanto na forma quanto na cor, o evocar a cor por intermédio das tonalidades de cinza; as cores eram vistas como distração do objetivo principal, assim como são rejeitados os motivos meramente visuais como o apelo ao brilho e as sombras como recurso de modelação.

Alcançar o máximo de expressão com o mínimo de recursos era resultado tanto de uma profunda meditação, tanto sobre a identidade dos elementos da natureza, da personificação da água, das rochas, dos peixes, das nuvens, das árvores, quanto de uma compreensão dos materiais da pintura, da vocação formal dos pincéis, das tintas e dos papéis; materiais elaborados para este tipo de arte e que, portanto, impediam sucessivas sobreposições de tinta ou hesitações durante a execução.

Estas eram premissas filosóficas inerentes à imagem, pois o objetivo da cópia do natural já há muito dominado que permanece em estátuas de Lohans, de **verossimilhança** incrível, atesta que esta foi uma opção e não um condicionamento.

Numa retrospectiva da arte chinesa, retornamos a exemplos cerâmicos dos 7º e 6º milênios a.C. em princípios de pinturas neolíticas de **engobe**, com estilizações geométricas; a partir de 3500 a.C. desenvolvem-se princípios de escrita, o uso do jade e do bronze.

O processo de evolução cultural se deu quase em concomitância às grandes civilizações egípcia e mesopotâmica, atingindo, nos primórdios da era cristã, um nível técnico e conceitual de grande expressão.

O grande momento se dá entre 400 e 200 a.C. quando se deu o surgimento do taoísmo como extensão do confucionismo, linha filosófica que propõe a união das forças do homem à natureza, e não apenas como dominador da natureza como entendido pelo cristão ocidental, e quando surgem as primeiras pinturas cujo suporte era a seda; junto ao papel, a seda foi uma das conquistas advindas da observação taoísta da natureza.

Em torno do século III a. C., encontramos também figuras humanas de corpo inteiro em escultura, de características de verossimilhança, como exemplificado pelo exército de terracota de 7.000 soldados, elaborados para o túmulo do imperador Qin, Yin Zheng (259-210 a.C.).

A partir da Dinastia Qin e da Dinastia Han, do século III a.C. ao I d.C., dá-se tanto a construção de numerosos palácios denotando um domínio da arquitetura monumental quanto a ideia de planejamento geométrico de cidades.

A partir do século II, inicia-se a edificação de avenidas com monumentos de função cerimonial.

A prática da caligrafia como alta expressão artística, iniciada por Wang Xizhi no 4º século, chegou ao século XI como disciplina aristocrática, incluindo a ideia da reverência aos modelos “clássicos” incluindo cópia e interpretação. A própria origem da escrita chinesa tida como divina e de referência pictográfica originou o gênero de pintura associada à poesia, largamente desenvolvida no período mongol. Dessa forma, o artista possuía na sociedade chinesa o status que um artista ocidental só obteve a partir de 1400, e em círculos restritos. Devemos nos lembrar da divisão das artes e do menor valor atribuído desde os gregos às artes mecânicas, as que envolviam trabalho manual.

Ao identificar o pintor/desenhista e o literato no mesmo nicho expressivo, podemos supor o gigantesco abismo cultural que separava os nossos viajantes medievais dos aspectos mais refinados desta civilização e compreender a pasmação deles frente a valores materiais de impacto imediato, e até o fato de não terem sido introduzidos nos campos mais eruditos da arte.

O fato de a instrução na escrita também ter se disseminado a partir do século VII e, desde o século V, a estampagem sobre seda e papel (inventado no ano 105 por Ts'ai Lun) foram fortes contribuintes para a sedimentação deste tipo de visão.

Outro exemplo dado pelo viajante genovês que viria a ser a grande revolução cultural para o Ocidente, e que certamente foi levado por intermédio desta rota, foi o uso de papel moeda. No livro das maravilhas cita: “Todos esses papéis trazem o selo do Grã- Cã, que manda emitir tantas cédulas quantas o seu tesouro possa pagar. As notas servem para fazer qualquer tipo de pagamento; elas são distribuídas por todas as províncias e terras sobre os quais têm senhoria [...]”, tradução de Carlos Heitor Cony e Lenira Alcure. Para Polo, o que nos parece tão familiar pela pertinência dos impressos em nossas vidas era um verdadeiro assombro, pois tanto o papel quanto o processo de estampagem eram completamente desconhecidos para ele. Qualquer texto ou imagem deveria ser feito sobre um suporte como o pergaminho e em exemplares únicos, o que implicava em uma limitação do acesso ao conhecimento, um obstáculo vencido na China há pelo menos seis séculos.

Com base nestes poucos exemplos, podemos compreender superficialmente o que representou esse encontro entre opostos, entre um olhar quase bárbaro a procura de riquezas aparentes e uma cultura com um nível de sofisticação muito distante, tanto em execução quanto em conceitos, e também qual a importância para a arte da própria China no momento em que se estabeleceram cânones que compuseram os modelos clássicos desta cultura.

Verossimilhança

Ligação, nexos ou harmonia entre fatos, ideias numa obra literária, ainda que os elementos imaginários ou fantásticos sejam determinantes no texto; coerência.

Engobe

Pasta de terra que se aplica na parte externa de uma peça de cerâmica para disfarçar a cor natural.

Atividades

1 Quais são as três correntes filosófica-religiosas formadoras do conjunto de características da arte chinesa?

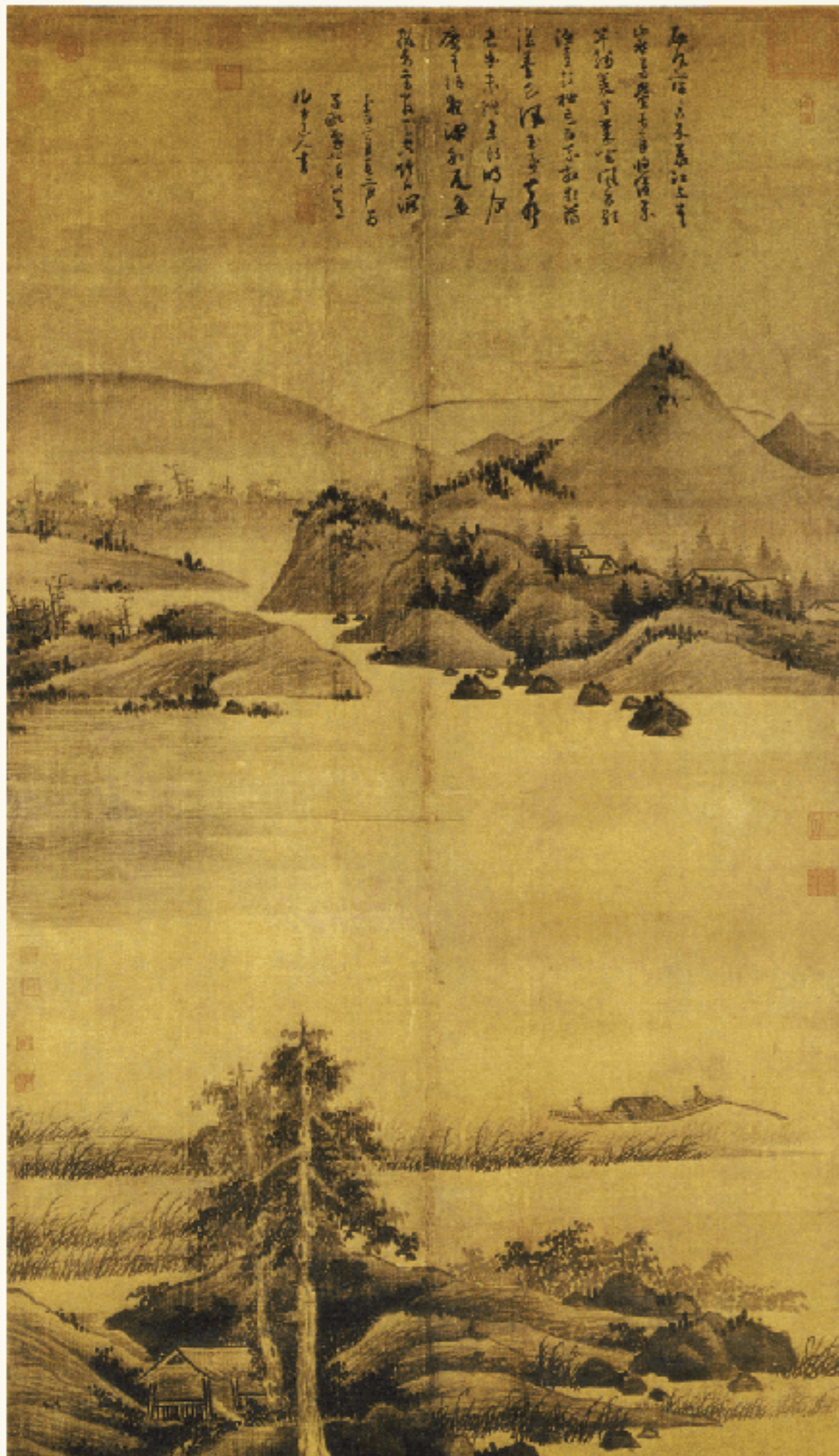
2 Apesar de fazer uso de ouro e pedras preciosas, a arte chinesa tem seu valor nas suas características filosóficas. Cite um exemplo que comprove esse fato.

3 Por que, na arte chinesa, não faz sentido comparar a representação com o modelo original?

4 Ainda nesse mesmo sentido, qual a explicação para o uso da cor nas pinturas chinesas, considerada pouco cromática para os padrões ocidentais?

TEXTOS COMPLEMENTARES

Wu Zhen. *Pescador*, 1342. Rolo vertical, tinta sobre seda, 176,1 x 95,6 cm. Museu do Palácio Nacional, Taipei.



WU ZHEN (1342)

Ma Yüan (c. 1160-1225). *Dançando e cantando (Camponeses voltando do trabalho)*. Tinta sobre seda. Museu Palácio Beijim, China.



MA YÜAN

Zhang Wo. Celebração, 1314. Museu do Palácio Nacional, Taipei. China.



7

ARTES
PLÁSTICAS

Giotto e a Pré-Renascença



Duccio di Buoninsegna. *Noli me tangere*, (*Não me toques*), pormenor do painel *Maestà*, majestade, 1308-11. Têmpera sobre painel de madeira. Museu das obras do Domo, Siena.

Se tivéssemos de eleger um alicerce para sustentar toda a revolução que constituiu o Renascimento na Itália, nos séculos XV e XVI, nós o encontraríamos em torno de 1300, no *Trecento* e no *Quattrocento*, na figura de Giotto di Bondone, um jovem pastor descoberto por um pintor da tradição bizantina, Cimabue. A produção artística de Giotto faz a passagem entre a Arte Medieval e a Renascentista.

O Trecento e o início do Quattrocento



Fig. 1 Nicola Pisano. *Natividade*, 1260. Relevo em mármore. Batistério de Pisa.

Sobre a imagem

Uma natividade de Pisano, como ilustrada no texto, reúne a técnica narrativa medieval de expor vários episódios simultaneamente à elaborada forma dos panejamentos e gestuais romanos, propondo-se em relevos a efeitos de aproximação e distanciamento das formas. O relevo em si constitui terreno fronteiro entre a escultura e a pintura, uma vez que não se perfaz completamente no campo tridimensional e precisa valer de ilusões óticas.

Quando Giorgio Vasari, em pleno maneirismo, descreve em sua biografia dos artistas italianos, *As vidas dos mais excelentes pintores...*, a descoberta do talento do pintor Giotto di Bondone, então um simples pastor de ovelhas, por um artista ainda ligado à tradição bizantina, no final do século XIII, estava tentando tanto unir dois elos de uma história de certa forma ininterrupta, quanto mostrar a importância de Giotto como inventor de uma moderna arte. A ideia construída por Vasari de uma arte italiana de origem clássica e que passou pela Idade Média sob a sombra de Bizâncio, “assediada pelas influências do norte gótico” e que redescobre a verdadeira arte do passado “naturalmente” pelas mãos de um pastor, o ser tão admirado pelos poetas da Antiguidade, o personagem por excelência da Idade de Ouro, cantado, sobretudo por Virgílio, a égide dos eruditos pré-renascentistas como Dante e Petrarca, é realmente encantadora.

O texto de Vasari era decorrente da opinião de outros autores, o primeiro deles Dante Alighieri, contemporâneo e dito “amigo” de Giotto, que louvava este pela criação da pintura moderna italiana, assim como ele próprio o inventor da língua italiana na literatura, antes escrita em latim ou grego. Segundo ele, Giotto havia traduzido a pintura para a língua de seu povo. Cenino Ceninni, logo posterior a Dante e discípulo de um discípulo do próprio mestre, confirma o *status* atribuído por Dante e, no século seguinte, o erudito Lorenzo Ghiberti, em plena Renascença, tornaria a louvá-lo.

A grande revolução que Giotto iria iniciar, na verdade, possuía antecessores – Nicolas Pisano, Duccio de Buoninsegna, Pietro Cavallini, dentre outros artistas que permanecem à

sombra da história montada por Vasari – e, sobretudo, deve muito às conquistas de representação, tanto do espaço quanto das emoções, desenvolvidas do gótico internacional. Devemos sempre ponderar sobre artistas autorreverentes, uma vez que não existe o gênio isolado. Assim como todos de seu contexto tiveram contato com os relevos romanos, evidentes para qualquer um que andasse pelas antigas cidades italianas, bem como a contribuição dos artistas que transitavam entre os centros de efervescência da época, Giotto não fugiu à regra; no entanto, soube transportar as soluções compositivas e de mimesis escultórica para a práxis pictórica.



Fig. 2 Pietro Cavallini. *Nascimento da Virgem*, 1291. Mosaico. Santa Maria in Trastevere, Roma.

A influência tanto da composição dos relevos dos escultores de Pisa quanto da pintura e dos mosaicos romanos com tratamento volumétrico pelo modelado da iluminação de um Cavallini são observados na obra de Giotto, que conseguiu por sua vez sintetizá-los. Essas influências atestam a importância do deslocamento das ideias na Europa, de uma nova organização política que se libertou do hermetismo das cidades feudais.

Houve uma conquista por parte de Giotto que o distanciou radicalmente do universo iconográfico medieval ao qual estavam atrelados muitos de seus contemporâneos, quando optou em não descrever diversas etapas de uma mesma história numa cena apenas, procedimento ainda remanescente na obra do escultor Nicolas Pisano. Enquanto Pisano e Duccio representavam diversos episódios num mesmo espaço ou apenas esboçavam diferenças fisionômicas, Giotto se ocupava de uma interpretação mais sutil da cena, representando os estados de espírito dos participantes. Observe, por exemplo, a obra *A lamentação sobre a morte de Cristo*, apresentada a seguir: o pranto de Maria, os anjos desesperados, os evangelistas impassíveis em frente à cena já profetizada; no canto direito superior, uma árvore seca simboliza o equivalente de Cristo morto e indica a posterior ressurreição.



Fig. 3 Giotto di Bondone. *A lamentação sobre a morte de Cristo*, c. 1306. Afresco. Capela Dell' Arena, Pádua.

A interpretação dos *páthos*, das paixões, das expressões de temperamento dos representados também consistia numa novidade absoluta, perseguida simultaneamente pela arte gótica, como atesta a imagem da escultura da Madona, da princesa Jeanne D'Evreux, em que há interação afetiva entre Nossa Senhora e o menino Jesus. A arte que se iniciava em Giotto devia muito às conquistas do gótico internacional, mais que à redescoberta natural de um passado clássico, como desejavam seus biógrafos.

Há um hiato na história da grande arte italiana do século XIV, quando em 1305 o papado é transferido para a cidade francesa de Avignon. Fato este que fez com que os mais significativos artistas italianos se deslocassem para esse novo centro eclesiástico e também para mais próximo da arte nórdica, acentuando as influências sobre esta arte, o que explica também a visão que se tem de Giotto como gênio isolado. Figuras como Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti transitam entre o novo modelo, de evidenciar uma espacialidade representada próxima da realidade visível, e o modelo de fundo abstraído, bizantino.



Fig. 5 Maso di Banco. *O milagre do Papa Silvestre I*, c. 1340. Afresco. Capela di Bardi di Vernio, Igreja de Santa Croce, Florença.

Sobre a imagem

A obra de Maso di Banco segue o procedimento de seu mestre quanto à primazia do desenho, do delineado, sobre a cor. Nesta obra, é apresentado um milagre realizado pelo papa Silvestre I quando este desce às profundezas e expulsa de Roma um Dragão; depois, na superfície, ressuscita dois magos. As duas etapas desta história estão separadas apenas pela coluna coríntia em primeiro plano, um retorno discreto ao costume das pedrelas medievais, uma pré-história dos quadrinhos.



Fig. 4 Simone Martini. *Guido Riccio da Fogliano*, c. 1328. Afresco. Palácio Público, Sala do Mapa-múndi, Siena.

Sobre a imagem

Compare esta pintura em afresco, de Simone Martini, representando o comandante Guido Riccio, no cerco de Montemassi e reeditando o retrato equestre romano, uma obra de caráter celebrativo laico, com a *Anunciação*, em têmpera sobre painel. Observe como o mesmo artista transita entre representar o espaço à nova maneira ou à maneira bizantina.

Seguido em menor expressão pelo seu discípulo mais dileto, Maso di Banco, Giotto só teria uma continuidade no século seguinte com a consolidação do primeiro Renascimento. Por este motivo, Giotto é conhecido como um pré-renascentista, aquele que antecedeu à grande retomada dos valores do classicismo. Sua obra e seus métodos tomaram-se modelos proféticos da arte italiana e serviram de lastro ao movimento que estava por nascer a partir da legalização das ideias por meio de publicações, dentre elas *os dez livros de arquitetura* de Vitrúvio Polião, em 1414, e o tratado de pintura de Leon Batista Alberti, de 1436.



Fig. 6 Giotto. Campanário para o Domo de Santa Maria dei Fiori, iniciado em 1334 e terminado por Andrea Pisano em 1348. Florença.

Sobre a imagem

Os trabalhos de conclusão das obras de Santa Maria dei Fiori foram transferidos, após a morte de Arnolfo di Cambio, a Giotto, que preferiu, sabiamente, marcar seu nome como arquiteto num edifício anexo, o campanário. Neste projeto, o repertório do gótico internacional presente na arquitetura da região da Toscana é evidenciado pelos trabalhos delicados de intarsia com pedras coloridas sobre a superfície externa.

Como Giotto havia-se tornado um verdadeiro empresário da arte, com diversos discípulos trabalhando por longa data junto a ele, acabou por desenvolver um sistema para a elaboração de suas obras centrado no desenho, enquanto projeto. Chegava apenas a esboçar e completar trabalhos inteiramente feitos por seus colaboradores, e isto não impedia que fossem obras originais. Nasceram, neste momento, o princípio de circunscrição da cor pelo desenho, que seria exortado tanto por Ceninni quanto por Alberti, a primazia de uma razão e da estrutura do desenho, e também o desenho enquanto designação, projeto.

Levando adiante o exemplo dos artistas do século XIV que despertaram a admiração de eruditos, como Giotto e Dante, Simone Martini e Petrarca, e, portanto, vistos com valor semelhante, Lorenzo Ghiberti situa-se dentre os primeiros artistas do Renascimento a também assumir o papel de historiador, de erudito e, com isto, romper com a atribuição meramente artesanal do ofício do pintor ou do escultor, da distinção entre as artes mecânicas e liberais. É certo que artistas de ordens religiosas como Fra Angelico mantinham-se ligados à ideia da pintura como veículo de transcendência, portanto não apenas obra física, mas mental e, sobretudo, espiritual, mas pertenciam ainda a um escopo bizantino remanescente em Florença. O conceito de desenho de Giotto legado aos seus discípulos, do desenho enquanto projeto e ideia, reforçou a posição de artistas intelectuais como Ghiberti e Alberti.

A “redescoberta” da observação da natureza pelo círculo de Giotto somou-se a um documento importantíssimo para se endossar este novo olhar “renascente”, uma chave para se compreender o espírito e as regras da arquitetura e da arte da Antiguidade clássica: a “descoberta” dos dez livros de arquitetura do romano Vitruvius Polião, em 1414, no mosteiro beneditino de S. Gall. Os intelectuais buscavam neste momento um lastro para a cultura italiana tão dependente do famigerado gótico. Esse livro de modo algum foi esquecido durante a Idade Média, mas, neste momento, por vários motivos, era oportuno descobri-lo e publicá-lo.

A simples impressão de um livro, que para nós parece algo sem importância, em si, já constituiu prova de uma gigantesca revolução no universo da propagação da cultura; talvez a maior revolução na história da cultura até então. Com as contribuições oriundas das cruzadas, a impressão com matriz de madeira sobre uma superfície de papel constituiu a mais significativa invenção do período.

Com a edição de Vitruvius, os italianos tinham um lastro e um guia. A partir desta referência, podiam empreender uma consciente retomada das construções e das práticas do passado. Claro que isto resultou numa reinvenção do passado, pois muito de Vitruvius também foi acréscimo medieval, uma vez que não há um exemplar original.

De início, os livros medievais que eram confeccionados com pergaminho, escritos e iluminados à mão com aplicação de ouro e pigmentos preciosos passaram a ser impressos sobre papel com tinta à base de óleo e fuligem. Nos primórdios da gráfica, que se estende de cerca de 1370 a 1501, são impressos os exemplares conhecidos por **incunábulo**, ou a pré-história do livro. A mais antiga imagem xilográfica de que se tem notícia na Europa trata-se de um fragmento de matriz de madeira em grande dimensão, provavelmente um detalhe de uma crucificação, o *centurião romano* exhibe imagem e texto que sai da boca do soldado. Muito provavelmente nem foi impresso sobre papel, mas sobre tecido para algumas paróquias mais carentes que não poderiam pagar por pinturas. De início, as imagens e textos eram abertos numa única prancha, o que faz supor um trabalho homérico para se produzir um livro como a bíblia sagrada, porém, depois este trabalho era compensado pela grande tiragem. A separação dos tipos e a sua fundição em metal, invenções do mogunciano Gutenberg no final do século posterior, possibilitaram a aceleração do processo de editoração.

O advento de um novo sistema de representação espacial – desenvolvido por artistas como Paolo Uccello, Piero della Francesca e Filippo Brunelleschi, teorizado por aquele que seria o grande teórico deste momento histórico: Leon Batista Alberti, e divulgado pelo processo de impressão de livros consolidaria o início do que se conhece por Renascimento.

Talvez o maior símbolo visual deste novo espírito artístico que coincide com o início da Idade Moderna (1453) seja o sistema de **perspectiva albertiana**, ou perspectiva com ponto de fuga central, uma analogia às rotas do novo mundo recém-descoberto e à perda dos valores não manifestos

pela aparência, os valores de fenômeno da mística medieval, também sustentado por Alberti, quando defende que o artista pinta apenas aquilo que vê. Assim como a perspectiva rege as distorções das figuras no espaço de maneira geométrica e previsível, a anatomia passa também a ser codificada a partir de mensurações ideais.

Esses procedimentos canônicos de certa forma serão reedições cristianizadas de modelos clássicos, nos quais se buscava dispor as medidas para se atingir a **beleza ideal** e a **harmonia**, palavras-chave de nosso próximo estudo.



REPRODUÇÃO

Fig. 7 Autor anônimo. *Bois Protat*, ou *O centurião romano*, c. 1370-80.



REPRODUÇÃO

Fig. 8 Matriz de xilogravura e impressão. Col. Biblioteca Nacional da França, Paris.

Atividades

1 O italiano Giotto é considerado o grande marco da transição artística da Idade Média para o Renascimento. Ele distancia-se do modelo medieval de composição ao utilizar em sua cena elementos comuns à arte romana. Diante disso, responda:

- Qual aspecto da arte romana o italiano Giotto resgatou?
- Qual característica acrescentada a sua obra pode indicar uma mudança de postura em relação ao objetivo artístico medieval?

2 As expressões de temperamento e gestual que aparecem em suas obras costumam ser atribuídas à influência (vinda da observação) da arte clássica greco-romana: Giotto soube transportar

para a tela as soluções compositivas e de mimesis escultórica da arte greco-romana que ficara salvaguardada na Itália. É possível, contudo, afirmar que a maior parte da inspiração do artista deve-se às conquistas do período Gótico. Por quê?

3 Qual a importância da “descoberta” de livros de arquitetura do romano Vitruvius Polião para uma mudança de postura artística que viria a atingir seu desenvolvimento maior no Renascimento?

4 Por que a perspectiva com ponto de fuga central e a anatomia são tão importantes para essa nova visão artística?

TEXTOS COMPLEMENTARES



DUCCIO DI BUONINSEGNA

Duccio di Buoninsegna. *Madonna com anjos*, 1300-1305.



Giotto di Bondone. *Lenda de São Francisco – Milagre da primavera*, século XIV.



GIOTTO DI BONDONE

Giotto di Bondone. *O Beijo de Judas*, século XIV. Afresco. 200 x 185 cm. Cappella Scrovegni, Padova, Itália.

8

ARTES
PLÁSTICAS

Os séculos das descobertas: Renascimento, Maneirismo e o Novo Mundo



RAFAEL SANZIO/WEB GALLERY OF ART

Sobre a imagem

Uma obra como *O casamento de Maria e José*, de Rafael Sanzio, apresenta o sistema compositivo da Renascença, com um ponto de fuga central, a composição triangular e a ausência de atributos como auréolas que distingam os santos das pessoas comuns.

Nessa obra, vemos de modo claro a composição acontecendo de modo integral, ou fechado, a distribuição de pesos de forma triangular, assentando o peso na base, e a iluminação regular, absoluta, também regida por normas geométricas.

Rafael Sanzio. *O casamento de Maria e José*, 1504. Óleo sobre painel. Pinacoteca di Brera, Milão, Itália.

Ao negar o mundo que não aparece aos olhos, o artista Leon Battista Alberti fundamenta e documenta as bases para um novo olhar – olhar nascente que contesta a relação vertical entre homem e Deus. Essa afirmação é uma prova de que o homem se coloca como centro do universo. Nesse contexto, as figuras do mundo celestial serão baseadas em pessoas reais, as proporções entre elas e os homens serão equalizadas; é até as auréolas dos santos e anjos, que outrora eram representadas como campos de força, passaram a figurar como elipses, ou distorções do círculo colocado em perspectiva. O mundo da ciência passa a suplantar o mundo místico. Arte renasce.

Renascimento

O Renascimento possuiu um **epicentro**, que foi a cidade de **Florença**; um antecessor, que foi Giotto; um mentor, Alberti e três artistas, Botticelli, Leonardo e Michelangelo, que, apesar de contemporâneos, poderiam ilustrar três momentos específicos da arte em si.

Leon Battista Alberti inicia seu tratado *Da pintura* preconizando que o artista deve se distanciar daquilo que não vê e apenas representar aquilo que aparece aos olhos. Com essa afirmação, Alberti manifesta-se contra todo o princípio de figuras do mundo celestial e contra qualquer ligação com a pintura medieval, sobretudo a de tradição bizantina, cujas imagens eram pintadas como em um ritual místico, após jejum e orações.

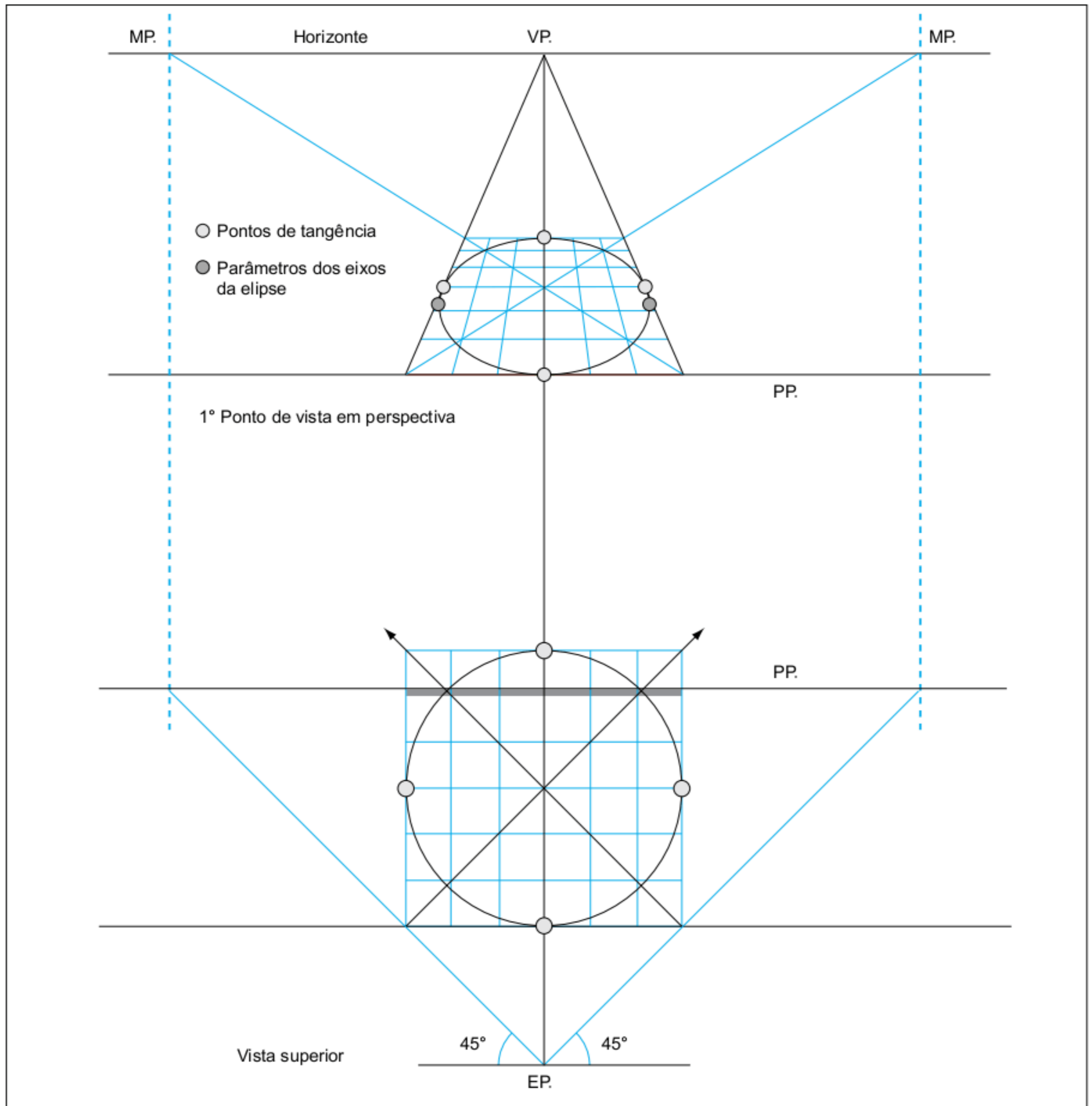


Fig. 1 Esquema gráfico da teoria da perspectiva de Leon Battista Alberti, com um quadrado em **escorço** e um círculo e sua elipse.

Escorço

Desenho ou pintura de qualquer objeto que o reproduz de maneira reduzida, em proporções menores.



Fig. 2 Sandro Botticelli. *Vênus e Marte*, 1483. Têmpera sobre painel de madeira. National Gallery, Londres, Inglaterra.

A linguagem de Sandro Botticelli remete ao gosto ainda gótico, à atenção aos pormenores e ao aspecto irreal. Leonardo da Vinci conseguiu associar o primor do desenho, que era a marca do gosto de Florença, à pintura veneziana, marcada pela cor e pela transição sutil do claro para o escuro. Michelangelo Buonarroti foi um artista revolucionário, que representou a figura de um gênio, o qual, a muito custo, fez concessões, colocou-se como o epílogo do Renascimento e grande modelo no Maneirismo.

A cidade de Florença reuniu um grande número de intelectuais e artistas interessados na recuperação, ou na adaptação, de um passado greco-romano ao momento vivido naquela época. Essa adaptação implicava associar textos e seus respectivos valores éticos à situação vivida.

A grande questão era: como apropriar-se dos valores estéticos de um passado pagão? Nesse bojo, um filósofo grego foi eleito como égide para esse movimento. A leitura dos textos de Platão constituiria aquilo que, posteriormente, seria conhecido como **Neoplatonismo**. Uma obra fundamental concebida para esse fim intitula-se *Teologia Platônica*, cujo autor foi Marsilio Ficino. O título da obra revela a intenção de seu conteúdo: procurar **adaptar e justificar as ideias de Platão sob a chancela do cristianismo**.

A partir dessa apropriação, uma noção de beleza foi associada à de Alberti, ou melhor, constituiu uma extensão das ideias albertianas: a beleza seria atingida a partir da imagem ideal, da imagem perfeita. As formas foram então regidas por proporções chamadas de “ideais”, ou proporções do mundo perfeito, do mundo das ideias.

A questão não era interpretar o mundo invisível, mas enxergar no homem seu modelo ideal perdido, valendo-se o artista de regras geométricas para tanto.

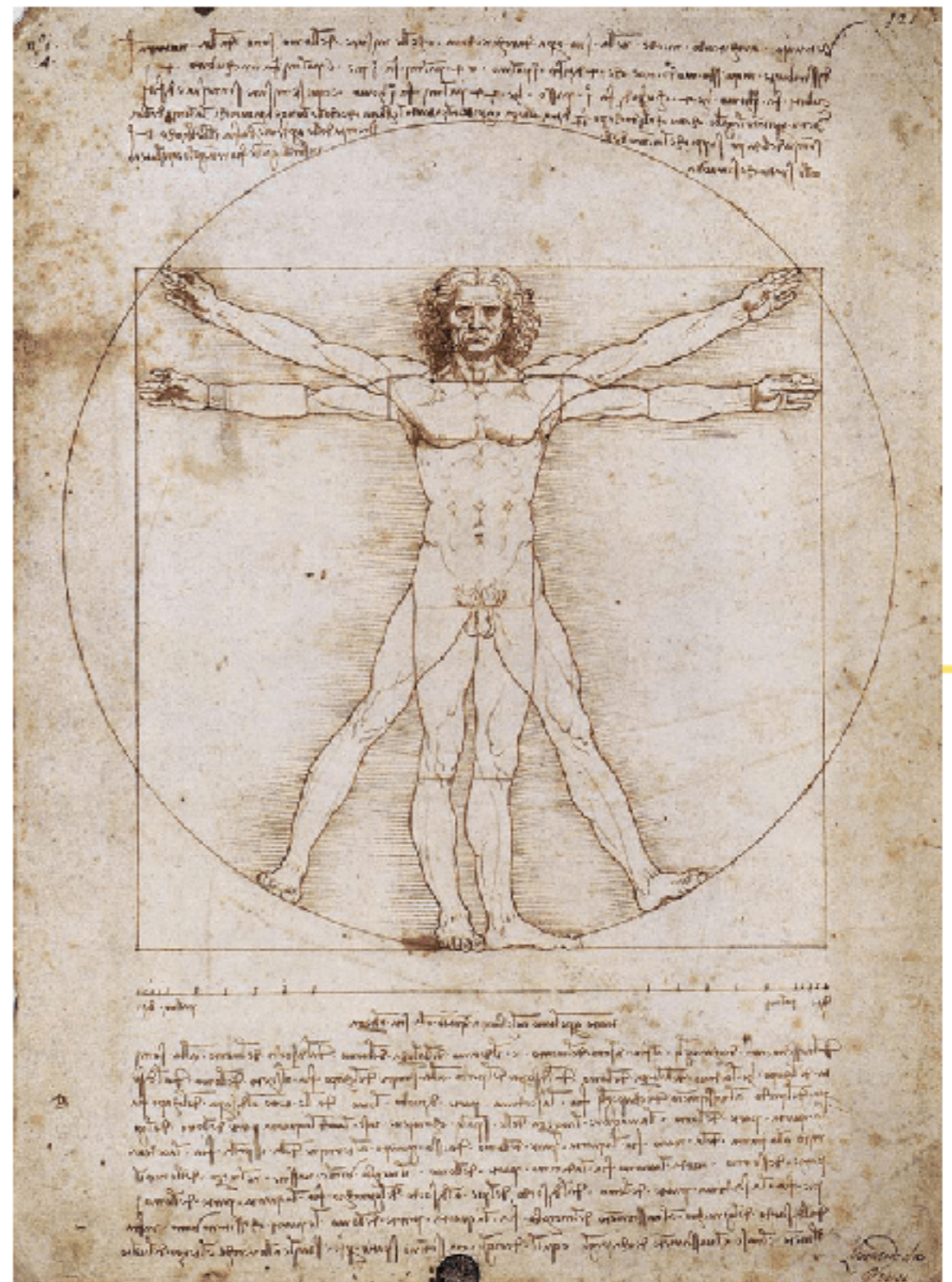


Fig. 3 Leonardo da Vinci. *O homem vitruviano*, 1490. Pena, bistre, aquarela e ponta de prata sobre papel. Veneza, Itália.

Sobre a imagem

O desenho de Leonardo, concebido a partir do texto de Vitruvius, revela-nos não apenas o interesse deste grande artista do Renascimento pela Antiguidade, mas a procura por medidas ideais e harmônicas advindas do corpo humano, considerado uma redução microcômica do mundo macrocômico.



Fig. 4 Leonardo da Vinci. *A última ceia*, 1495-1498. Óleo e têmpera sobre parede. Santa Maria delle Grazie, Milão, Itália.

Sobre a imagem

O grande mural de Leonardo, representando a Santa Ceia, é um excelente documento sobre a composição da Renascença, baseada tanto na distribuição uniforme de pesos pela simetria quanto no uso da perspectiva como forma simbólica. Nesse caso, Cristo é o centro da cena, mas também o ponto para onde as linhas fugantes convergem.

Sobre a imagem

A mais célebre obra de Leonardo, *La Gioconda*, foi produzida após o contato do artista com as pinturas milanesa e veneziana que, ao contrário da florentina, privilegiavam o uso das cores.

A formação de Da Vinci em Florença fez com que o pintor valorizasse o papel do desenho, do delineado na composição, pelo qual a cidade era conhecida – e que pode ser visto também na pintura de Botticelli, na qual a definição das formas é dada pelas linhas.

Essa era uma forma de associar o desenho à razão, àquilo que é imutável, ao passo que a luz e a cor eram extremamente emocionais e volúveis.



Fig. 5 Leonardo da Vinci. *Mona Lisa (La Gioconda)*, 1503-1506. Óleo sobre painel de madeira. Museu do Louvre, Paris, França.

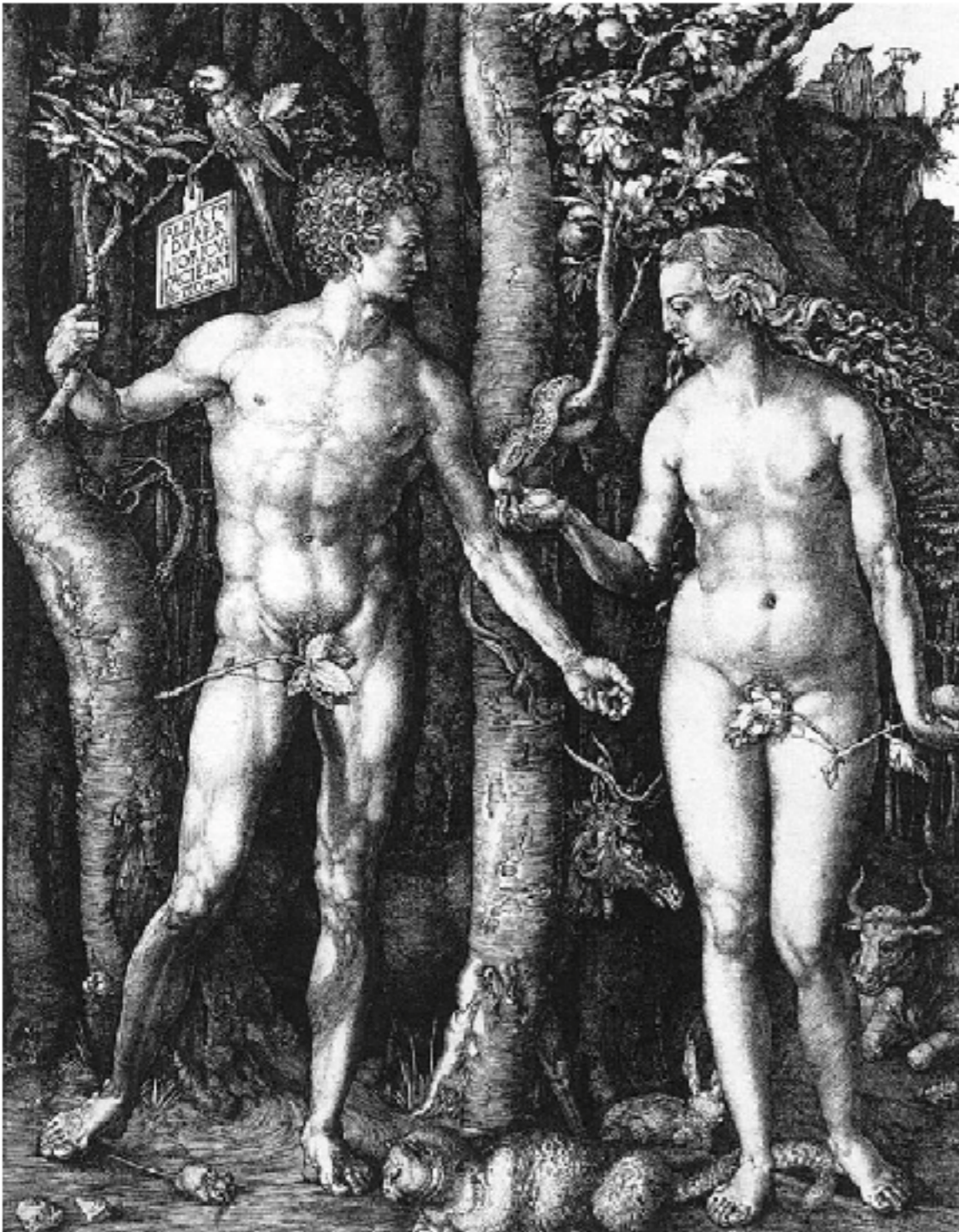


Fig. 6 Albrecht Dürer. *Adão e Eva*, 1504. Gravura em metal, buril. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Sobre a imagem

Albrecht Dürer foi um grande artista do Renascimento em seu equivalente para os povos de cultura germânica. Ele foi um dos poucos artistas não italianos considerados por Vassari em seu livro *As vidas*. Nessa obra, fica clara a influência da escultura romana, que artistas como Michelangelo tanto veneravam. Adão e Eva podem ser imagens tiradas de estátuas clássicas. O entorno representa um pequeno inventário da fauna e flora tanto do Velho Mundo como do Novo Mundo recém-descoberto, representado pela figura do papagaio acima de Adão. O diminuto bode visto em perspectiva, ao fundo, simboliza o drama da cena: toda a harmonia representada pelos animais, em especial pelo rato preso em um dos pés de Adão e o gato adormecido entre ele e Eva, será perturbada no momento em que Adão provar do fruto proibido.

O século XVI: Maneirismo, o Renascimento internacional

O século XVI representou para as artes visuais uma série de características que inquietariam os historiadores da arte com a ideia de Maneirismo. Essa ideia referia-se a tudo que se desligava do sentido original e que era tendencioso ou demasiado afetado. O que vem a nos interessar é como os preceitos do Renascimento se difundiram por diversos lugares da Europa nesse momento, constituindo uma verdadeira internacionalização tardia deste espírito.

Origem do Maneirismo

Em uma célebre carta, escrita pelo pintor Rafael Sanzio e seu amigo (o erudito Baltazar Castiglione), endereçada ao então papa Leão X, uma palavra vem à tona para enfatizar a importância da arte italiana, mais especificamente a arquitetura antiga, ante a arte sem *maneira* dos germânicos. Esta “maneira”, ou *maniera*, correspondia exatamente ao que conhecemos por estilo – palavra possivelmente derivada tanto de *stillo*, coluna, quanto de *stilus*, estilete. No primeiro caso, a forma da coluna informava o estilo do edifício e sua função, a que deus servia e sua origem grega. O segundo *stilus* é de origem romana e faz menção ao estilete – instrumento utilizado na época para escrever sobre placas de madeira revestidas de cera. Neste caso, estilo seria aquilo que está contido nas escolhas, nas palavras mais adequadas.

Durante muito tempo, e ainda hoje, a palavra “maneirismo” está impregnada de intenções pejorativas, porém, como vimos, utilizar essa palavra no tempo de Rafael não era sinônimo de desprezo pela obra de um artista, pelo contrário, era sinal de que este havia atingido um nível tal que era reconhecido por sinais específicos de sua obra.

Podemos observar também como este momento de desgaste, ou de desenvolvimento do Renascimento na arte italiana, correspondeu a uma disseminação de seus ideais para vários lugares na Europa – e como cada lugar promoveu uma interpretação específica destes ideais. Pode-se pensar, então, o Maneirismo como uma **internacionalização da Renascença**.

Em um procedimento técnico para a demarcação cronológica do Maneirismo, convencionou-se o intervalo entre o ano de **1520, coincidindo com a morte de Rafael**, e o ano de **1610**, quando se consolidam as bases do que se conhece por Barroco. Este período que, muitas vezes, é observado como uma transição entre o Renascimento e o Barroco, caracterizou-se pelas **derivações estilísticas** de três grandes nomes: Leonardo, Rafael e Michelangelo. Manifestou-se também pela extrapolação dos cânones baseados em uma reinvenção da Antiguidade Clássica que regiam o discurso plástico do período anterior. Nesse momento, a maneira ou as particularidades expressivas dos artistas parecem suplantar, em muito, o discurso ou a retórica das formas – a mensagem fica relegada ao segundo plano, pois a intenção de recriação a partir dos modelos fica patente.

Podemos montar um pequeno panorama do século XVI para nos aproximarmos melhor deste tão conturbado universo de formas extravagantes. Consideremos como início a descoberta de novas culturas no continente americano (de verdadeiras civilizações, até a revolta protestante que dividiu os cristãos da Europa do norte e do sul).

Neste bojo das liberdades, encontramos a reação à perspectiva albertiana, com ponto de fuga central, como objeto de interesse direto. Na obra *A última ceia*, do pintor **veneziano Tintoretto**, vemos o ponto de fuga deslocado para uma das laterais do quadro. Se compararmos esta com outra obra de mesmo tema, como *A última ceia*, de Leonardo da Vinci (inserida no Renascimento), podemos ter exemplos de oposição no tratamento dos escorços, na iluminação, na anatomia e no tratamento pictórico que neste momento se torna mais farto.



Fig. 7 Jacopo Tintoretto. *A última ceia*, 1592-1594. Óleo sobre tela. San Giorgio Maggiore, Veneza, Itália.

Michelangelo

Michelangelo poderia ser exemplo, neste contexto, de tudo o que compreendemos por Maneirismo – momento em que as características estilísticas e até as extravagâncias do artista estavam a serviço de uma identidade, de uma marca pessoal, também entendido como **saturação do Renascimento**. É possível pensar apenas em um momento de profunda efervescência, de migração de homens e de ideias, nas grandes viagens de descobrimentos, nos encontros com culturas até então inimaginadas. Podemos, então, começar a aceitar a arte deste momento como uma das mais complexas de toda a história da arte ocidental.

Michelangelo debruçou-se sobre o poder evocativo dos mármore romanos, principalmente dos relevos monocromáticos. Também o intrigavam as estátuas quebradas que exibiam as oposições entre superfícies lisas e rugosas. Este tipo de preocupação iria guiar sua maneira de trabalhar, procurando evidenciar em algumas esculturas o processo de desbaste e a oposição entre o mármore talhado e o polido.

Sobre a imagem

Vestíbulo da Biblioteca Laureniana, uma das obras máximas de Michelangelo, transmite emoção pelos volumes arquitetônicos. O artista subverte as regras consagradas em função dos efeitos pretendidos. Todos os elementos resgatados da Antiguidade, como as colunas, os arcos romanos e os ornamentos (relacionados aos arcos) foram reorganizados por Michelangelo com o propósito de conferir efeitos dramáticos ao espaço, praticamente uma reinvenção da arquitetura.



Fig. 8 Michelangelo Buonarroti. *Vestíbulo da Biblioteca Laureniana*, 1524-1559. Florença, Itália.



Fig. 9 Michelangelo Buonarroti. *Pietà*, 1498-1500. Mármore. Basílica de São Pedro, Vaticano.

Sobre a imagem

A obra *Pietà*, de Michelangelo, representa a dor de Maria – com seu filho morto nos braços. É uma obra emblemática, cercada de historietas em função da assinatura na faixa no corpo da virgem e também pelas referências dos relevos romanos evidenciados pelo escultor (como uma citação à imagem profana de Vênus e Adônis, na imagem de um morto belo e de uma mãe sempre jovem). No Maneirismo, a articulação intelectual era objetivo constante dos artistas.

Ticiano

Como o grande colorista da pintura italiana do século XVI, Ticiano exibiu a força no gesto do pincel e nas composições ousadas, como esta da cabeça de Golias (Fig. 10) em primeiro plano e o corpo em diagonal, conferindo um dinamismo que constituiria uma das premissas da linguagem barroca.

Quando ainda vivia, Ticiano foi um pintor celebrado internacionalmente. Como foi longo, teve, no final da vida, um declínio na visão, o que fez com que produzisse com pinceladas mais generosas e manchas que formavam significado à distância. A esta altura, porém, ele já era o grande gênio incontestável e, portanto, tudo o que fazia tinha chancela da mais alta qualidade. Dessa forma, foi imitado por diversos pintores do Barroco como um verdadeiro modelo.



Fig. 10 Ticiano. *Davi e Golias*, 1540s. Óleo sobre tela. Santa Maria della Salute, Veneza, Itália.

Maneirismo pela Europa Artistas da Áustria

Pieter Bruegel, o Velho (assim chamado para ser diferenciado de seu filho mais velho), foi um pintor camponês muitas vezes tido como simplório por aparentar ser um artista sem grandes pretensões intelectuais, o que, no entanto, não era verdade. Como bom flamengo (referência ao habitante de Flandres, província da Bélgica), representou folguedos de crianças (comuns a sua cultura), festas populares e atividades de camponeses. Atrás dessa aparente inocência, porém, o artista escondia enigmas e provérbios moralizantes.

Na pintura *Os jogos infantis* (a seguir), há a representação de muitos jogos infantis ainda existentes. No entanto, na janela do canto esquerdo superior, há uma máscara da tragédia dissimulada. A mensagem que conseguimos interpretar nesta obra é: se a vida não tiver ponderação e maturidade, pode se tornar uma festa desgovernada, que pode resultar em tragédia.



Fig. 11 Pieter Bruegel, o Velho. *Os jogos infantis*, 1560. Óleo sobre painel de madeira. Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.

François Clouet e o maneirismo francês

François Clouet foi o maior representante francês das ideias do Maneirismo da escola de Fontainebleu. Na obra *Mulher no banho*, a modelo foi a famosa amante de Henrique II e rival de Catarina de Médicis, Diane de Poitiers. Ela pode ter sido também Gabrielle d'Estrées, amante de Henrique IV, ou Marie Touchet, amante de Charles IV. Há também a hipótese de um retrato satírico da rainha Mary (dos escoceses). No entanto, nesta obra, fica o testemunho de um pintor extremamente hábil em representar retratos, a natureza-morta (em primeiro plano) e o interior de uma casa.



Fig. 12 François Clouet. *Mulher no banho*, c. 1570. Óleo sobre madeira. The National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

Holanda

O Maneirismo, na Holanda, tem em Goltzius seu maior representante, uma vez que ele próprio constituiu academia em Roma e era muito respeitado por seus pares italianos. Como um virtuose, Goltzius conseguia transitar entre muitas linguagens e se apropriar de estilos de outros artistas chegando a publicar uma série de gravuras sobre a vida de Maria, intitulada *A série dos mestres*, na qual conseguia imitar em cada cena a linguagem de um artista diferente.

Na obra *Sem Ceres e Baco, Vênus congelaria*, o desenho em grandes dimensões representa um gênero conhecido como Camafeu, por se aproximar das joias de mesmo nome que tinham uma modelação das figuras. O tema é uma citação de um provérbio da Antiguidade, de Terêncio, de que “sem comida (Ceres) e vinho (Baco), o amor (Vênus) esfria”.



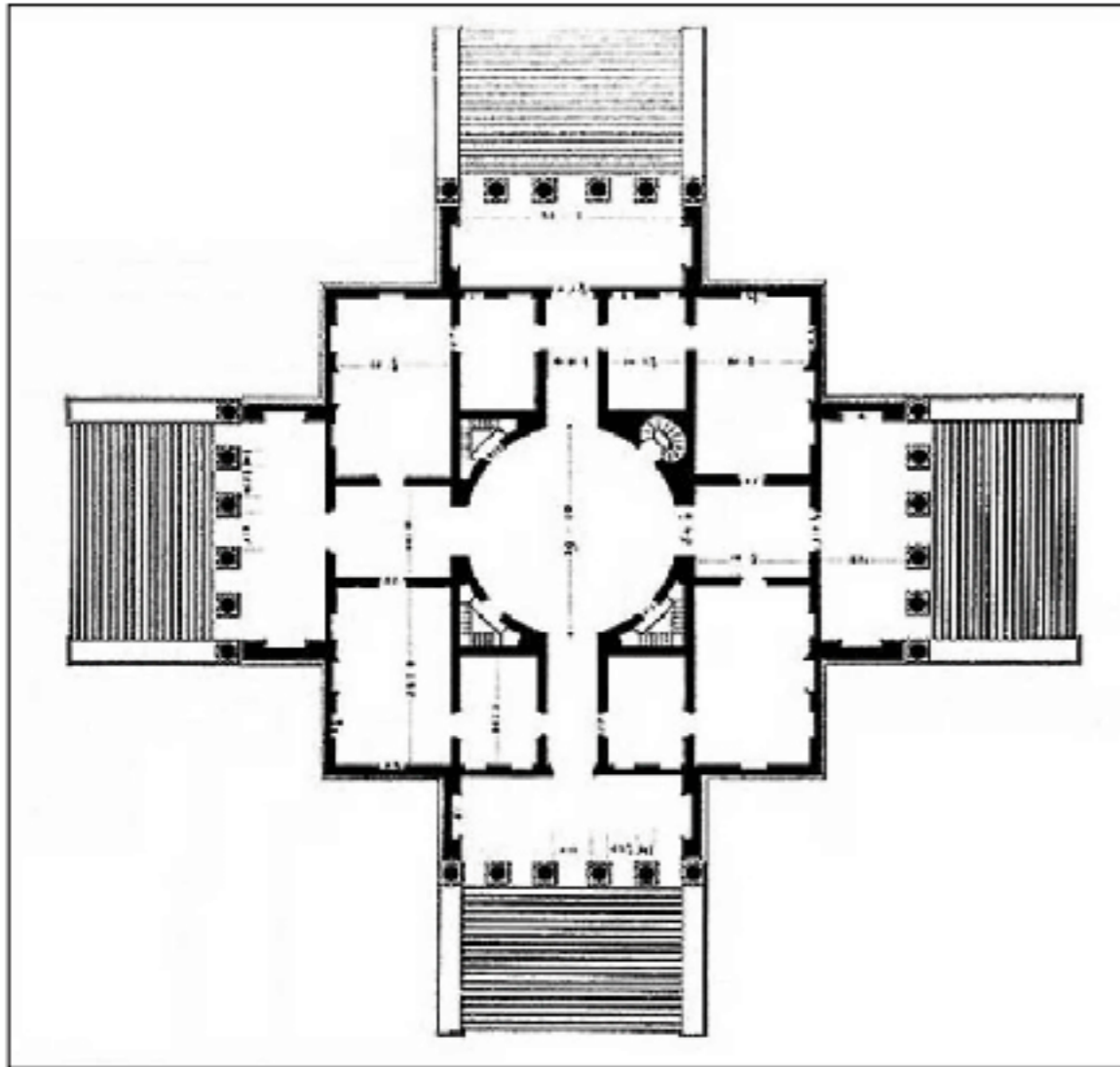
Fig. 13 Hendrik Goltzius. *Sem Ceres e Baco, Vênus congelaria*, c. 1599-1602. Desenho à pena. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

A influência maneirista



Fig. 14 Anônimo, provavelmente Vicino Orsini. *Boca do inferno*, c. 1513-1584. Sacro Bosco, Bomarzo, Itália.

Exemplo de associação entre esculturas fantásticas e paisagismo, os jardins da Villa Orsini, em Bomarzo, compõem um impressionante testemunho desta arte no século XVI. As citações da literatura – tanto de Dante, como no caso da *Boca do inferno*, obra provavelmente de Vicino Orsini, quanto do *Sonho de Polifeu*, – aludem ao caráter alegórico e erudito do espaço. Há também a preocupação de causar estranheza com construções desabando e surpresas em meio à vegetação, caracterizando o aspecto bizarro do Maneirismo.



ANTUR/WIKIMEDIA COMMONS

Fig. 15 Andrea Palladio. *Villa Almerico (Villa Rotonda)*, 1570. De *I quattro libri dell'architettura*, xilogravura gravada em Veneza por Domenico de' Franceschi.

Sobre a imagem

A obra de Andrea Palladio foi considerada uma verdadeira reinvenção dos modelos romanos. Na sua obra mais conhecida, intitulada *Villa Rotonda*, podemos perceber tanto a referência ao panteão de Roma quanto a ideia inusitada de uma Villa com quatro fachadas, ou seja, uma "casa escultura" sem fachada principal. Tal modelo seria retomado no modernismo por arquitetos como Le Corbusier, na *Villa Savoye* e Frank Lloyd Wright, na *Casa da Cascata*.



HANS HOIBEN/WEB GALLERY OF ART

Fig. 16 Hans Holbein, o Jovem. *Os embaixadores*, 1533. Óleo sobre madeira. National Gallery, Londres, Inglaterra.

Anamorfose

Representação de figura (objeto, cena etc.) de maneira que, quando observada frontalmente, parece distorcida ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando vista de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo.



GIUSEPPE ARCIMBOLDI/WEB GALLERY OF ART

Fig. 17 Giuseppe Arcimboldo. *O jardineiro de vegetais*, c. 1590. Óleo sobre madeira. Museo Civico Ala Ponzzone. Cremona, Itália.

Sobre a imagem

Experimente ver a obra *O jardineiro de vegetais* de ponta-cabeça. No Maneirismo, esse tipo de brincadeira e truque ótico foi abundante – esse espírito jocosos ou brincalhão foi fundamental para marcar esse momento. Arcimboldo foi um artista italiano que se notabilizou por este tipo de procedimento, de pintar retratos com materiais que não são do homem em si, mas que remetem a ele.

A anamorfose foi outra das brincadeiras óticas em voga no século XVI e consistia na deformação de figuras com o auxílio de espelhos cônicos, convexos, cilíndricos e até em imagens vistas de lado.

Sobre a imagem

Esta pintura de Holbein, retratando dois emissários do rei Francisco I da França, possui uma anamorfose de um crânio, apenas legível se visto de lado. A presença do crânio alude ao fim das coisas – da riqueza, da beleza, do conhecimento, do poder –, e constitui um gênero adagioso de imagem conhecido como *Vanitas*, isto é, " vaidades".

Adagioso

Que faz adágio, sentença moral de origem popular (anexim, ditado, provérbio).

A imagem do Novo Mundo: Civilizações americanas ao olhar europeu

Pensaremos agora no encontro entre o olhar do colonizador (formado pelo ideário clássico) com o estranhamento deste ante a arte e a arquitetura do homem original do continente americano, representado, na América Central e na América do Sul, por suas mais expressivas civilizações.

Os astecas e os incas

Em 1521, quando o artista e humanista alemão Albrecht Dürer vislumbrou a coleção de artefatos astecas enviados à Europa pelo conquistador espanhol Hernán Cortez, ficou espantado e afirmou nunca ter visto objetos de tamanha beleza. Chegou a cotá-los em um valor astronômico para a época. A descoberta de civilizações com alto refinamento artístico, como nos casos do México e do Peru, causou grande impacto na cultura europeia. Não parece estranho, então, imaginar a alteração de muitos dogmas acerca do que vem a ser a beleza.

Este encontro revelou a possibilidade da existência de culturas, ditas pagãs, que possuíam cidades que, segundo os espanhóis, suplantavam em beleza Granada e Sevilha.

Em uma ampla abordagem, se observarmos a imagem do Palácio das Máscaras de Kabah, percebemos que duas grandes culturas se destacavam de imediato: os astecas, do México, e os incas, do Peru. Elas correspondem a dois grandes impérios, cada um consequência de uma história particular.

Quando os europeus chegaram à América, grandes culturas como a de pedra verde ou as da região do Grand Canyon, na América do Norte, já haviam, há muito, desaparecido. A partir do século IX, na Mesoamérica e na América do Sul, estas culturas haviam se tornado eixos de cidades hierarquizadas e com estados militares.

A partir da chegada do europeu, o legado de diversas culturas, desaparecidas antes mesmo do que se conhece como período de contato, compõe um imenso mosaico de uma complexa história ainda não completamente explicada. Das civilizações desaparecidas, a maior delas – a maia – teve seu apogeu entre 300 e 900 d.C. Dessas culturas, podemos destacar uma sofisticada arquitetura, escultura e pintura; um tipo de escrita hieroglífica, sistemas numéricos e uma complexa astronomia.



Fig. 18 Cultura Maia. Detalhe do Palácio das Máscaras de Kabah, Yucatán, México.

Das culturas encontradas pelos conquistadores europeus, duas se destacam por seu grau de desenvolvimento técnico e seu refinamento artístico – os mexicas ou astecas, do México, e os incas da região andina.

Apesar da aparente independência cultural dos povos que ocupavam a América, mesmo entre os menos proeminentes, há, pela arte e arquitetura, muitos indícios de circulação de modelos e de variações sobre formas ditas “seminais”. A representação de elementos fitomórficos desenvolve-se a partir de sistemas semelhantes, sempre observando o grau de domínio de processos e de disponibilidade de materiais.

As explicações míticas para os fenômenos a partir dos astros e a reverência para com os ciclos da natureza fazem com que a arte dos povos asteca e inca espelhem essas questões, e até apontem soluções formais semelhantes, com variações específicas para domínios de materiais e particularidades culturais. As cidades interpretadas como centros cerimoniais representavam uma estrutura urbana voltada para os mistérios dos ciclos das colheitas, estruturadas sob os pontos cardeais ao mesmo tempo em que estabelecia uma relação com um inframundo.

Nesta acepção, a “arte” tem de ser pensada tanto em objetos belos quanto em suas funções mágicas ou religiosas. A figura do artista funde-se com a do artesão – os objetos tornam-se produto de uma espiritualidade coletiva.

A fusão entre a arte da pintura e da escrita é testemunhada pelos raros manuscritos hieroglíficos e pictográficos que restaram. Os temas eram religiosos, históricos ou mesmo administrativos e constituíam, antes de tudo, coleções de imagens esmeradamente desenhadas e coloridas.

A arquitetura asteca deixou de herança as soluções de pirâmides escalonadas e a própria ordem espacial. A atenção dada às situações de guerra e de paz entre os astecas é espelhada na arte relacionada ao rito guerreiro, o que inclui o uso decorativo de crânios humanos e aplicações de adornos em ourivesaria, o que os destaca dos maias, que não dominavam a fundição de metais.

Estabelecidos em hegemonia em torno de 1438, os incas, ou o império Tawantinsuyo, constituíram uma cultura de elevado teor artístico, com cidades pensadas em sistema de retícula ou ovais, alvenaria de pedra, cerâmica com motivos geométricos e antropomórficos, ourivesaria de fundição ou repuxamento.

Se os astecas tiveram os maias por antecessores, a cultura inca sucedeu a cultura mochica – um povo que atingiu seu período de esplendor nas artes em torno do século V e declinou gradativamente nos séculos VI e VII, desaparecendo por completo no século VIII. Os testemunhos da ourivesaria mochica, como os exemplos encontrados no túmulo do senhor de Sipán (exemplo a seguir), constituem testemunhos de síntese formal, fundição e repuxamento de metais preciosos e aplicação de pedras por intarsia.

Período de contato

Deu-se com a ocupação colonial, após a descoberta.

Fitomórfico

Que apresenta características morfológicas semelhantes às dos vegetais.

Inframundo

Mundo inferior ou subterrâneo.

Ourivesaria

Ofício, arte ou estabelecimento de ourives.

Intarsia

Incrustação de pedras.



Fig. 19 Avenida dos mortos.



HTTP://WWW.GO2PERU.COM

Fig. 20 Cultura mochica, túmulo do Senhor de Sipán. Ornamento circular para lóbula Ouro e turquesas. Museu do Sítio Huaca Rajada, Peru.

Sobre a imagem

Na imagem da Avenida dos mortos, vemos surgir ao fundo a Pirâmide do Sol, flanqueada por pirâmides menores. Teotihuacán, cidade fundada em torno do século II d.C., cresceu consideravelmente no século V e manteve seu esplendor até a destruição pelos conquistadores espanhóis.

A cerâmica mochica pode ser considerada a de melhor qualidade na América pré-hispânica. O século V foi considerado o período clássico desta cultura, na qual encontramos grandes exemplos de “retratos” em cerâmicas antropomórficas de um realismo incomparável entre as culturas americanas. Além disso, os mochicas foram o primeiro povo a se valer de formas ou moldes – para moldar as cerâmicas, ou seja, produzirem peças sequencialmente.

Exemplo de retratística e da habilidade em representar figuras na mochica:



Fig. 21 Cultura mochica: retrato em vaso. Cerca de 400 d.C.

Na cidade de **Cuzco**, antiga capital do império **inca**, encontram-se os remanescentes mais importantes da **arquitetura** desta cultura, como o **Templo do Sol** e o **Sacsahamán** – espaços por onde se desenvolveu o resto da cidade como as habitações e o sistema de defesa.

Pelo exemplo isolado da cidade de Cuzco, é possível identificar as três tipologias de construção inca que mais se destacam:

Obras civis: eram construídas com **pedras irregulares**, consideradas de menor importância como as **casas do povo** e os **depósitos de alimentos**.

Fortalezas e torres: eram construídas com **pedras colossais**, de importância estratégica e, portanto, devendo ser **inexpugnáveis**.

Templos, palácios e edifícios do governo: que mereciam o **esmero dos artífices**, eram erguidos com **paredes de pedras geométricas regulares**, **polidas e encaixadas** uma na outra, **sem argamassa**, apenas por sobreposição.

A diferença entre as culturas maia e asteca se dá por não se valerem do formato de pirâmide (as existentes são remanescentes de culturas anteriores). As casas nobres possuíam planta quadrada e os templos planta circular.



Fig. 22 Cultura inca. Recipiente de cerâmica em forma de coati. (1400-1533 d.C.). Cuzco, Peru.

A **cerâmica inca** deve muito à mochica e à nazca no que tange ao gosto por representações do natural, sendo estes dois mais propensos à geometrização das formas que seus antecessores. Na ornamentação de objetos, deu-se **atenção** ao regular e **ao simétrico** e certa **reserva no uso de policromia**.

Os maiores exemplos expressivos originais estão revelados na **tecelagem**, em que a **riqueza cromática** e formal é o testemunho máximo da **arte inca**.



Fig. 23 Cultura Inca. Uchu, poncho inca, tecido. Provavelmente de Cuzco, c. 1500. Dumbarton Oaks library, Washington, Estados Unidos.

Inexpugnável

Não expugnável; de que é impossível se apoderar pela força; inconquistável.

Artífice

Trabalhador, operário, artesão que produz algum artefato ou que professa alguma das artes.

A arte na América do Sul

A arte no território brasileiro no período de contato era produzida por comunidades basicamente nômades, pois os tupis que paulatinamente avançaram do interior haviam suplantado no litoral as culturas conhecidas por **sambaquiseiras**. Os imensos sambaquis – montes compostos por conchas, ossos de peixes e esqueletos humanos –, que variam de 6 a 30 metros de altura, devem ter constituído marcos na paisagem e eram sinônimos de assentamento humano.



COLECCIÓN MUSEO DEL ORO - BANCO DE LA REPUBLICA - BOGOTÁ, COLOMBIA

Fig. 24 Nariño. *Pingente de orelha*, 600 d.C. -1700 d.C. 5,2 x 13,6 cm. Museo del Oro del Banco de la República, Colômbia.

A dimensão destes sambaquis pode determinar o tempo de ocupação de uma área. Em Santa Catarina, há datação de ocupação contínua de 800 anos. Esta, junto à cultura marajoara, no Norte do país, que legou um riquíssimo artesanato, constitui dois grandes enigmas acerca do período que antecede a chegada do explorador português nestas terras.



ACERVO MUSEU NACIONAL/UFRRJ

Fig. 25 *Urna funerária*, 400 a 1400 d.C. Cerâmica Marajoara. Ilha de Marajó. 53 cm. Museu Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Dois modalidades gerais de culturas indígenas, a dos **silvícolas** e a dos **campineiros**, tendem a estruturar a maneira como os objetos são produzidos.

As etnias ocuparam-se em aprimorar sistemas de adorno abstrato ou de imagens sintéticas constituindo verdadeiras “línguas” por formas e cores. Dessa forma, o trançado para utensílios e os tecidos das redes constituem dois pontos centrais na elaboração de padrões abstratos, pelas formas sugeridas pelo próprio processo técnico. Além do tecido (como as vestes primorosas dos *Paresi*), a utilização das entrecascas de árvores contribui muito para a variedade de suportes para máscaras e pinturas.

A ornamentação abstrata migra de suportes e se desenvolve tanto na pintura corporal quanto em utilitários, como em painéis e brinquedos, resultando nas cerâmicas de várias cores produzidas por engobe. Também podemos notar a prática da incisão em utensílios de argila e a inclusão das figuras antrope e zoomórficas como os brinquedos Karajá.



ACERVO MUSEU NACIONAL/UFRRJ

Fig. 26 Artesã Xureia. *Boneca Karajá*, coletada em 1959 na aldeia Santa Isabel. Museu Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Sambaquiseiras

Eram grupos indígenas que se espalhavam por grande parte da costa brasileira e se notabilizavam por seu aspecto sedentário, ou seja, do estabelecimento longo em lugares.

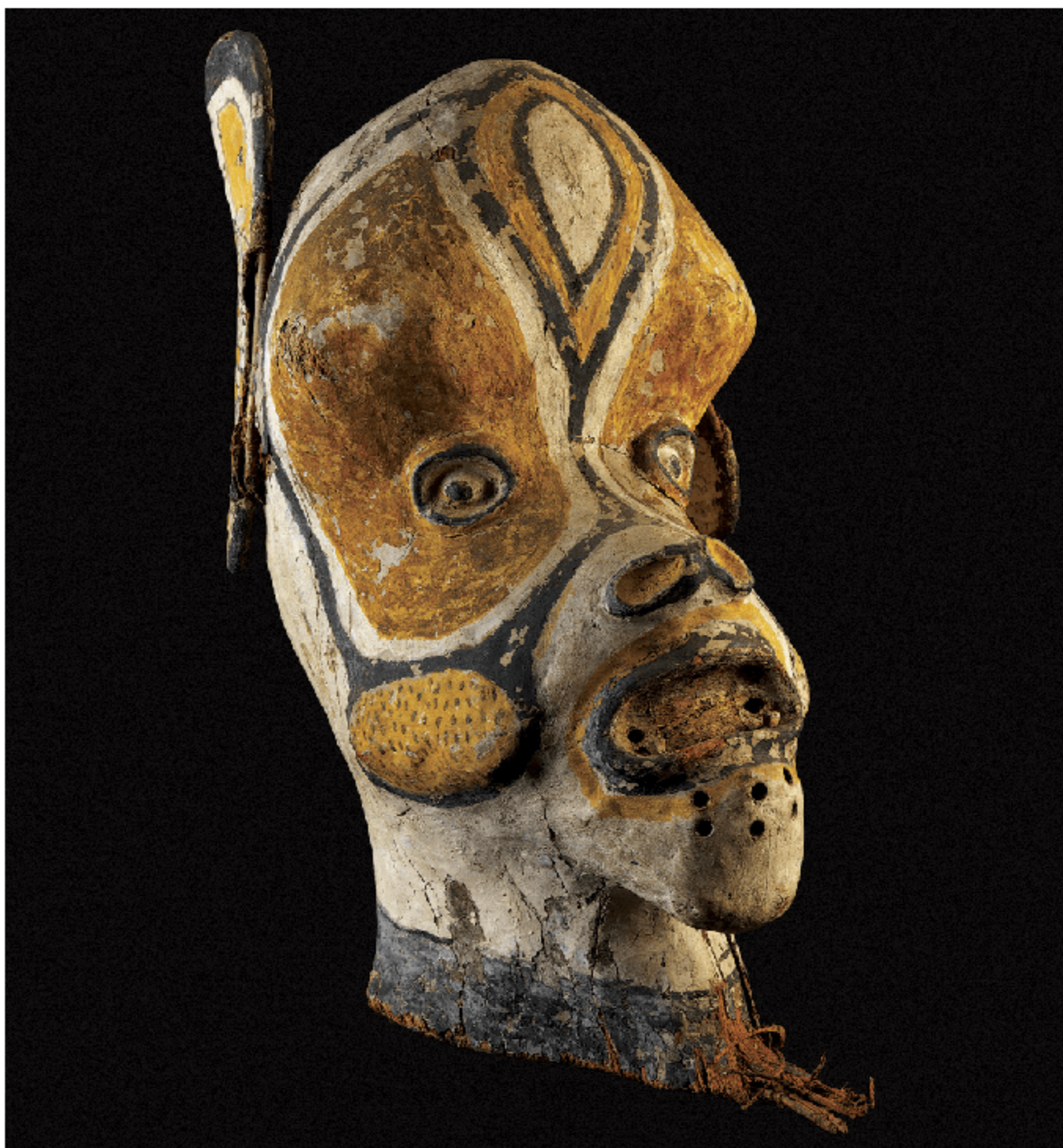
Silvícolas

Povo de caráter sedentário em razão de sua agricultura desenvolvida, produtores de cerâmica, trançados e balaio.

Campineiros

Povo dos cerrados, produtores de cestas e esteiras (arte pouco diversificada comparada com a dos silvícolas).

A pintura corporal com o sumo do genipapo (preto), a tabatinga (branco) e o urucum (vermelho) e o uso de máscaras cerimoniais conferem ao homem uma distinção sobre os animais e expõem tanto mensagens relativas à posição social do índio quanto à incorporação de espíritos associados às máscaras. Esta arte de pintura corporal é tão forte entre os Kadiwéu que se estendeu do corpo para superfícies de couro, abanos e esteiras. Este léxico de possibilidades geométricas define pelas formas como se dá a identidade de uma tribo inteira.



ACERVO MUSEU NACIONAL/UFRRJ

Fig. 27 Máscara Tikuna. Amazonas. 51 x 28 x 32 cm. Museu Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Sobre a imagem

Esta máscara foi desenhada por Debret junto com outras cinco, em sua obra *Viagem filosófica ao Brasil*, realizada entre 1834 e 1839.

Atividades

- 1 Qual a relação entre a obra de Platão e a reformulação da visão associada a Alberti?
- 2 Qual a relação entre Maneirismo e Renascimento?
- 3 Que elementos formais caracterizam a ornamentação na Mesoamérica e nas culturas andinas pré-colombianas?



MICHELANGELO BUONARROTI/MIB GALLERY OF ART

Michelangelo Buonarroti. *Tondo Doni* (A sagrada família), c. 1504-1506. Óleo sobre painel. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.



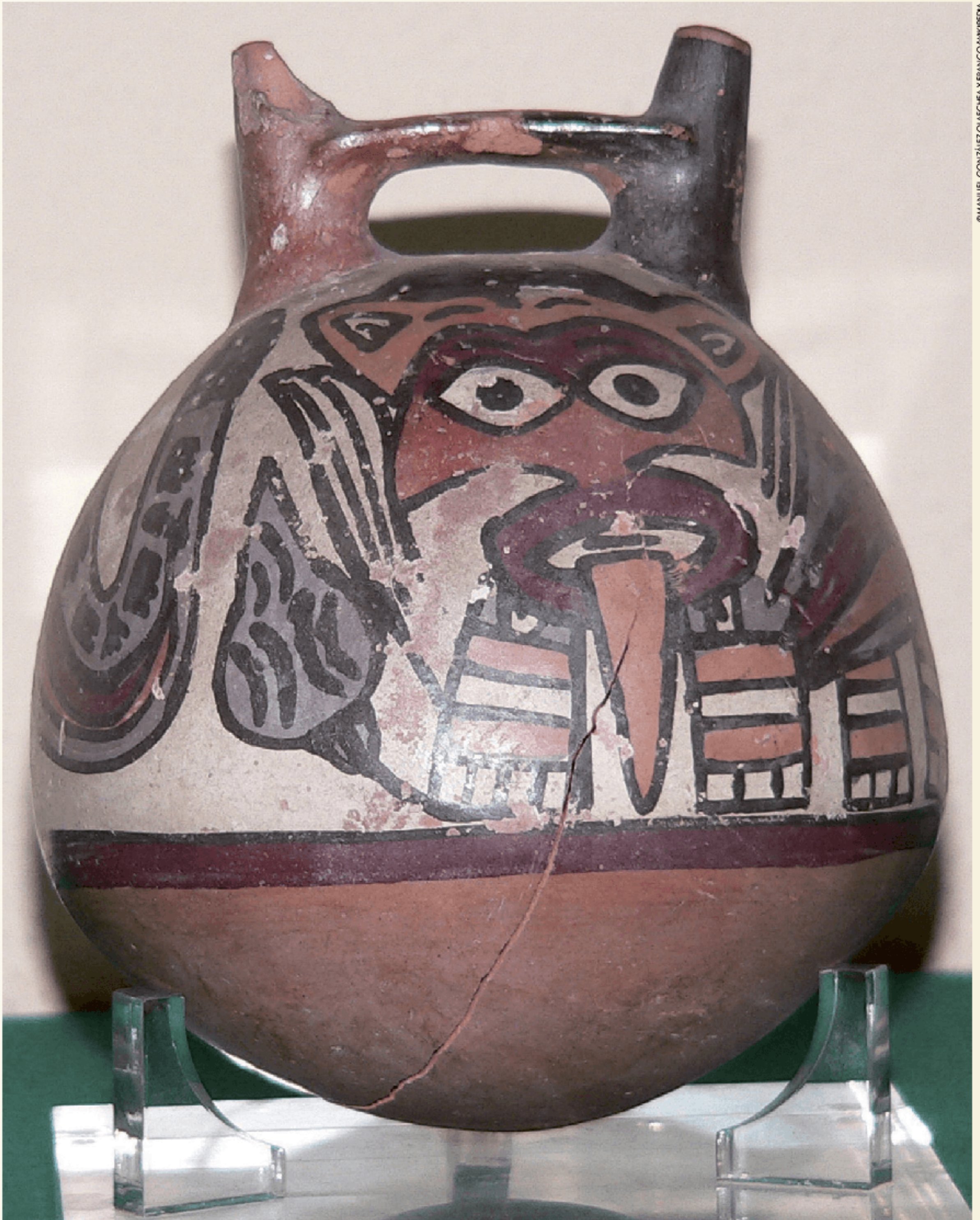
MICHELANGELO BUONARROTI/WEB GALLERY OF ART

Michelangelo Buonarroti. *O crepúsculo*, 1526-1531. Detalhe do túmulo de Giuliano de Medici. Mármore. Capela Medici, Igreja de San Lorenzo, Florença, Itália.



CARLA NUNZIATA/WIKIMEDIA COMMONS

Fachada da Basílica de Santa Maria Novella, c. 1278. Florença, Itália. Igreja de estilo gótico, construída inicialmente por dois irmãos dominicanos (Frei Sisto e Frei Ristoro), teve sua fachada completada num estilo proto-renascentista por Leon Battista Alberti, entre 1465-70. Durante seus últimos vinte anos de vida, Alberti levou suas ideias sobre arquitetura a muitos prédios, nos quais se vê suas noções de proporção e seu senso de medida. Ele não foi só um dos teóricos mais visionários da arquitetura renascentista: foi também um dos seus grandes praticantes.



© MANUEL GONZÁLEZ OLACHEA Y FRANCO/WIKIPEDIA

Cultura Nazca. Vaso. Séc. I-IV d.C.



Máscaras antropomorfas de madeira, dos grupos Awetí, Waurá e Mehináku, 1974. 27,2 x 17 cm, 23 x 20 cm e 34 x 16 cm. Museu Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

9

ARTES
PLÁSTICAS

O Barroco: raízes, problemas e desenvolvimento no Velho e no Novo Mundo



MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO/WIKIPEDIA

Michelangelo Merisi da Caravaggio. *Davi com a cabeça de Golias*, c. 1610. Óleo sobre tela. Galleria Borghese, Roma, Itália.

Sobre a imagem

Esta obra pode ser compreendida como um autorretrato emblemático de Caravaggio, pois o jovem que cortou a cabeça do outro homem utilizou da astúcia para vencer. A espada traz uma gravação que, traduzida, significa: a humildade vence a soberba. Essa frase parece ser uma punição de Caravaggio a si próprio, já que teve uma vida de muitos percalços.

O Barroco é compreendido como um projeto antimaneirista – movimento que evita os excessos das linguagens pessoais em detrimento da mensagem. Como derivado dos trabalhos da Contrarreforma, podemos compreender que o importante para este projeto é a produção de efeitos, por onde nascem os afetos, e se convence pela persuasão.

Barroco, suas raízes e problemas

Por uma coincidência histórica, o Barroco acomodou-se a uma faixa temporal de exatos cem anos; do final do século XVI ao final do século XVII. Há que se considerar os chamados *períodos de sombreamento*, que correspondem a remanescentes estilísticas de uma época sobre outra, e considerar que uma linguagem não se inicia e nem termina com data certa. Mas um desenvolvimento de uma linguagem com elementos característicos, sobretudo de intenção discursiva, nem sempre de **fatura**, é observada neste recorte temporal que é o século XVII, o século barroco. Na Europa, o estilo desenvolveu-se apoiado numa intenção retórica e, sobretudo, persuasiva, com toda a intenção antirreforma protestante. Em contrapartida, há também o barroco aparentemente contraditório em relação ao propósito propagandístico do movimento, variação que possui uma raiz comum com a vertente católica, mas compõe, a partir de imagens aparentemente descritivas, um discurso implícito e correspondente ao universo cultural norte-europeu.

Podemos considerar Caravaggio um dos primeiros pintores barrocos. Sua composição era evidenciada por linhas estruturais diagonais, aliada ao uso de uma luz relativa e simbólica.

No Barroco, a reação se dá por causa da clareza da mensagem. Muitas vezes, os artistas do Maneirismo colocavam o significado da cena em segundo plano, evidenciando apenas a própria linguagem, a sua *maneira*.

Nesse bojo da recuperação da mensagem, foi de vital importância o advento de um movimento que se colocaria como combatente aos avanços do protestantismo. Originalmente chamado de *Propagande fide* – a Propaganda da fé, era sediado em Roma e ligado estrategicamente aos jesuítas.

Segundo os preceitos da *Propagande fide*, toda arte deveria cooperar para a divulgação da fé verdadeira – a católica, segundo a visão da Igreja. Esta premissa transformou-se num verdadeiro paradigma estético, já que todas as artes deveriam cooperar para a produção de efeitos que implicariam afetos.

Não havia espaço para se desviar do objetivo. A moral com argumentação, com engenho – a beleza retórica não estava a serviço de uma propaganda óbvia, mas de uma argumentação elaborada.

Dessa forma, composições como as de Caravaggio deveriam enaltecer o conteúdo da cena representada. As luzes, as formas e as cores deveriam entrar em um acordo para produzir o efeito que resultaria em afeto.

Os artistas do Barroco

Peter Paul Rubens e Nicolas Poussin foram dois artistas de grande importância durante o Barroco. Ambos celebravam a cultura italiana e foram responsáveis por definir duas linhas importantes para a arte barroca – a de cunho emocional e a de caráter racional.

Rubens

Rubens encontrava-se na linha divisória entre o norte protestante e o sul católico. O norte era compreendido pelos Países Baixos e Alemanha em oposição aos países do sul: França, Itália e Espanha. Em Antuérpia, o pintor foi exemplo da arte advinda de Ticiano e se tornaria modelo nos séculos XVII e XIX para as oposições pictóricas.



Fig. 1 Peter Paul Rubens. *A caçada ao hipopótamo e ao crocodilo*, c. 1615-1616. Óleo sobre tela. Alte Pinakothek, Munique, Alemanha.

Fatura

Ato ou efeito de fazer; feitura; obra feita por alguém, modo característico de cada autor compor sua obra de arte.



NICOLAS POUSSIN/WEB GALLERY OF ART

Fig. 2 Nicolas Poussin. *Os pastores da Arcádia*, 1638. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França.

A obra de Poussin reflete um gosto mais comedido, tanto na pintura quanto na escultura e na arquitetura. Esse exemplo foi citado para servir de observação caso se faça qualquer sistematização rigorosa de estilos, já que em um mesmo período e em uma mesma linguagem podem coexistir divergências – Poussin é tão barroco quanto Rubens. Nessa linha de pensamento, veremos que o norte protestante também produziu sua versão do Barroco, mesmo este sendo originário da concepção estética da Contrarreforma.

Com a instauração de religiões protestantes, que proibiam o uso de imagens para adoração, o consumo de imagens passou a se manifestar por outros temas. Gêneros como o retrato, a natureza-morta e a paisagem seriam desenvolvidos por artistas protestantes, mas com os argumentos visuais da retórica barroca, de significados nas imagens.

Gêneros das imagens no Barroco

Na Holanda do século XVII, foram definidos os gêneros acadêmicos que se mantêm até os dias de hoje. Estes gêneros estão compreendidos em:

- **Cenas histórico-mitológicas:** uma derivação das cenas bíblicas dos países católicos.
- **Retrato:** representação da aparência visual de um grupo, um indivíduo ou autorretrato.
- **Natureza-morta:** composição com seres inanimados: livros, frutas, porcelanas, flores entre outros objetos. Também conhecida como vida silenciosa (do holandês original *Stilleven*).
- **Paisagens:** reprodução de paisagens, como o próprio nome diz, com suas variantes.

Os pintores da escola de Haarlem desenvolveram grande habilidade e variações no gênero paisagem. Uma prova disso são as pinturas de paisagem campestre, como as de Ruysdael, e a cena urbana, de Johannes Vermeer.

O artista Frans Post, originário do grupo de Haarlem, foi o primeiro pintor de paisagens que veio ao Brasil, em 1637.



JACOB RUYSDAEL/WEB GALLERY OF ART

Fig. 3 Jacob Ruysdael. *O cemitério judaico*, c. 1660. Óleo sobre tela, 42 x 89 cm. Instituto de artes, Detroit, Estados Unidos.

Sobre a imagem

Ruysdael celebrou-se por suas eloquentes composições com nuvens e árvores que mais parecem pessoas. Nesta obra, o artista faz apologia à morte e ao renascimento – em que a igreja, o cemitério em ruínas e a árvore quebrada representam o fim inevitável de todas as coisas numa variação da *vanitas* de Holbein. O arco-íris afirma a esperança de um renascimento pela transformação que haverá após a tempestade.

Sobre a imagem

Um exemplo de subgênero da paisagem é esta cena da vista da cidade de Delft, de Vermeer – uma vista urbana, também chamada de História (*Gesichte*, em holandês original). Uma obra que tinha, nesse caso, uma função narrativa – a torre iluminada ao fundo é a da catedral nova onde está sepultado o corpo do príncipe Guilherme de Orange, libertador dos Países Baixos do domínio espanhol. Vermeer usa da paisagem urbana para evidenciar valores patrióticos.



Fig. 4 Johannes Vermeer. *Vista de Delft*, ou *História de Delft*, c. 1660-1661. Óleo sobre tela, 98,5 x 117,5 cm. Mauritshuis, Haia, Países Baixos.



Fig. 5 Gian Lorenzo Bernini. *O êxtase místico de Santa Teresa D'Ávila*, 1644-1647. Mármore e bronze dourado. Altar da igreja de Santa Maria da Vitória, Roma, Itália.

A função da luz

Bernini conseguiu atingir um nível de expressão até então inexistente – a representação das fisionomias e a maneira como imitou os materiais, a pele, os tecidos tocados pelo vento e as nuvens desfazem a materialidade dura da pedra que serve de base para a escultura. O projeto da abertura da luz também faz parte da intenção do artista em criar efeitos e, portanto, afetar quem observa a cena. Se o Renascimento foi racional e linear, ligado ao aspecto definido e permanente do desenho, podemos dizer que o Barroco está atrelado à pintura por seus aspectos de sedução pela cor e pela luz, ambos extremamente mutáveis.

Os retratos em grupo foram uma constante na arte holandesa desde o século XV, mas Frans Hals e Rembrandt tomaram este um gênero maior.

Os retratos de Frans Hals e Rembrandt



Fig. 6 Frans Hals. *Banquete dos oficiais da guarda cívica*, c. 1627-1633. Óleo sobre tela. Frans-Hals-Museum, Haarlem, Países Baixos.

O *Banquete dos oficiais da guarda cívica* apresenta com vivacidade as expressões dos rostos e o movimento instável de pessoas numa celebração festiva. Hals desenvolveu um sistema de pintura rápida resolvido quase **alla prima**. As composições possuem um movimento enfatizado pelo uso das diagonais cruzadas, assumidas quase como regra no Barroco.

Rembrandt

Rembrandt foi o que mais se deixou influenciar pela obra tardia de Ticiano. A maneira como ele, em sua fase madura, conduz a composição é um grande jogo de luzes relativas, a matéria pictórica é compreendida de maneira diametralmente oposta à de Vermeer (quase uma escultura com a tinta).

A ronda noturna é a obra mais célebre de Rembrandt, conhecida dessa forma em decorrência da sujeira acumulada na tela, além de a oxidação do verniz ter escurecido toda a cena. Hoje, restaurada, vemos que não se trata de uma luz noturna, e sim de um brilho vigoroso que aclara intensamente os personagens da representação durante o dia.



Fig. 7 Rembrandt van Rijn. *A ronda noturna* (conhecida também como *A milícia do Capitão Frans Banning Cocq e do tenente Willem van Ruytenburgh*), 1642. Óleo sobre tela. Rijksmuseum, Amsterdam, Países Baixos.

Rembrandt dá uma atenção aos retratados de maneira que Hals não havia feito, ele enxerga o drama da existência de cada um deles.

Como pintor erudito e de cenas histórico-mitológicas, Rembrandt celebrizou-se em seu tempo, mas também permitiu-se pintar inúmeros retratos, algumas paisagens e uma natureza-morta. Entre suas obras existem muitos autorretratos que são verdadeiros documentos de sua vida. Transitou com maestria da pintura para o desenho e para a gravura em metal.

Alla prima

De uma só vez.



Fig. 8 Rembrandt. *Autorretrato* (detalhe da obra), 1630. Gravura em metal, água-forte e ponta-seca. Rijksmuseum, Amsterdam, Países Baixos.



Fig. 9 Rembrandt. *Autorretrato* (detalhe da obra), 1660. Óleo sobre tela. Kenwood House, English Heritage, Londres, Inglaterra.

Esses dois autorretratos, um da juventude e outro da velhice, fazem um contraste entre um homem brincalhão em oposição a outro maduro e sereno. Os autorretratos compõem, na obra de Rembrandt, um capítulo à parte – a dos reflexos de sua vida sobre sua imagem.

Holandeses e espanhóis: grandes nomes do Barroco

Vermeer

A obra *O artista em seu estúdio* foi deixada de herança por Vermeer como um verdadeiro mistério para a história da arte.

O gênero de interiores de casas era comum na pintura de Delft. Se observarmos a tela, veremos que o artista vestiu seu pintor com trajes já antiquados, a modelo traz os atributos da musa Clio, da História, a máscara sobre a mesa se assemelha à máscara mortuária do príncipe Guilherme de Orange. Ao fundo, o imenso mapa das Províncias Unidas (a atual Holanda), que se tomaram independentes, e as vistas de suas principais cidades nos dão a pista de que o artista pintou a própria história e não uma cena de atelier.



JAN VERMEER/WIKIMEDIA COMMONS

Fig. 10 Johannes Vermeer. *O artista em seu estúdio, ou A história*, c. 1666-1673. Óleo sobre tela. Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria.

EXEMPLO DE APLICAÇÃO ARTÍSTICA

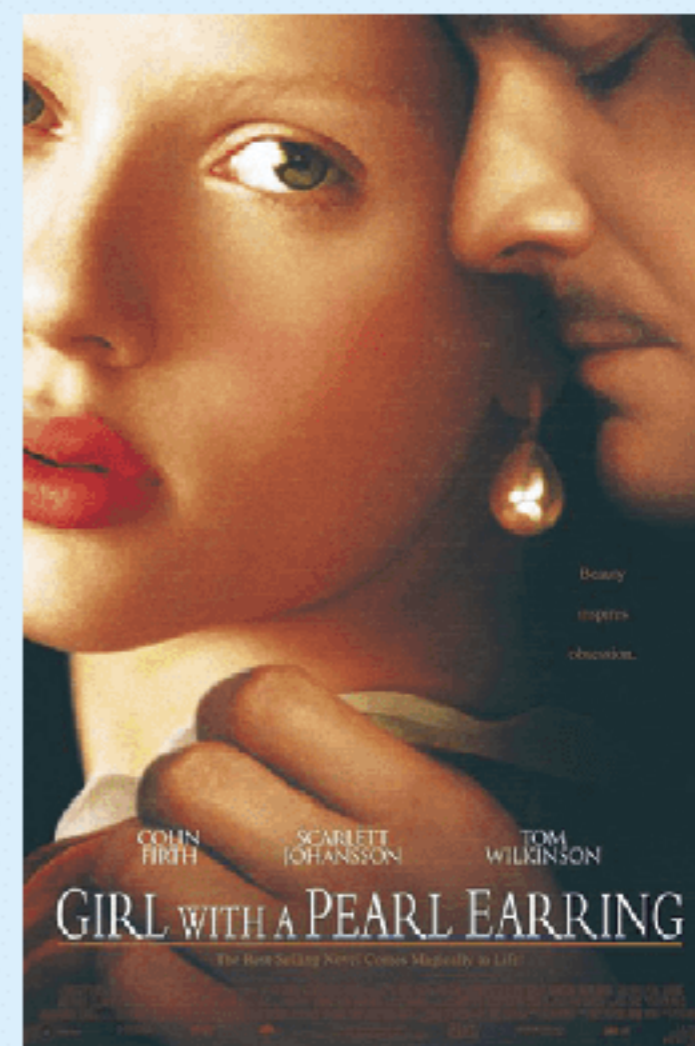
Este filme foi inspirado na pintura homônima de Johannes Vermeer, que se encontra no Museu Mauritshuis, na cidade de Haia, na Holanda.

Esta obra cinematográfica é uma inteligente recriação de ambientes baseados em obras de pintores de Delft, da época de Vermeer, como Karel Fabritius e Pieter de Hooch. Eles ficaram conhecidos como a Escola de Delft por causa de algumas características recorrentes, tais como: o tipo de iluminação e a fatura da pincelada.



JOHANNES VERMEER/WEB GALLERY OF ART

Fig. 11 Johannes Vermeer. *Moça com brinco de pérola*, c. 1665. Óleo sobre tela, 46,5 x 40 cm. Mauritshuis, The Hague, Países Baixos.



REPRODUÇÃO

Fig. 12 Cartaz do filme *Girl with a pearl earring* (Moça com brinco de pérola), 2003. Luxemburgo e Reino Unido. Direção de Peter Webber.



Fig. 13 Diego Velázquez. *Las Meninas*, 1656-1657. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Velázquez

Grande conhecedor da história da arte e pintor oficial da corte espanhola, Diego Velázquez foi também o curador do primeiro núcleo importante de pinturas da Casa Real – que hoje compõe parte expressiva do Museu do Prado, em Madrid.

Uma das obras mais importantes de toda a história da Arte Ocidental é, sem sombra de dúvidas, a pintura de Velázquez, intitulada *Las meninas*. O que é retratado nesta obra? – Podemos observar a infanta Margarita acompanhada de suas pajens e o tapeceiro-mor Jose Nieto, ao fundo. É possível enxergar também os anões da corte Maria Bárbola e Nicolas de Pertusato, e o rei Felipe IV, da Espanha, e sua esposa, Mariana da Áustria, refletidos no espelho.

O tema é extremamente dúbio, já que Velázquez propôs um verdadeiro enigma intelectual – colocou os observadores junto ao casal real, fora da tela, como uma alusão às pinturas holandesa e flamenga antiga, em que os reflexos articulavam o observador e o observado. Há também, entre outras muitas hipóteses, a de que tivesse apresentado a própria glória da arte da pintura, que este seria um autorretrato do pintor, circundado pela corte.

Zurbarán

Conhecido como um pintor “tenebrista”, o espanhol Zurbarán exerceu sua profissão na cidade italiana de Nápoles, que na época pertencia à coroa espanhola. Sua pintura é carregada do drama da oposição *caravagesca* de claros e escuros. *Natureza-morta* permanece uma incógnita para a história da arte, pois não há elementos que permitam uma articulação simbólica. A alternativa mais plausível é que seja esta uma pintura de *imitação*, uma prática baseada nos textos de Plínio, o Velho, e que faziam menção à ardilosa habilidade enganatória dos pintores da Antiguidade.



Fig. 14 Francisco de Zurbarán. *Natureza-morta*. Óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid, Espanha.

Kalf

Willem Kalf foi um dos muitos pintores holandeses que se dedicaram à pintura de naturezas-mortas. Esse gênero decorativo foi muito procurado na época, o que permitia aos pintores se especializar no tema e ensinar essa prática a seus seguidores. As composições desse artista, além de soberbas pinturas, são preciosos documentos sobre o **fausto**. A habilidade do artista, herdada da antiga pintura holandesa e flamenga, em representar os reflexos e as superfícies de diversas texturas, não o impede de, sutilmente, inserir citações ao tema das vaidades, ora como uma flor murcha ou a presença de um inseto, ora uma fruta cortada – estigmas da finitude dos seres.



WILLEM KALF/WEB GALLERY OF ART

Fig. 15 Willem Kalf. *Natureza-morta com jarro de prata*, c. 1655-1657. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres, Inglaterra.

A América sob o projeto Barroco

A linguagem artística, utilizada como propaganda da fé católica na Europa, ganhou novas formas na América, quando se aproximou da imaginação indígena e negra. Tornou-se única, sobretudo quando redefiniu seus contornos ao ser interpretada por artistas que, muitas vezes, sequer tiveram contato com os modelos originais. Há, nesse momento histórico, uma grande oportunidade de aproximar as artes visuais da literatura e da música, todas cooperando nesse projeto estético ligado à evangelização.

Fausto

Período (século XVII) em que a Holanda foi glorificada mundialmente na área das artes, das ciências e do comércio.



THOMAS POZZO DI BORGIO/DREAMSTIME



COUNCIL/WIKIPEDIA

Fig. 16 Igreja de São Francisco de Acatepec, construída entre 1650 e 1750. México. Abaixo, o modelo europeu: Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane, 1638-1667. Roma, Itália.

Sobre a imagem

O desenvolvimento do Barroco nos países hispânicos da América resultou em exemplos de sincretismo entre os modelos: os traçados de Giacomo della Porta, Bernini e Borromini; na igreja de São Francisco de Acatepec percebem-se referências à igreja de San Carlo alle Quattro Fontane, em Roma, somadas às contribuições do cromatismo e da decoração indígena.



CATEDRAIS E IGREJAS/FUCKR

Fig. 17 Nave central e altar do mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro, traçado original de 1617 do engenheiro-mor Francisco Frias de Mesquita e reformulado, a partir de 1669, por frei Bernardo de São Bento.

O Barroco no Brasil

Uma das maiores características do Barroco está centrada na ideia de uma mensagem a ser transmitida, a partir de recursos artísticos que privilegiam a pintura. A pintura passa a ter primazia sobre outras técnicas e a servir de modelo; a arquitetura e a escultura buscavam valores de modelação e movimento oriundos de conquistas do campo da pintura.

Sobre as variantes locais na abordagem dessa linguagem na América hispânica, temos de considerar cada núcleo cultural em que o Barroco se desenvolveu. No Brasil, por exemplo, enquanto o que era produzido na zona litorânea mantinha certa fidelidade com os projetos europeus, o que foi desenvolvido no interior, como em Minas Gerais no início do Ciclo do Ouro, já continha elementos autênticos de miscigenação cultural. Também há de se considerar a mudança de intenção retórica, pois não se atacava mais, ideologicamente, os protestantes em terras americanas, mesmo quando das invasões holandesas e inglesas.

O testemunho legado pelas igrejas remanescentes do século XVII no Brasil evidencia a cooperação das artes para o engrandecimento das comunidades. Fato duramente criticado por frei Vicente do Salvador, nosso primeiro historiador, que via no fausto das igrejas e nos hábitos dos habitantes da cidade de Olinda um chariz, tanto para a cobiça estrangeira quanto para os estigmas da vaidade. Fora o conteúdo moralista, essa declaração só prova que havia empenho por parte dos habitantes da próspera colônia em edificar templos como locais em que a arte se manifestava por excelência.

Sobre a imagem

As mais expressivas obras escultóricas do Barroco português, no século XVII, são da lavra de frei Agostinho da Piedade, ativo em Salvador. A imagem de Santa Ana executada para a capela do solar do Unhão, em Salvador, é um belo exemplo da linguagem austera do Barroco na Bahia, no século XVII. Seria interessante comparar essa imagem com a obra de Aleijadinho, mais de um século depois, para se compreender a natureza estilística do Barroco e do Rococó.



REPRODUÇÃO

Fig. 18 Frei Agostinho da Piedade. *Santa Ana Maestra e Nossa Senhora menina*, 1642. Terracota policromada, 77 cm. Museu de Arte Sacra da Bahia, Salvador, Brasil.

O mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro e em Salvador são os maiores representantes do gosto artístico lusitano em território brasileiro, mantendo o princípio de conjunto com traçado austero em seu exterior, mas com grande fausto e teatralidade na parte interna. O traçado das plantas no Barroco português obedece aos modelos clássicos do século anterior e à ideia do espetáculo barroco, que visa ao afeto da alma pelos efeitos da arte, manifestando-se, surpreendentemente, no interior do edifício.

Poucos testemunhos de pintura são remanescentes dos séculos XVI e XVII, como as obras de frei Belchior Paulo e frei Ricardo do Pilar, que constituem cópias de muito boa safra de modelos gravados de origem europeia. A produção de estatuária que se preservou também acompanha a excelente tradição portuguesa do entalhe em pedra de cantaria, como as obras em cerâmica de frei Agostinho da Piedade, português de origem, e de seu discípulo nascido no Rio de Janeiro, frei Agostinho de Jesus, exemplares de expressões importantes nessa arte.

Barroco na América Latina

Sabemos que o Barroco se estabeleceu na América Latina, no final do século XVI. No entanto, há algo de extremamente forte no Barroco americano ocorrido por uma estranha concordância em torno de elementos ornamentais e dramáticos que interessavam os americanos ou até numa sedimentação de um século da cultura ibérica, espanhola e portuguesa. Devemos pensar em muitos “Barrocos” nas Américas, correspondentes aos muitos centros de produção, suas vocações formais e a própria reinvenção do estilo, uma vez que os modelos distavam da maioria dos artistas.



Fig. 19 Ruínas da igreja de São Miguel das Missões. Projeto de João Batista Primoli, 1737-1744. São Miguel Arcanjo, Brasil.

As igrejas das missões jesuíticas seguiam o modelo da Il Gesù, de Roma, de 1575, e tornaram-se uma marca da presença da Companhia de Jesus pelo mundo. No Brasil, assim como na Argentina e no Paraguai, a contribuição do imaginário indígena foi fundamental para o surgimento de elementos inusitados de decoração dessas igrejas, cujo projeto era Barroco em sua essência: a propagação da fé.

Na Bolívia, a presença do missionário suíço Martin Schmidt (1694-1773) como arquiteto e compositor, entre os anos de 1730 e 1736, na redução de *Chiquitos*, legou ao imaginário barroco exemplos tanto na arquitetura como na música de associações riquíssimas entre a mão indígena sobre uma ideia europeia.



Fig. 20 Fachada da igreja da ordem terceira de São Francisco. Projeto atribuído a Gabriel Ribeiro, 1701. Salvador, Brasil.

Sobre a imagem

Os elementos de composição desta fachada, em estilo conhecido como **plateresco**, são o único exemplo no Brasil desta variante do barroco hispânico, característico pelos relevos monocromáticos. Os portugueses preferiam deixar as fachadas apenas com combinações de volumes e dar maior atenção aos detalhes na parte interna das igrejas.

O modelo holandês

Um momento distinto na história da arte brasileira foi a presença, e a não permanência, do Barroco holandês no Brasil. Durante o domínio holandês sobre o nordeste do Brasil, de 1630 a 1654, houve um período sob governo de um grande humanista, o Conde Johann Mauritz Nassau Siegen, mais conhecido como Maurício de Nassau, que governou o nordeste de 1637 a 1644, o período *nassoviano*.

Uma comitiva formada por cientistas e artistas acompanhou Nassau quando de sua vinda ao Brasil a serviço da Companhia das Índias Ocidentais, uma lucrativa empresa que empreendeu a invasão do Brasil. Nassau tinha objetivo tanto de estudar as novas possessões quanto de estruturar uma civilização europeia além-mar. Pieter Post e seu irmão Frans Post e Albert van den Eckhout foram encarregados de construir e registrar os domínios sob a regência do Conde. Pieter Post foi encarregado do traçado urbanístico da cidade do Recife, então cidade Maurícia,

e projetar os edifícios mais importantes como o caso do palácio da Boavista e o Palácio da Liberdade (Friburgo), ambos na ilha de Antonio Vaz. Frans Post pintou as paisagens do Brasil holandês e Eckhout, os tipos humanos que aqui se encontravam, tanto nativos quanto miscigenados.



Fig. 21 Página de créditos e frontispício do livro de Caspar Barleus, *Das coisas realizadas em oito anos de governo...*, sobre o período rassoviano. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Pieter Post trouxe ao solo americano os conceitos de uma cidade holandesa edificada sobre terreno pantanoso e drenado formando canais, além de princípios de arquitetura barroca clássica, de forte raiz renascentista como então em voga na Holanda.

Frans Post era um pintor de paisagens e oriundo de uma cidade célebre por paisagistas, Haarlem, e ocupou-se da descrição dos territórios dominados. Eckhout foi um pintor especialista em tipos humanos e em decoração arquitetônica, ao estilo ainda remanescente do século anterior, de decoração de palácios com imitação de esculturas e relevos pintados.

Ambos os pintores adaptaram técnicas e modelos europeus de então. A porção do céu presente nas pinturas de Post compartilha do mesmo princípio de composição que as pinturas dos importantes paisagistas de Haarlem, os tipos humanos de Eckhout reproduzem as poses dos modelos escultóricos clássicos, apenas as feições e a articulação entre os objetos de representação é que compõem um discurso original.

É relevante ressaltar a importância de se tratar a pintura como forma de retórica sem palavras no período Barroco, ainda mais no Barroco holandês em que se oculta por detrás de uma aparente descrição e não de uma narrativa. Os artistas procuravam relacionar os modelos à paisagem, às árvores, aos insetos, aos animais; tudo em um novo discurso simbólico, com elementos então inusitados para os neerlandeses. O quadro da mameluca, pintado por Eckhout e que exemplifica esse texto, compõe uma alegoria do paraíso quando a modelo se mostra levemente sorradeira levantando a saia; é prudentemente ornamentada pela flor-de-maracujá, a fruta da paixão, a flor que ostenta os estigmas da paixão de Cristo. Compõe, dessa forma, a ideia inusitada de um adágio sobre o apelo sensual.



Fig. 22 Albert Eckhout. *Mameluca*, 1641. Óleo sobre tela. Col. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague, Dinamarca.



Fig. 23 Frans Post. *Vista do forte Frederik Hendrik*, 1640. Óleo sobre tela. Col. French & Co, Nova York, Estados Unidos.

Sobre a imagem

Esta pintura de Post, assim como as outras realizadas para Nassau e em solo brasileiro, tem por objetivo documentar os territórios da Companhia das Índias Ocidentais no Brasil e as benfeitorias do conde.

As pinturas foram inicialmente concebidas e utilizadas para decorar os palácios de Maurício no Recife. Post e Eckhout, ao retornarem à Europa, continuaram a pintar cenas brasileiras, que serviram de modelo para tapeçarias e de decoração em palácios, e que faziam grande sucesso pelo seu caráter exótico e ajudaram a compor um novo imaginário acerca do Novo Mundo, suas pessoas, seus animais, frutas, insetos, paisagens.

O desenvolvimento das ideias do Barroco durante o século XVIII na Europa e na América

O século XVIII representou para o Barroco aquilo que o século XVI representou para a arte renascentista: a renovação das linguagens por meio de seu desenvolvimento mais no campo das formas que de ideais – aquilo que formou a essência do início da arte barroca –; a recuperação da mensagem e a evocação do drama como recurso do discurso diluíram-se, e a luz parece ter expurgado qualquer possibilidade de sombra. As luzes do século XVII dissiparam suas sombras e iluminaram o Século da Razão.

O século XVIII foi um divisor de águas, o Barroco caminhou para a França desenvolvendo-se em Rococó, e para a Itália, em Barroco Galante.



Fig. 24 Giovanni Battista Tiepolo. *Apolo e os continentes*, 1752-1753. Afresco. Escadaria da Residência arcebisopal de Würzburg, Alemanha.

Sobre a imagem

O imenso afresco de Tiepolo, na verdade o maior afresco sobre uma superfície única já feito, foi concebido para ser um prolongamento do espaço construído e criar uma dubiedade entre realidade e pintura. O princípio de dissolução das sombras, ou melhor, da presença das sombras não mais como recurso retórico, faz com que as imagens aparentemente luminosidade e leveza.

O Barroco Galante

O professor francês Henri Focillon elaborou uma teoria de que os estilos se desenvolviam em três fases: uma inicial, outra mediana e a final, respectivamente, arcaica, clássica e barroca. Podemos afirmar que o próprio Barroco, segundo a classificação de Focillon, ironicamente chegou ao seu estágio barroco no século XVIII com duas vertentes estilísticas, o Barroco Galante e o Rococó.

O Barroco Galante foi tratado, muitas vezes, como um período menor na história da pintura. Esse momento repercutiu o espírito da sociedade em que se desenvolveu, uma sociedade da “sereníssima” república veneziana que ainda buscava valores de pompa dos séculos anteriores, mas que via o mundo de esplendor ruir. A expansão desse olhar para diversos centros de produção artística como Roma e Nápoles mostra a importância do gosto veneziano para a pintura italiana.

A técnica e os artistas do Barroco Galante

Os artistas desenvolveram um sistema de pintura relativamente rápida. O afresco utilizado por Tiepolo em suas decorações arquitetônicas acompanhava o virtuoso trabalho em **estruque**, substituto da ornamentação de pedra em ambientes internos, como pode ser visto na imagem abaixo.



Fig. 25 Canaletto. *Londres vista pelo arco da ponte de Westminster*, 1746-1747. Óleo sobre tela. Coleção do Duque de Nothumberland, Reino Unido.

O gosto pelas *vedute* e *prospettive* (vistas e perspectivas) de Canaletto se disseminou pela Europa sendo gravado e impresso, pois o século XVIII marca também o início da prática do turismo, e Veneza é um dos alvos mais importantes da viagem à Itália. Canaletto chegou a se mudar para a Inglaterra, onde aplicou o mesmo sistema de pintura dos canais venezianos às vistas e perspectivas de Londres e dos palácios de campo. Canaletto e Tiepolo tornaram-se referências e tiveram suas linguagens prolongadas pela própria família.

Um outro pintor da escola veneziana que tratou as cenas urbanas e os retratos com igual destreza foi Francesco Guardi. A cidade de Veneza parece, ao pincel desse artista, o cenário de um grande teatro.

Estruque

Tipo de argamassa feita de pó de mármore, cal fina, gesso e areia, com a qual se fazem ornamentos.



FRANCESCO GUARDI WEB GALLERY OF ART

Fig. 26 Francesco Guardi. *O Doge no Bucintoro em San Nicolò di Lido no Dia da Ascensão*, c. 1777-1780. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França.

Sobre a imagem

Cena descrita por Guardi, grande pintor veneziano do século XVIII, é o casamento entre a cidade de Veneza e o mar, realizado pelo Doge conduzido pelo grande galeão, o Bucintoro.

Muito do que se pesquisa a respeito de figurino e hábitos urbanos venezianos do século XVIII para composição de filmes e peças de teatro tem por referência iconográfica a obra pictórica de Guardi.

A arte veneziana do século XVIII encontrou seu espírito antagônico na figura de Giovanni Battista Piranesi, um arquiteto que se dedicou à arte da gravura em metal, mais especificamente, caracterizada por uma técnica conhecida como **água-forte**, que fazia uso de ácidos para a corrosão das linhas do desenho. Além disso, dedicou-se a registrar as construções da Roma antiga e recuperou o drama do Barroco rembrantiano do século XVII nas vistas que fez da cidade eterna. Com base nessas vistas e em seu profundo conhecimento de técnicas construtivas romanas, elaborou um dos mais importantes conjuntos da história da arte, a série dos **Cárceres de Invenção**, prisões imaginárias, subterrâneas, compostas apenas por passagens, escadarias e pontes. Piranesi valeu-se de uma variação da técnica de perspectiva, conhecida como **cavaleira**, que não distorce as linhas paralelas, portanto, uma perspectiva sem fim. Estes espaços angustiantes e sem fim catalisam todas as sombras e perturbações omitidas na pintura do Barroco Galante e apontam para o surgimento de uma linguagem moderna na arte: o Romantismo.



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

Fig. 27 Giovanni Battista Piranesi. *Frontispício do álbum Carceri d'invenzione*, c. 1745. Água-forte. Col. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil.

Sobre a imagem

O frontispício é a alegoria arquitetônica no início do livro, como se o livro fosse uma construção a ser adentrada. O álbum dos Cárceres possui este frontispício que já nos indica o espaço opressor a ser encontrado nas gravuras seguintes.

Atividades

- 1** De que forma se deu, no Barroco, a recuperação da retórica das imagens, diluída no Maneirismo?
- 2** Procure caracterizar os “gêneros” pictóricos consolidados no século XVII: natureza morta, paisagem, retrato e cenas histórico-mitológicas.
- 3** Por que Velázquez é um pintor crucial no desenvolvimento da pintura espanhola? Justifique sua resposta.
- 4** Compare estilisticamente as imagens seiscentistas desenvolvidas por artistas holandeses no Brasil e a produção de artistas de origem portuguesa, como Frei Agostinho da Piedade.

TEXTOS COMPLEMENTARES



Francesco Borromini. *Cúpula da igreja de San Carlo alle quattro fontane*, 1638-1641. Roma, Itália.



FRANS POST

Frans Post. *Paisagem com plantação*. 1668. Óleo sobre tela. Coleção museu Boijmans Van Beuningen. Roterdã.



ALBERT ECKHOUT/WIKIMEDIA COMMONS

Albert Eckhout. *Abacaxi, melancias e outras frutas*, s.d. Óleo sobre tela. Museu Nacional da Dinamarca.



CANALETTO

Antonio Canal, o Canaletto. *Vista do palácio dos Doges em Veneza*, 1755. Óleo sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.



PETER PAUL RUBENS/WIKIMEDIA COMMONS

Figuras de Rubens, cenário de Jan Brueghel, o Velho (1568–1625). *O jardim do Éden com a queda do homem*, c. 1615. Óleo sobre painel, 74,3 x 114,7 cm. Galeria Real de Pintura Mauritshuis, The Hague, Países Baixos.



ALBERT ECKHOUT

Albert Eckhout. *O mulato*, 1641. Óleo sobre tela. Museu Nacional da Dinamarca.



Caravaggio. *São Francisco rezando*, 1603-4. Óleo sobre tela, 128,2 x 97,4 cm. Galeria Nacional de Arte Antiga, Palácio Barberini, Roma, Itália.

CARAVAGGIO/WIKIMEDIA COMMONS

10

ARTES
PLÁSTICAS

Rococó, Neoclassicismo e Romantismo



ANTOINE WATTEAU/WIKIMEDIA COMMONS

Jean Antoine Watteau. *O embarque para a ilha de Cítera*, 1717. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França.

Sobre a imagem

A pintura de Watteau, o primeiro grande pintor rococó, é repleta de cenas que representam os prazeres campestres, os famosos afetos pastoris, às vezes, associados a citações de referência mitológica, como neste quadro que apresenta um embarque de amantes para a ilha de Cítera, a morada da deusa da sensualidade, Vênus, e para onde rumam aqueles que desejam o amor eterno. Esse mesmo quadro foi a obra de apresentação do artista à Academia Francesa e, a despeito de seu contexto rococó, veio a inspirar, pelo tratamento pictórico, uma série de pintores românticos e impressionistas no século seguinte.

Um povo insurgente contra uma cruel monarquia. Essa situação encontrou seu lastro de heroísmo na história da Roma democrática surgida após a derrocada da tirania. A referência continua: da mesma forma que tempo glorioso da República romana rumou para o Império, a revolução francesa culminou no Império Napoleônico. Mas o modelo estético vigorou e as novas artes e a arquitetura resultaram do inconformismo com o estilo rococó “afetado” dos monarcas.

O nascimento do Rococó

A dissolução da linguagem barroca, no início do século XVIII, resultou no desenvolvimento dos elementos em duas ramificações, uma de lastro clássico, marcada pela composição em linhas retas; e a outra tratou de enfatizar a sensualidade da curva, agora sem a implicação do drama. A **rocalha**, ao substituir a **voluta**, possibilitou o surgimento de uma ornamentação aparentemente frívola e destituída das implicações retóricas.



Fig. 1 Jean Honoré Fragonard. *O balanço*, 1766. Óleo sobre tela. Coleção Wallace, Londres, Inglaterra.

Sobre a imagem

O tipo de brincadeira maliciosa evocada por Fragonard estava de acordo com o esperado por sua clientela. Amante dos jardins e dos jogos palacianos de frivolidades, a burguesia francesa procurou refúgio para as preocupações acerca de um mundo em mudanças nesse estilo de vida e gosto. A pintura de Fragonard brinca com a noção de realidade, faz com que as esculturas tomem parte da cena, é soberba enquanto fatura, mas nota-se uma preocupação excessiva com os aspectos decorativo e artesanal.

Rocalha

Porção de contas para colar ou rosário; colar feito dessas contas, rocal; concha.

Voluta

Ornamento espiralado que remata os ângulos do capitel jônico, coríntio e compósito.

No Rococó, parece-nos que todo o exercício Barroco em criar atmosferas que induzissem a emoção se dissipou por completo. Na França, onde esse estilo nasceu, houve uma coincidência com o falecimento do grande rei barroco, Luis XIV, em 1715, um rei que encarnou o ideal de um monarca amante da pompa e dos símbolos da nobreza, tão caro ao Barroco. Com a morte do rei Sol, como era conhecido, e sua predileção pela pintura emblemática da escola de Poussin e Lorrain, e a ascensão de Luis XV ao trono, o gosto orientado pelo antigo monarca em relação ao Classicismo erudito se esvazia. Com a conseqüente autonomia da nobreza e de uma burguesia, vemos surgir uma linguagem que refletia os ideais frívolos de classes sociais em franca ascendência e com liberdade para decidir por uma arte que espelhasse seu modo de vida.



Fig. 2 Estema em pedra-sabão, 1761. Ateliê de Antonio Francisco Lisboa – o Aleijadinho – Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas de Campo, Minas Gerais, Brasil.

Sobre a imagem

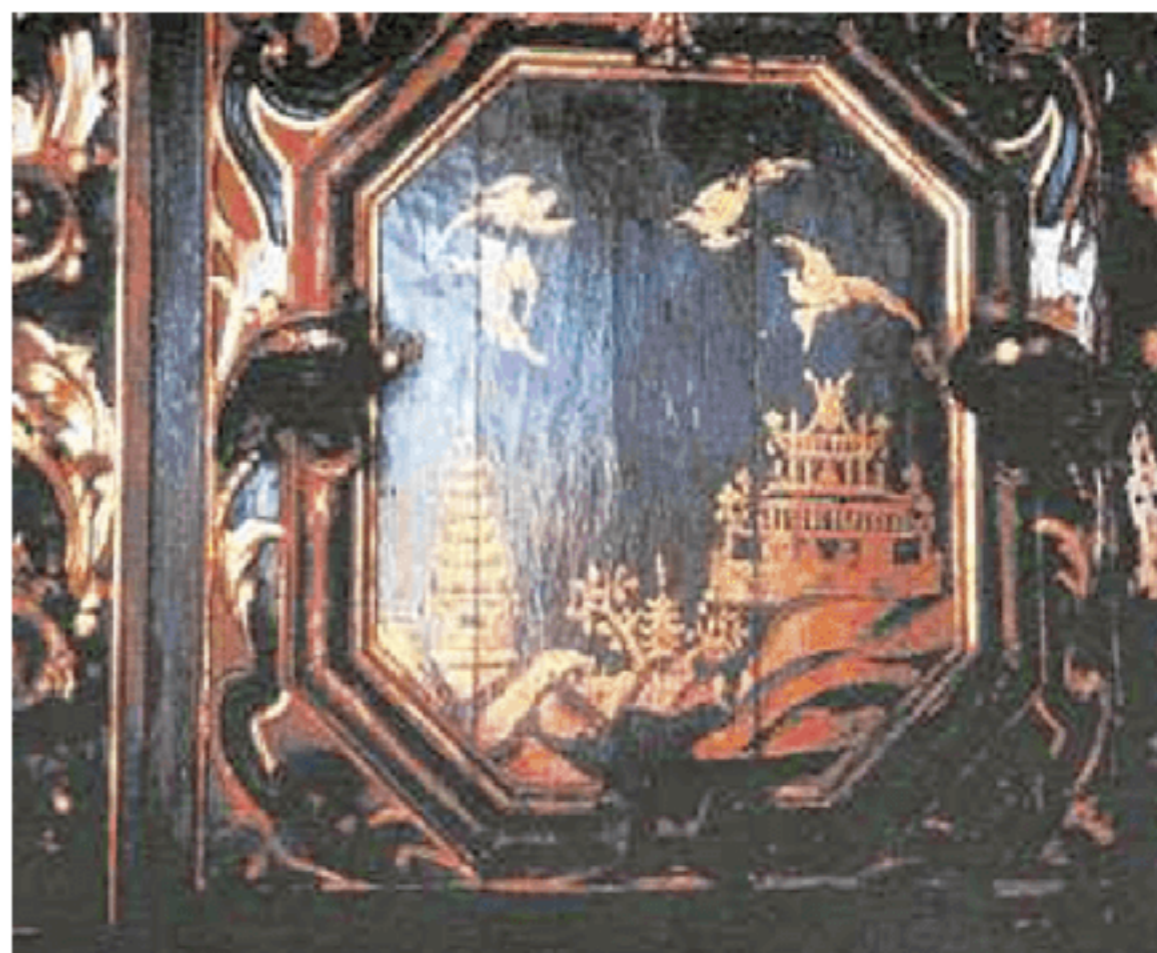
O uso de ornamentações mistas de florais, cartilaginosa e de conchas compôs um repertório de formas característico do Rococó. Os medalhões com esse tipo de recurso ornamental, tanto em relevo quanto em pintura imitativa de relevo, os "trompe l'oeil" ("engana a vista"), são uma constante no século XVIII e circundavam inscrições e pinturas.

Os grandes pintores do Rococó, Antoine Watteau, François Boucher e Jean Honoré Fragonard pintavam a alegria e a leviandade de um estilo de vida então em voga. Não cabem mais, nesse ambiente, as tormentas nem as reflexões punitivas do Barroco. A arte torna-se decorativa em sua melhor acepção, os prazeres campestres, as leituras ao ar livre passam a ser virtudes cultuadas junto às fantasias de origem chinesa incorporada na decoração por conta das porcelanas importadas. Esse modo de pensar a pintura tornou-se tão popular que até a decoração do ambiente



BERNARDO GOMÊS/WIKIPÉDIA

Fig. 3 Igreja de Nossa Senhora do Ó, 1719. Vista externa e detalhe da pintura e dos relevos dos bancos. Sabará, Brasil.



BERNARDO GOMÊS/WIKIPÉDIA

sagrado foi incorporado por este espírito de felicidade. Os grandes exemplos de arte colonial no estado de Minas Gerais são fruto desse gosto burguês que aqui se manifestou simultaneamente aos centros mais importantes da Europa.

A curva, característica das volutas de inspiração floral do Barroco, que eram de uma tensão que condizia com todo o escopo ideológico, passou a se alongar e ganhar esbelteza e elegância; a concha, ou *rocalha*, passou a ocupar o lugar de destaque nesse universo formal.

O desenvolvimento do Rococó

O Rococó teve seu desenvolver em paralelo ao Barroco galante. Ambas as linguagens pertencem ao século XVIII, uma, no entanto, reflete o gosto por um movimento de composição, enquanto outra, a do Barroco veneziano, procurou desenvolver com menos drama a elegante harmonia do lado clássico do Barroco.

O gosto por composições movimentadas e de grande delicadeza é observado em todos os contextos, sem a necessidade de um decoro específico para os ambientes não seculares. Um clima semelhante às pinturas de Fragonnard ou Watteau pode ser notado nas pinturas setecentistas em Minas Gerais, como no exemplo da obra do mestre Ataíde, como se as sombras expurgadas sugerissem um mundo de formas moldado apenas pela luz.

Jean Siméon Chardin foi um artista que de certa forma compôs a antítese do Rococó. Este pintor legou-nos outro lado deste universo de galanterias, um universo silencioso de reflexão filosófica; propunha, em naturezas mortas e retratos com objetos, uma série de reflexões sobre a ação e o pensamento humano.

Na obra *Casa de cartas*, vemos um garoto concentrado em sua construção efêmera, há uma felicidade nessa ação mesmo sabendo que sua obra não durará. Na pintura holandesa do século anterior, o mesmo tema seria revestido de clima proverbial, advertindo sobre empreitas que dão em nada ou na brevidade da vida e os valores passageiros.



MANOEL DA COSTA ATAÍDE/WIKIPÉDIA

Fig. 4 Manuel da Costa Ataíde, forro da nave da igreja de São Francisco de Assis, 1801. Ouro Preto, Brasil.

Sobre a imagem

A obra de mestre Ataíde é uma recriação de modelos europeus que aqui aportavam por intermédio de imagens gravadas. Essas reproduções monocromáticas de pinturas europeias ganhavam outro sabor ao serem interpretados por pintores que sequer viram os modelos originais. Como se em uma recriação, essas cenas ganhavam nova vida quando pequenos anjos mulatos passavam a compor cenas de "trompe l'oeil" de gosto rococó. Aqui, as colunas sugerem, como continuação da arquitetura, a inexistência do teto e a ilusão de um espaço vasto.



Fig. 5 Jean Simeon Chardin. *Casa de cartas*, 1736-1737. Óleo sobre tela. Coleção Galeria Nacional, Londres, Inglaterra.



Fig. 6 Jean Simeon Chardin. *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, 1741. Óleo sobre tela. Coleção Masp, São Paulo, Brasil.

O Rococó no Brasil

O Masp possui um belo exemplar da obra de Chardin, *Retrato de Auguste Gabriel Godefroy*, encomendado por um joalheiro, pai do modelo. Esse retrato, que pode ser utilizado como exemplo paralelo à *Casa de cartas*, também é passível de leitura simbólica, se pensando na associação dos gêneros *retrato* e *natureza-morta* e na simbologia barroca, alusiva tanto à distração e desvio dos estudos, à temporalidade de vida do rodar do pião quanto à preguiça daquele que só trabalha ao ser chicoteado (o pião e a corda). Mas o clima da pintura e o olhar inocente do garoto não induzem a qualquer leitura moralista, mas a uma apreciação por parte do pai em relação ao deleite de seu filho Auguste.

Neste momento histórico de esclarecimento intelectual, o clima de punição pelos vícios e temor da ira divina começa a se dissipar. As alegorias pastoris e o gosto pelo delicado transitam do mundano para o sagrado; a igreja aparenta mais um lugar de socialização que de sermões. Enfatizado pela semelhança decorativa entre esta e os espaços laicos, as igrejas agregam ainda uma transposição da curva do ornamento à disposição das plantas, organizando uma harmonia de conjunto até antes inaudita na arte brasileira.

Sobre a imagem

As imagens de Aleijadinho aqui apresentadas, se colocadas ao lado da estátua de frei Agostinho da Piedade, podem compor um bom exercício analítico sobre as formas em cada período. Enquanto a forma, para frei Agostinho, possui certa hieraticidade, mas com grande emoção, em Aleijadinho o movimento gracioso e a elegância no desenho serão mais importantes, uma oposição entre a composição esquemática em forma de cone e a outra em forma de "S". O movimento das pinturas e das esculturas se rebateu também nas plantas das igrejas, estabelecendo uma unidade entre pormenor e conjunto.



Fig. 7 Antonio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho": exemplos de arquitetura, desenho e escultura. 1 - Igreja de São Francisco de Assis, 1801. Ouro Preto, Brasil. 2 - Detalhe do desenho do Tímpano, fachada da igreja de São Francisco de Assis de São João Del Rei, desenho à pena e aguada, s. d. Coleção Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Brasil. 3 - *Anjo da paixão*, escultura em madeira policromada, início do século XIX, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Brasil.

O Neoclassicismo e as revisões do mundo antigo: o mundo em torno da Revolução Francesa

Quem explorar um pouco mais a arte francesa do século XVII e XVIII encontrará um foco de resistência classicista instaurado em uma instituição oficial, a academia, e sob os auspícios do gosto de Luís XIV, o rei Sol.

Esse polo se revelou arraigado à vertente maior do barroco francês, aos exemplos de Nicolas Poussin e Claude Lorrain, e, conseqüentemente, às composições regidas pelo desenho e o culto ao passado greco-romano. Essa instituição e seus princípios intelectuais, manifestada pelo rococó durante o século XVIII, mantiveram-se como contraposição acadêmica à linguagem estética da burguesia, como um embate entre a monarquia e a classe abastada.



FRANCISCO DE GOYA

Fig. 8 Francisco de Goya. *O sacrifício à Vesta*, 1771. Óleo sobre tela. Coleção privada.

Sobre a imagem

Goya, um dos mais importantes artistas da história e dos mais viscerais pintores do romantismo, linguagem antagônica ao neoclássico, é prova de uma Europa em profundas transformações e embates, tanto ideológicos quanto estéticos.

Esta obra foi pensada considerando as influências do pintor Anton Raphael Mengs, entusiasta da linguagem clássica na arte.

Curiosamente após a Revolução, a arte rococó seria banida e suplantada por outra, a neoclássica, como em um retorno, por outras vias, aos ideais da academia real.

A busca por valores mais puros do Classicismo encontrou alguns expoentes na segunda metade do século XVIII, como a exemplo do pintor alemão radicado na Itália e depois na Espanha Anton Raphael Mengs, que fez com que seu prestígio, junto à corte espanhola, norteasse a produção a partir das premissas de um classicismo adocicado. As obras elaboradas por Francisco de Goya para adentrar o círculo de pintores da casa real espanhola ostentam claras influências da pintura de Mengs.

Contra os valores supérfluos da burguesia então dominante, ilustrada pelo então abominado estilo rococó e seu público de perucas empoadas, um novo estilo foi eleito, baseado em uma sociedade com valores de dignidade e cidadania. A estética da Roma Clássica, mais do que equivalente de ordenação e organização pela arquitetura, sugeriu modelos de conduta moral. A estética, nesse caso, foi guiada pela moral e pelo espírito cívico.

A expressão do Neoclassicismo

Jacques-Louis David foi o primeiro grande representante desta nova ordem estética. Assim como sabemos o valor dado pelos romanos ao rigor do desenho, como ideia e circunscrição da cor, David apoiava seu discurso pictórico nesta premissa. O desenho deveria guiar a pintura. Sobretudo o desenho linear e sem sombras, um desenho lógico, que celebrasse ideias não mutáveis e, portanto, sem os valores transitórios que um desenho com luz pode expressar; deveria se estabelecer como cânone máximo dessa arte de um povo esclarecido que expurgou os fantasmas opressores do estado monárquico e da religião alheia aos problemas mundanos.

O modelo romano foi tão importante para a França pós-revolucionária que, sob o jugo de Napoleão Bonaparte, iniciou-se uma verdadeira pesquisa arqueológica para adaptar tudo que fosse possível da arte romana, o mobiliário, a vestimenta, a arquitetura e, sobretudo o desenho. O imperador se fez representar por David como faziam os imperadores romanos e até como Júpiter. Essa obsessão se observa até em sua mobília de campanha de guerra que era inspirada na dos romanos. Se observarmos a pintura cujo tema é a coroação de Bonaparte, poderemos pensar em um baixo-relevo romano transposto para a pintura monumental.

Os valores clássicos passaram a ser tão importantes para os franceses que os ingleses, então inimigos, se empenharam em outra corrente de revisão histórica. Com interesse mais purista, criaram o “*Greek revival*”, uma busca pelos valores estéticos da Grécia ainda imaculada pelas distorções romanas, a busca da estrutura *trilitica* e não do arco, da escultura sem o excesso de panejamentos (a representação dos tecidos) e teatralidade.

O Neoclassicismo no Brasil

No Brasil, há um pequeno laboratório dessas transições do Rococó para o Neoclássico, o que era feito aqui correspondia ao que era feito em Portugal. No interior, especialmente em Minas Gerais, muito do que foi desenvolvido por adaptação originou em manifestações autênticas, com grande miscigenação cultural, que tanto encantam os estudiosos do Rococó.

No Rio de Janeiro, a figura de um arquiteto e escultor, Valentim da Fonseca e Silva, Mestre Valentim, nascido em Minas, mas ativo até sua morte no Rio, legou uma produção mais que singular pelo fato de transitar entre o gosto rococó e neoclássico, ainda no final do século XVIII. Fato este muito interessante, pois indica que a arte produzida no Rio de Janeiro, antes mesmo da chegada da família real portuguesa, em 1808, estava na ordem do dia com a arte europeia.

Sempre se pensou na chegada da corte portuguesa como a chegada da civilização e, também, como o final de uma arte genuinamente brasileira por ação da missão artística francesa, a partir de 1816.



Fig. 9 Mestre Valentim da Fonseca e Silva. *Caçador Narciso*, final do século XVIII. Bronze. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Na verdade, a famosa *missão artística francesa*, como conhecemos hoje, era conhecida pelo título menos honroso de *colônia artística Lebreton*, e abrigou diversos artistas franceses que apoiavam Napoleão Bonaparte e haviam perdido seu prestígio quando de sua primeira deposição. Ironicamente, esses intelectuais encontraram em terras inimigas apoio para estruturarem o ensino oficial de belas-artes.

Por iniciativa do erudito em arte, o francês Joaquim Lebreton, e sob os auspícios do príncipe regente Dom João VI, um grupo de artistas promoveu a implementação de um sistema de ensino de arte inexistente, não apenas no Brasil como em Portugal. A nova arte que buscavam promover em terras tropicais era guiada pelos princípios da estética neoclássica. Formada pelos artistas Jean-Baptiste Debret, pintor de cenas históricas e cronista visual da família real, o escultor Auguste Marie Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e o pintor de paisagens Nicolas Antoine Taunay, este grupo se encarregou de organizar o ensino de arte oficial e “atualizar” a colônia na arte maior de seu tempo.



Fig. 10 Jean-Baptiste Debret. *Coroação de d. Pedro I*, 1828. Aquarela. Coleção Museu Chácara do Céu, Fundação Castro Maya, Rio de Janeiro, Brasil.

Sobre a imagem

A aquarela de Debret reedita, de maneira mais singela, o modelo de David, tanto pela teatralidade contida das figuras, pela solenidade severamente ritmada, pela orientação visual da esquerda para a direita e pela disposição dos bispos, em primeiro plano, “emoldurando” a cena.

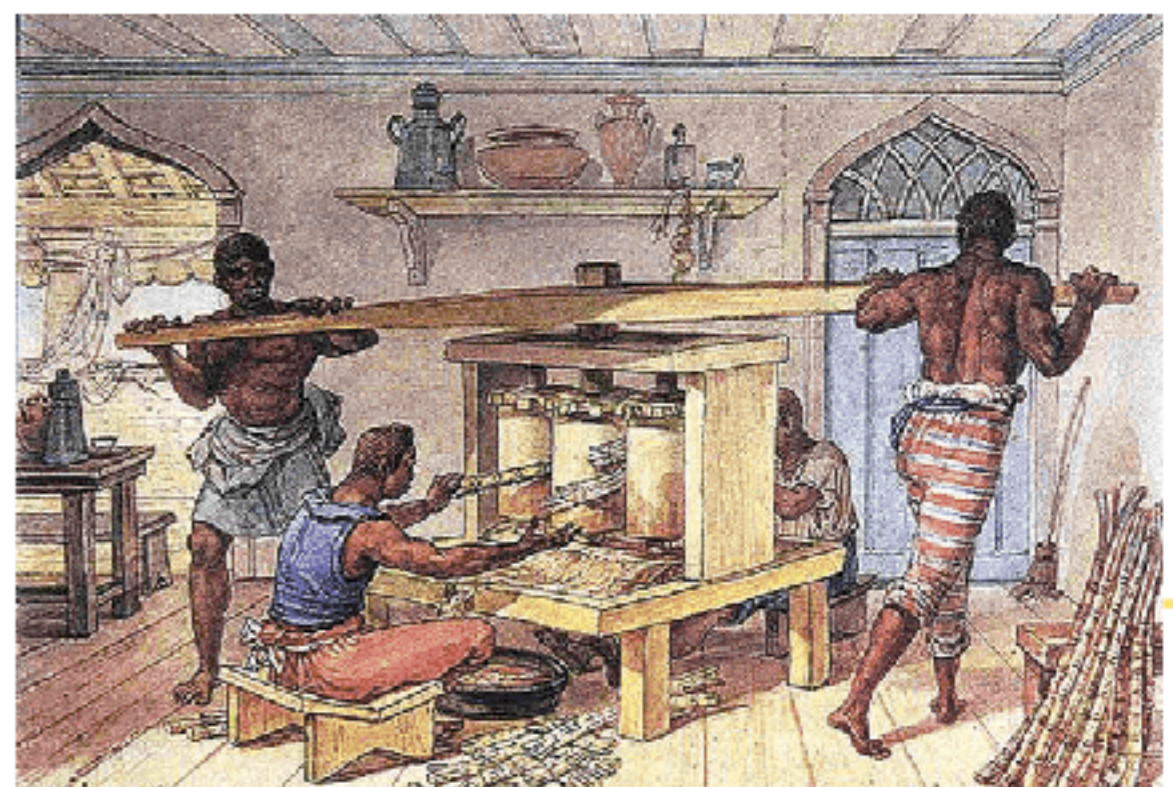


Fig. 11 Jean-Baptiste Debret. *Engenho manual de cana*, 1822. Aquarela sobre papel. Coleção Museu Castro Maya, Rio de Janeiro, Brasil.

Sobre a imagem

Os artistas da colônia Lebreton, vieram de uma França libertária cujo lema era “liberdade, igualdade e fraternidade entre os homens”. Para eles, era absurda a visão de uma sociedade escravocrata onde o homem explorava seu semelhante. Mesmo no papel de artista a serviço da casa real, Debret realizou uma série de obras que criticavam essa situação. Nesta pequena aquarela, vemos o ambiente de trabalho ocupado por escravos e, na varanda, uma rede indicando a indolência do feitor branco.

A escultura neoclássica foi a manifestação mais radicalmente clássica, pois recuperava a serenidade do período Clássico da arte grega, como, por exemplo, o frontão do Panteão em Atenas. Esse estilo constituiu a base para toda a arte escultórica pública no Brasil, a exemplo da enorme quantidade de estátuas que adornavam os jardins públicos no século XIX e início do XX. O tema das figuras mitológicas consistiu em um assunto muito recorrente em jardins públicos e composição de fachadas.

Sobre a imagem

Os arquitetos neoclássicos consideravam o Panteão de Roma um verdadeiro ícone, por sua grandiosidade e equilíbrio. Por esse motivo, o Panteão foi copiado em muitas versões. O edifício projetado por Montigny mantém a ideia de uma cúpula semiesférica e a iluminação característica do modelo romano.



ACERVO CASA FRANÇA BRASIL

Fig. 12 Grandjean de Montigny. Interior do Edifício da Praça do Comércio no Rio de Janeiro, atual Casa França, 1819-1820. Rio de Janeiro, Brasil.



NICOLAS ANTOINE TAUNAY/WIKIPÉDIA

Sobre a imagem

Taunay foi um pintor de paisagens por excelência e de prestígio junto a Napoleão Bonaparte. Contudo, ele nunca chegou a se adaptar às peculiaridades da iluminação do Brasil, criticando até mesmo o sol que, ao se ver, não mantinha uma luz regular. Seus testemunhos pictóricos, no entanto, constituem valiosos documentos sobre a arquitetura e os hábitos no Rio de Janeiro do início do século XIX.

Fig. 13 Nicolas Antoine Taunay. Baía do Rio e Largo da Carioca, vistas do jardim do convento de Santo Antônio, 1816. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Com uma academia formada aos moldes do ideário de David, a predominância do desenho linear se antecedendo à cor e os paradigmas do imaginário greco-romano foram decisivos para a formação de gerações de artistas brasileiros. Como na Europa, o Brasil tinha em sua academia os modelos clássicos pousinescos, como pode ser observado na obra de Francisco Nery, *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filictona*. Esse pintor, da segunda geração de artistas, formado pela escola idealizada por Lebreton, elaborou uma obra que corresponde ao ideal neoclássico, tanto pela temática quanto pela primazia do desenho

e submissão da cor ao delineado. Ou seja, ele realizara uma pintura de fatura plana, sem empasto e subserviente ao rigoroso delineado, o ideal da razão, representado pelo desenho, dominando a emoção, representada pela cor.

Outra característica muito relevante é a adaptação e até a subversão dos representados aos ideais de figuração. O modelo negro ou mulato era submetido ao depuramento estético e tornava-se um verdadeiro herói da antiguidade. Até mesmo os escravos representados por Debret ostentavam os mesmos trejeitos consolidados nos modelos de gesso das academias europeias.

Romantismo, o sublime na arte

O Romantismo pode ser compreendido como um movimento artístico nascido na segunda metade do século XVIII em reação a uma visão “iluminada e racional” do mundo, de Deus e do homem.

Enquanto princípio radical, ainda está presente entre muitas das manifestações artísticas de nosso tempo. Esse movimento, que extrapolou seu contexto espacial e temporal, pode ser considerado responsável pelo surgimento do que se compreende hoje por arte moderna, pelo espírito revolucionário sob o qual o Modernismo se estruturou.



Fig. 14 Auguste-Marie Taunay. *Busto de Minerva*, s.d. Bronze. Coleção Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Brasil.



Fig. 15 Francisco Nery. *Telêmaco ouvindo as aventuras de Filictona*, s. d. Óleo sobre tela. Coleção do Museu da Escola de Belas-Artes Dom João VI, Rio de Janeiro, Brasil.

No Brasil, o Neoclássico foi o estilo oficial do Império. Os grandes edifícios são marcados pela sobriedade do ritmo das colunas, dos tímpanos, das comijas, da simetria.

A pintura decorativa segue também a referência clássica. Os exemplos de pintura parietal dados pelo historiador romano Plínio, o Velho, no século I, foram base para o conhecimento acerca dos pintores da antiguidade. Esses exemplos serviam de modelo para as imitações pictóricas de elementos arquitetônicos, para as janelas e portas falsas e toda a sorte de ilusões que compõem a obra de artistas como o espanhol catalão José Maria Villaronga, ativo principalmente no Vale do Paraíba, tanto paulista quanto fluminense, no segundo Império.



Fig. 16 Jean-Louis André Theodore Géricault. *O naufrágio de Medusa*, 1818-1819. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Louvre, Paris, França.

Sobre a imagem

O *naufrágio de Medusa*, uma das obras seminais do Romantismo, relata de maneira épica um acontecimento recente na história da França, o desastre ocorrido nas costas do Senegal, em 1816, do qual sobreviveram apenas 15 tripulantes.

O artista dá a dimensão dramática de um *Laocoonte*, resgatando o movimento e a teatralidade helênica até então evitada pelo neoclassicismo, redimensionando-a, neste momento, para representar o sofrimento descomunal ocorrido em alto-mar.

A oposição ao clássico

Para se compreender o impacto do espírito romântico sobre a arte é necessário compreender um pouco o cenário do surgimento das ideias fundadoras deste movimento. Para a composição dessa cena, dois livros foram fundamentais: de Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do belo e o sublime*, e de Johann Wolfgang von Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*.

A obra de Burke nos coloca ante a uma nova possibilidade estética: a do **sublime**. O sublime nos oferece uma sensação diferente da beleza. Esta última nos proporciona recorrências esperadas, sensações oriundas de conceitos e efeitos esperados. Já o sublime é despertado pela ideia de surpresa, de perda de chão, da imensidão e até da dor.

Por outro lado, o romance de Goethe expõe um **ideal amoroso** de um rapaz chamado Werther, que acaba em tragédia. Um amor não correspondido levado às últimas consequências na esperança inútil de encontro com a amada. Essa história, que nos parece tão familiar, difundida geralmente de forma piegas, é trabalhada de forma tão arrebatadora por Goethe, que constituiu um novo modelo de visão de mundo que contemplava a fragilidade do homem.

Algumas facetas do romantismo: o resgate da identidade nacional e a ideia do sublime

O que nos parece tão familiar, como a visão do parlamento inglês, pertenceu a um movimento, ao *revival* de um estilo medieval que as culturas norte europeias começavam a reivindicar a autoria. Inglaterra, França e Alemanha disputavam o berço desse estilo tão execrado por séculos de influência clássica. Enquanto os neoclássicos buscavam a pureza da antiguidade, os pré-românticos (inclusive os da França) buscavam a identidade nacional nessa recuperação, ou invenção, de um passado glorioso. Muito do que hoje encanta os turistas não passa de reconstrução, recriação, ou restauração fantasiosa. Há edifícios inteiros reconstruídos de ruínas.

Na França de meados do século XIX, houve um grande interventor na arquitetura do passado medieval, Eugène Viollet le Duc. Encarregado de restaurar o patrimônio da nação, apesar de suas qualidades como pesquisador, nessa empreita, reinventou o gótico e concluiu diversas catedrais, acrescentou detalhes de época, como no caso das gárgulas, e figuras aplicadas à Notre-Dame de Paris, e assim por diante.

O Romantismo possui uma linguagem cheia de contrariedades em sua essência, por isso não poderia deixar de incidir em uma disparidade de manifestações. Uma outra vertente se encontra exemplificada na obra de Etienne-Louis Boullée (ilustrada no capítulo sobre arte romana). O projeto do Cenotáfio para Sir. Isaac Newton, de 1784, assim como todos os outros deste arquiteto foram obras imaginárias. Com ele, temos duas novas possibilidades para a arquitetura: uma obra puramente constituída por projeto (hoje algo perfeitamente aceitável) e a dimensão colossal de suas ideias. Há quem diga tratar-se de projetos de uma infinidade espacial, tal a ideia de vastidão neles contida. Nessa postura, podemos pensar no conceito de sublime, em algo que nos surpreende pela grandeza.

A inspiração pastoril

A apreciação do mundo pastoril como o equivalente ao reencontro de uma natureza inviolada no ser humano, iniciou-se ainda no século XVIII, com as ideias sobre o *bom selvagem*, do filósofo francês Jean-Jacques Rousseau, e com as teorias médicas sobre o combate aos malefícios da melancolia que, baseando-se na releitura de Hipócrates, preconizavam a ida aos campos e os banhos de mar como maneira de combate ao estigma da cidade.

Essa busca tornou-se característica da arte inglesa do final do século XVIII e início do século XIX. Pintores como Constable e Turner entregaram-se à pintura ao ar livre, buscando tanto a sensação prazerosa do contato com o mundo

puro e pastoril quanto o vislumbre de paisagens e cenas sublimes. A descoberta da sensação de grandiosidade em uma catedral vista de uma clareira, um bosque, um abismo abrindo-se aos pés do caminhante ou as nuvens se entreabrindo para a passagem da luz “bíblica”: todas essas foram sensações originadas na contemplação ainda dos jardins de campo do século XVIII, irregulares e que, representadas, passaram a compor o ideário da paisagem romântica inglesa.

A influência rubenista e o imaginário oriental

Esses pintores ingleses também se inseriam no conhecido grupo de pintores *rubenistas*. Uma verdadeira batalha estética se travou entre os artistas românticos que preferiam a fatura generosa e o colorido de Rubens, e os neoclássicos que estimavam o primado do desenho de Poussin. Na perseverança de valores timidamente insinuados durante o século XVIII, observa-se a dimensão tomada por esta disputa quando, no século XIX, uma verdadeira batalha da materialidade pictórica separa os artistas. Os artistas, que enveredavam pela primazia do desenho, se encontravam ligados à tradição da academia francesa e, portanto, pertenciam a uma linhagem de culto à erudição clássica. Em contrapartida, os rubenistas eram artistas românticos por excelência, de verve sanguínea, viam na pintura a representação das emoções à flor da pele.



Fig. 17 Eugène Delacroix. *A morte de Sardanápala*, 1827-1828. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Louvre, Paris, França.

Sobre a imagem

A pintura de Delacroix reflete mais uma fantasia que uma realidade e ilustra um drama poético sobre um rei assírio que ordenou que todas suas conquistas fossem destruídas com ele em sua pira funeral. Este é um exemplo de obra romântica, de inspiração oriental e fatura rubenista.

A temática fantasiosa, principalmente a oriental, passou a integrar o imaginário dos pintores franceses em suas incursões pelos domínios no norte da África. Eugène Delacroix foi um dos que se encantou com o tema e, mesmo após uma curta experiência na Argélia, passou a reelaborar e produzir composições com base em notações e fantasias.

A obra *A grande odalisca*, de Ingres, enquadra-se em uma interface com o Romantismo a partir do olhar orientalista, mas de tratamento pictórico muito distinto da obra *A Morte de Sardanápalo*, de Delacroix. Contraditoriamente, pode-se dizer que há pintores neoclássicos de tendência romântica.

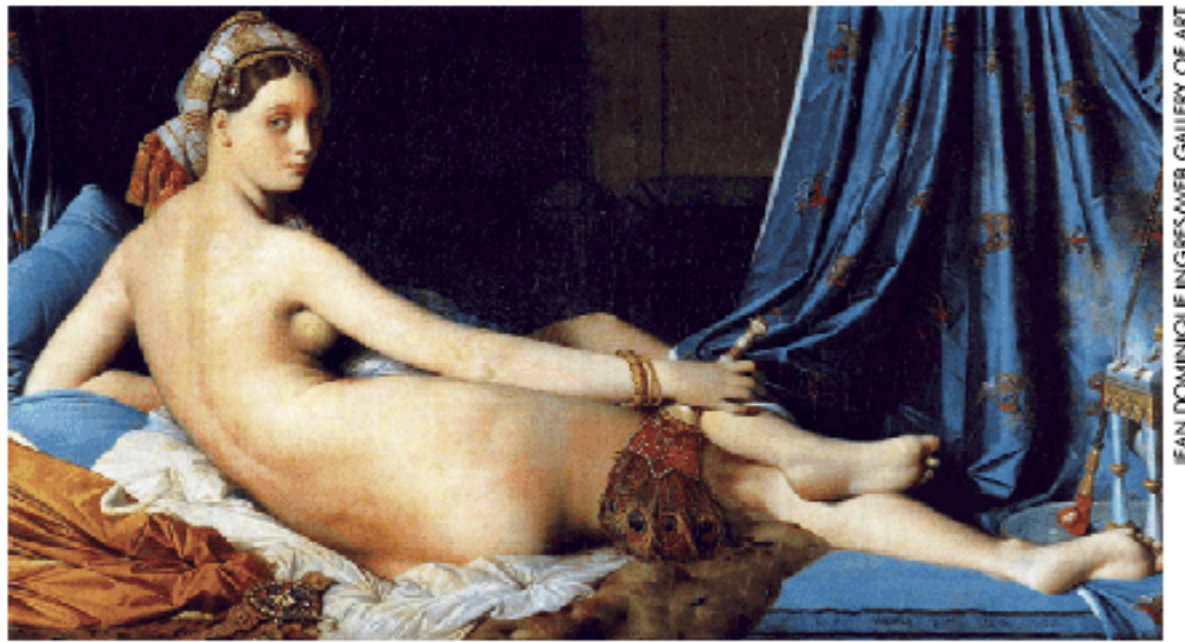


Fig. 18 Jean-Auguste Dominique Ingres. *A grande odalisca*, 1814. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França.

A luz nas pinturas românticas

Além da maneira de pintar que privilegia a cor e a matéria da tinta, há também que se ressaltar o sistema compositivo e de iluminação dos românticos que veio a recuperar a composição com eixos diagonais, tão cara a pintores do século XVII, como Rubens e Rembrandt. O eixo compositivo na diagonal foi eleito por sua indução ao movimento e à instabilidade, ao passo que os neoclássicos davam preferência às serenas linhas verticais e horizontais.

Enquanto os poussinistas se preocupavam com uma luz absoluta, distribuída com precisão e lógica sobre as figuras pintadas, os rubenistas regatavam a iluminação relativa do Barroco dito *dionisiaco*.



Fig. 19 William Turner. *O castelo de Carneyon*, 1830-1835. Óleo sobre tela. Coleção Masp, São Paulo, Brasil.

Sobre a imagem

Turner, um pintor de paisagens, buscou todas as maneiras de representar as sensações que uma cena oferecia. Como ainda não dispunha de tinta industrializada e em tubos, tratou de preparar seus pigmentos com óleo e acondicioná-los em pequenas embalagens de couro para que não precisasse pintar com base em esboços no atelier, mas ao vivo, em frente à paisagem. Para vivenciar as sensações corporais de uma tempestade, fez-se amarrar junto ao mastro de um navio durante uma tormenta. Estes são desafios românticos.



Fig. 20 Francisco de Goya. *A peregrinação à pradaria de San Isidro*, 1820-1823. Óleo sobre estuque transferido para tela. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Sobre a imagem

Uma das pinturas mais emblemáticas do Romantismo, essa obra de Goya é uma desconstrução de uma pintura dele próprio, feita 35 anos antes, que retratava uma peregrinação à capela de San Isidro, o padroeiro de Madrid; uma festa primaveril cheia de pessoas elegantes. Na versão posterior, pintada nas paredes de sua casa, apresentou a mesma pradaria só que com uma soturna multidão sob um clima tenebroso, situação que encarna bem as visões desesperançadas do movimento romântico.



CASPAR DAVID FRIEDERICH/WIKIPEDIA

Fig. 21 Caspar David Friedrich. *Caminhante sobre o mar de neblina*, 1818. Óleo sobre tela, 95 x 75 cm. Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha.

Sobre a imagem

A sensação provocada pela proximidade a um abismo e a visão de uma paisagem sem fim produz uma sensação de assombro que é uma das maiores manifestações do sublime. Tanto na obra do inglês Turner quanto do alemão Friedrich a vastidão é o tema da pintura. Em Friedrich a vastidão soma-se ao isolamento, ao aspecto diminuto do homem frente aos desígnios impiedosos da natureza, à semelhança do personagem de Goethe, Werther, o rapaz indefeso contra suas paixões que o arrebatam pela impossibilidade de um amor.

O ideário romântico no Brasil

No Brasil, o ideário do Romantismo chegou por meio de um artista austríaco, Thomas Ender, que acompanhou a comissão científica de seu país. Ender foi um paisagista que buscava representar as visões abissais e compreender os aspectos lumínicos dos lugares representados. Foi o primeiro pintor a compreender a luz característica da cidade do Rio de Janeiro, a maneira como as cenas próximas parecem distantes pela iluminação.

A visão de uma natureza em processo, e não ordenada, foi observada tanto por Ender quanto por Johann Moritz Rugendas, pintor que acompanhou outra expedição, a do príncipe Langsdorf, e que nos legou imagens da mata tropical como uma verdadeira ebulição da vida.



THOMAS ENDER/WIKIMEDIA COMMONS

Fig. 22 Thomas Ender. *Vista do Rio de Janeiro*, 1817. Óleo sobre tela. Academia de Belas-Artes, Viena, Áustria.



JOHANN MORITZ RUGENDAS/WIKIMEDIA COMMONS

Fig. 23 Johann Moritz Rugendas. *Embocadura do rio Cachoeira*, c. 1820.

Sobre a imagem

Na mesma época em que Rugendas pinta esta paisagem, em 1832, o jovem Charles Darwin passa pelo Brasil e observa, na Bahia, após uma chuva torrencial, como a vida neste lugar vive em constante transformação. A imagem da mata de Rugendas poderia bem ilustrar as impressões de Darwin sobre a floresta tropical.

EXEMPLOS DE APLICAÇÕES ARTÍSTICAS



Fig. 24 José Ferraz de Almeida Júnior. *O derrubador brasileiro*, 1879. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

1 Na Obra *O derrubador brasileiro*, Almeida Júnior, ao retratar a paisagem e o homem, buscou ilustrar a teoria de uma relação atávica entre meio ambiente e personagem. Ao pintar a figura do caipira, o homem dos sertões, empenhou-se na tentativa também romântica de configurar o brasileiro autêntico.



Fig. 25 E. F. Schute. *Cachoeira de Paulo Afonso*, 1850. Óleo sobre tela. Coleção Masp, São Paulo, Brasil.

2 Quase nada se sabe a respeito do pintor E. F. Schute, nem sua origem. Porém, o registro por ele legado sobre a cachoeira de Paulo Afonso, na Bahia, nos informa que, além de excelente artista, também estava ligado à estética romântica. Nesta obra, o artista nos coloca ante a sensação do sublime dado pela vista abissal do espetáculo das águas. Ele dispõe diminutas figuras e coloca-se como observador a distância; nos convida a imaginar a sensação sobre a pedra.

Atividades

- 1 Quais as particularidades da curva barroca e da *rocalha* rococó?
- 2 Aponte as implicações políticas do Neoclassicismo.
- 3 Qual a diferença entre belo e sublime, fundamental sentimento para o período romântico?
- 4 Qual a importância da luz para os artistas românticos?

TEXTOS COMPLEMENTARES



Jacques-Louis David. *Coroação de Napoleão*, 1805-1808. Óleo sobre tela. Coleção do Museu do Louvre, Paris, França.



JOHN CONSTABLE/WIKIMEDIA COMMONS

John Constable. *Catedral de Salisbury*, 1821-1822. Óleo sobre tela. Coleção Masp, São Paulo, Brasil.



EUGÈNE DELACROIX/WIKIMEDIA COMMONS

Delacroix. *Liberdade guiando o povo*, 1830. Óleo sobre tela, 325 x 260 cm. Museu do Louvre, Paris

Força impressionista: do Pré-impressionismo ao Expressionismo



JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT/WEB ART GALLERY

Jean-Baptiste Camille Corot. *Recordação de Mortefontaine*, 1854. Óleo sobre tela. Museu do Louvre, Paris, França.

○ Romantismo produziu em seu esteio uma série de pequenos movimentos que formam um imenso mosaico do dinâmico século XIX. Nunca se vislumbrou tantas iniciativas que aparentemente eram desiguais, mas que, vistos a certa distância, parecem acomodar-se em nichos bem semelhantes.

Iniciava-se a era dos “ismos” – Naturalismo, Realismo, Pré-rafaelismo, Simbolismo –, que podem ser colocados em duas grandes correntes subdivididas em núcleos de afinidades: Pré-impressionismo e Simbolismo.

○ Pré-impressionismo alicerçou o caminho para as experimentações sobre a observação do natural. E o Simbolismo de forma, mas sem vínculo formal, sondou o universo onírico que acabou por se tornar a nascente de um imenso manancial do século XX.

Pré-impressionismo

A primeira manifestação a anteceder o Impressionismo foi produto de um grupo de pintores franceses conhecido como **Escola de Barbizon**. Esse grupo era composto de artistas que se opunham à grandiloquência da paisagem romântica e ao formalismo do Neoclassicismo, buscando uma pintura modesta e que refletisse a vida. Jean-Baptiste Camille Corot, Theodore Rousseau, Charles François Daubigny e Jean-François Millet são os principais nomes desse grupo, que se reunia em uma localidade fora de Paris, nas bordas da floresta de Fontainebleau, Barbizon.

Podemos nos arriscar a dizer, de maneira bem reducionista, que tanto os pré-impressionistas quanto os simbolistas eram os herdeiros dos paisagistas românticos. Os pré-impressionistas, assim como os românticos, saíam em busca das sensações oriundas do contato direto com a natureza, enquanto os simbolistas voltaram-se para o ateliê e para a experiência mística das paisagens da alma, atitude também presente no Romantismo.

As diferentes escolas O Naturalismo e o Realismo

Corot passou a se dedicar ao registro de paisagens do natural, seguindo o impulso romântico, mas sem se preocupar com alguma mensagem contida no espaço representado. Pintava aquilo que via: o caminho, as árvores em conjunto, por exemplo; eventualmente, pintava algum personagem que acabava por ser secundário. A pintura de Corot pôde exemplificar o espírito singelo que retirou os artistas de uma Paris revolucionária e colocou-os em contato com a paz nos bosques.

Deste pequeno grupo, surgiu outra linha de pintores exemplificados por Millet, os **naturalistas**. A intenção de Millet era articular pessoas à paisagem, mas não na intenção de evocar épicos ou histórias. Pintava pessoas em seus afazeres ou em momentos de introspecção, como no quadro *O ângelus*, que retrata o momento da oração da tarde.



Fig. 1 Jean-François Millet. *O ângelus*, 1857-1859. Óleo sobre tela. Coleção Museu D'Orsay, Paris, França.

Como reação e extensão desse tipo de pintura, surgiu a prática da escola de Barbizon, na qual o Realismo substituiu o Naturalismo, e cujo mais importante pintor foi Courbet. Incomodado com a aparente artificialidade das figuras de Millet, esse artista se propôs a explorar imagens com o máximo de realismo. O que, na verdade, nunca se deu, pois suas composições são tão elaboradas quanto as de Millet. A diferença estava na intenção narrativa de Courbet, na qual as figuras deveriam contar uma história.



Fig. 2 Gustave Courbet. *O encontro ou Bonjour, Monsieur Courbet*, 1854. Óleo sobre tela. Coleção Museu Fabre, Montpellier, França.

Sobre a imagem

A cena pintada por Courbet é muito curiosa. Nela, observa-se o encontro fortuito entre o pintor e seu amigo comprador Bruyas, acompanhado de seu empregado Calas e seu cachorro Breton, próximos a Montpellier. Antagonicamente ao realismo contido no discurso de autor, esta é uma cena montada. Na verdade, Courbet chegou a Montpellier de trem, mas modelou o episódio baseando-se em uma gravura popular sobre um sapateiro condenado a andar por toda a eternidade.

Pré-rafaelismo

No início do século XIX, pintores alemães, autointitulados Irmãos Nazarenos, optaram por uma variante simbólica do Romantismo. Não consistiam de imediato o movimento simbolista, que seria apenas oficializado muito tempo depois, mas já tinham a intenção deste grupo e optaram por combater a arte impura de seus dias e retornar à pureza da arte da alta Renascença.

A atitude de idealização de uma sociedade e do culto à vida pastoril, manifestado também na literatura e na canção alemã contemporâneas, era mais um desdobramento dos sonhos utópicos românticos.

Um vertente semelhante ao dos Irmãos Nazarenos, mas com força crítica, foi o grupo inglês os **pré-rafaelitas**.

Os pré-rafaelitas, como o próprio nome diz, objetivavam uma arte que antecederesse a Rafael, pintor que marcava, segundo eles, o início da decadência da arte.

Embora pareça estranho, esta postura estética, que buscava revalorizar o trabalho do artesão medieval anônimo, acabou por resultar em um movimento chamado de *Arts and crafts*, uma versão inglesa e escocesa dos nossos liceus de artes e ofícios, nos quais se buscava qualificar o artesão nos ofícios ditos perdidos, como a marcenaria, a tecelagem, a fundição, entre outros. Este movimento resultou no sistema de ensino do design e da arquitetura moderna no século XX.



Fig. 3 Sir Edward Burne-Jones. *O espelho de Vênus*, década de 1890. Óleo sobre tela. Fundação Gulbenkian, Lisboa, Portugal.

Sobre a imagem

O rigor do desenho neoclássico somado ao idealismo de uma estética perdida fez de artistas como Burne-Jones ferrenhos críticos de outros movimentos contemporâneos que não estavam em sintonia com suas ideias.

O Simbolismo e alguns de seus pintores

Gustave Moreau

O movimento simbolista consolida-se na obra de um grande disseminador de conhecimento, o pintor Gustave Moreau. Esse exímio pintor conseguiu aproximar o gosto orientalista a um *realismo fantástico*.

Moreau, no entanto, não foi um tirano com suas ideias, como os nazarenos ou os pré-rafaelitas. Pelo contrário, ele soube auxiliar muitos talentos monumentais, como o **fauvista** Matisse e o **expressionista** Roualt, grandes pintores de linguagens completamente diferentes da linguagem de Moreau.

Fauvista

Referente a seguidor do Fauvismo, tendência comum de certos pintores do começo do século XX, que, reagindo contra a análise impressionista, cercam geralmente o contorno dos objetos com um traço negro e justapõem energicamente tons puros.

Expressionista

Partidário do Expressionismo, movimento artístico do início do século XX. Neste, os pintores impressionistas preocupavam-se, sobretudo, com a maneira como as pessoas viam a superfície dos objetos em um momento determinado. Os expressionistas tentaram dar forma aos seus sentimentos interiores, retratando a vida com imagens modificadas e distorcidas por sua interpretação pessoal da realidade. Para os expressionistas, a verdade ou a beleza está na mente, não nos olhos.



Fig. 4 Gustave Moreau. *A aparição*, 1874-1876. Guache e aquarela sobre papel. Coleção Museu Gustave Moreau, Paris, França.

Sobre a imagem

A maneira como Moreau trata suas pinturas faz lembrar muitas vezes a atmosfera mística dos vitrais. Neste trabalho, a cabeça de São João Batista aparece para Salomé de maneira sinistra, pois apenas ela a vê. A luz, na obra, resulta no isolamento das áreas claras, ao gosto do método romântico.

Charles Meryon

O gravador Charles Meryon conseguiu, com sua modesta obra, arrebanhar seguidores até o século XX, não apenas na Europa, mas também nos Estados Unidos e até mesmo no Brasil.

Meryon conseguiu redimensionar o conceito de paisagem urbana, tida até então como **vedutas** e **prospectivas**, ao transformar a cidade e seus prédios em verdadeiros personagens, e as pessoas em insignificantes componentes deste imenso monstro.

Veduta

Vista.

Prospectiva

Perspectiva.

Whistler e o Japonismo

As gravuras e os serviços de chá vindos do Japão viraram verdadeiros coqueluches na Europa da segunda metade do século XIX e influenciaram gerações de artistas. Dentre desses, Whistler soube tirar proveito das composições em xilogravura de Hiroshigue, um dos mais importantes artistas do gênero **Ukio-ê** de estampas populares.



Fig. 5 Charles Meryon. *O ministério da marinha*, 1866. Gravura em metal, água-forte. Coleção particular, São Paulo, Brasil.

Sobre a imagem

Nessa gravura em metal, Meryon montou uma cena insólita: o ataque ao ministério da marinha da França por peixes, cavalos e barcos alados. À precisão do desenho soma-se o elemento onírico, característica inalienável desse artista.

Sob a influência do Japonismo, Whistler começou a pensar suas obras não mais como retrato de tal pessoa ou paisagem de tal lugar, mas em harmonias cromáticas e apologias à música.

O Japonismo foi de tal influência sobre a cultura ocidental no final do século XX que, por seu culto à simplicidade sofisticada, também veio a constituir, junto ao movimento *Arts and Crafts*, o ideário da arquitetura e do *design* moderno.

Ukio-ê

Nome dado às gravuras japonesas produzidas nos séculos XVIII e XIX, durante a dinastia Edo, sendo uma manifestação artística autêntica do povo comum da cidade de Edo, hoje Tóquio. Os trabalhos utilizam a técnica da xilogravura (gravura em madeira) e têm como principais temas retratados o teatro kabuki, as cortesãs do distrito de Yoshiwara e as paisagens orientais. Muitas dessas gravuras influenciaram a arte ocidental. A fascinação pelas cores vibrantes e perspectivas inusitadas que fugiam dos padrões estabelecidos pelas escolas europeias influenciou a arte ocidental, que passou a valorizar e ter como referência a arte oriental, o chamado "Japonismo". Van Gogh, Monet, Manet e Degas eram ávidos colecionadores de Ukio-ê.

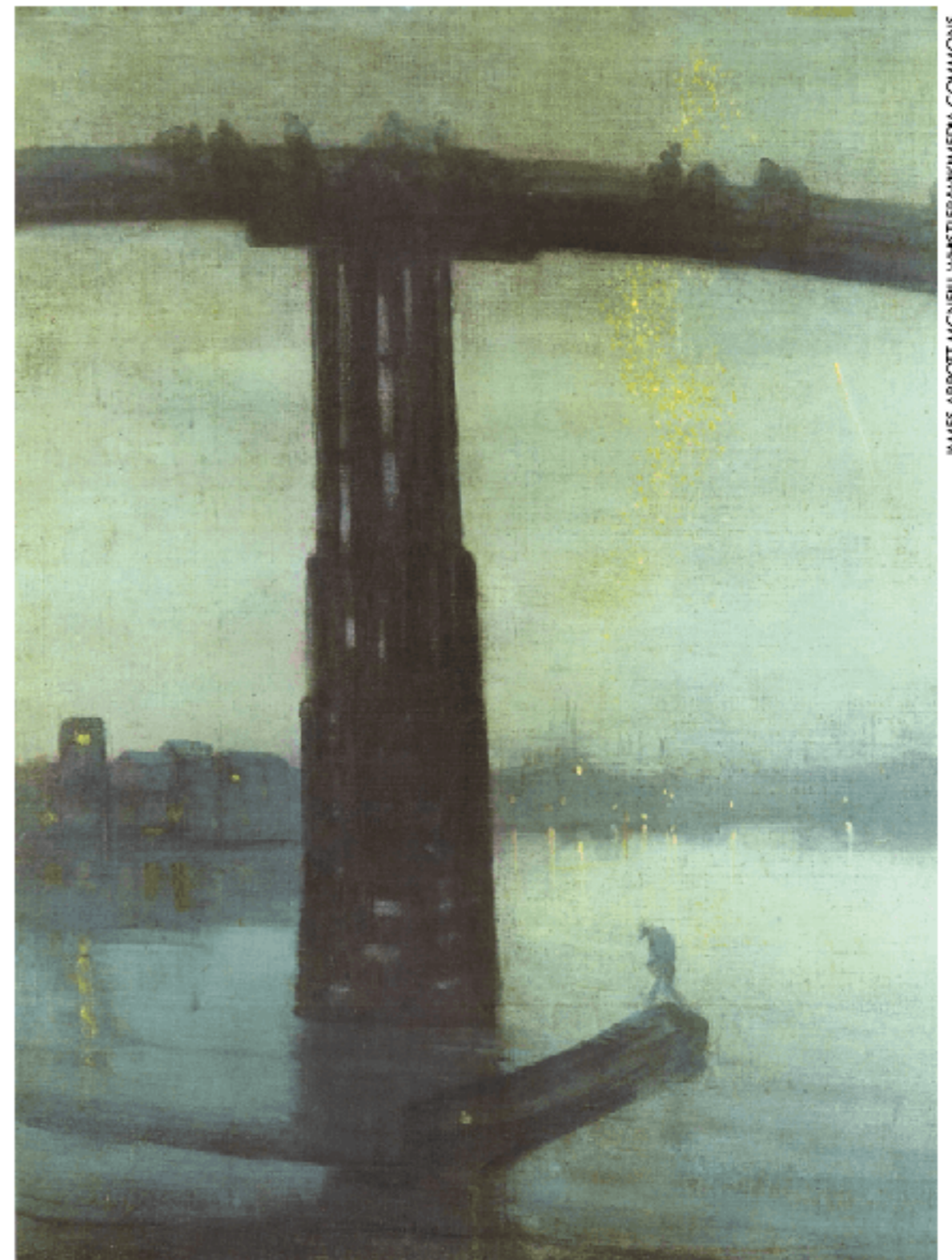


Fig. 6 James Abbott McNeill Whistler. *Noturno em azul e ouro (Old Battersea Bridge)*, 1872-1875. Óleo sobre tela. Galeria Tate, Londres, Inglaterra.

Bresdin e Redon

Dentro do Simbolismo, Odilon Redon é um dos artistas cuja obra se aprende a gostar. Reconhecer a busca do belo em suas imagens, ora monocromáticas, ora de coloridos estonteantes, é ver uma nova possibilidade estética de se manifestar.

As obras simbolistas de apelo onírico de Redon e de seu professor, Rodolphe Bresdin, vieram a compor os alicerces e os arcabouços em que se assentou, em pleno século XX, o movimento **Surrealista**.

Honoré Daumier

Outra manifestação ocorrida em torno do Impressionismo foi a **caricatura** na imprensa. O grande autor da popularização desse gênero de imagem, que explora características hilárias nas pessoas, foi o exímio desenhista Honoré Daumier.

Daumier ilustrava, magistralmente, críticas políticas, críticas de costumes e toda sorte de irreverências ante a sociedade parisiense. Publicou centenas de magistras litografias, técnica de reprodução cuja matriz consiste em uma pedra calcária. Além de grande desenhista, Daumier foi um grande pintor e um grande modelador.



ODILON REDON/WIKIPEDIA

Fig. 7 Odilon Redon. *A aranha chorosa*, 1881. Carvão sobre papel, 49,5 x 37,5 cm. Coleção particular, Países Baixos.



HONORÉ DAUMIER/WIKIPEDIA

Fig. 8 Honoré Daumier. *Nadar eleva a fotografia à altura da arte*, 1862. Litografia. Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos.

Sobre a imagem

Como as portas do fantástico estavam abertas, observar a figura de uma aranha chorosa com rosto humano não parecia uma aberração, apesar da intenção de causar estranheza.

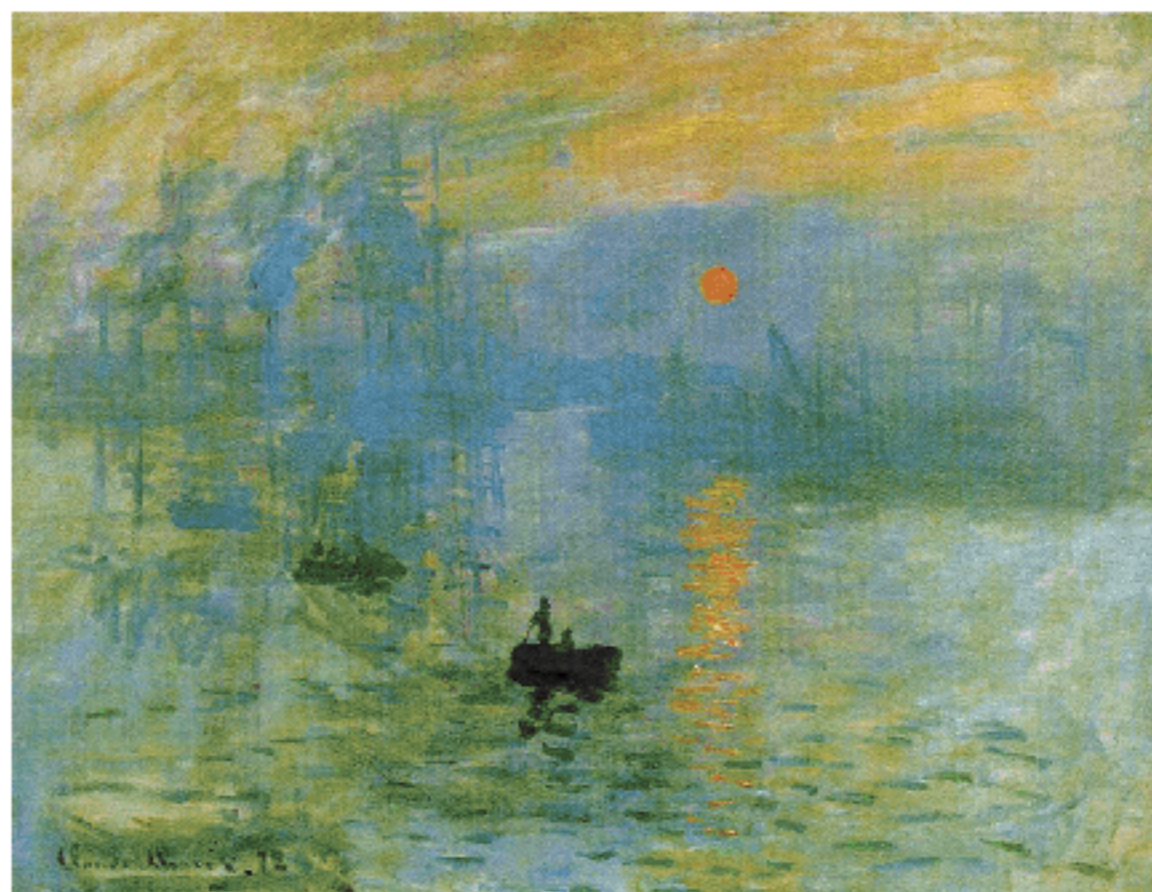
Impressionismo

O Impressionismo marcou indelevelmente a história da imagem, tanto a maneira de ver a própria arte quanto a maneira de se ver o mundo.

Os impressionistas

O termo **Impressionismo** advém do título do quadro *Impressão, nascer do Sol*, 1873 do pintor francês Claude Monet. Uma paisagem marinha do Havre, na qual o artista procurou registrar não apenas o que via, mas a sensação lumínica cromática da aurora. Esse quadro foi exposto com outros quadros de Monet e de outros pintores com tendências semelhantes, no ateliê de um dos mais importantes fotógrafos da época, François Nadar. Parte da crítica deu a alcunha maldosa para todos os pintores ali presentes: impressionistas. O termo, contudo, foi aceito como o nome do movimento.

Tentar aplicar características comuns a todos os artistas desse movimento seria uma atitude muito reducionista, pois várias soluções plásticas fervilhavam, desde a apropriação de temas e técnicas antigas como a pesquisa sobre representação de efeitos óticos advindos da fotografia.



CLAUDE MONET/WIKIPEDIA

Fig. 9 Claude Monet. *Impressão, nascer do Sol*, 1873. Óleo sobre tela. Museu Marmottan, Paris, França.

O grupo de impressionistas, inicialmente reunidos por consecutivas exposições, estava ligado a instituições de ensino e prática de arte paralelas à academia oficial. Além de Monet, encontramos Camille Pissarro, Pierre Renoir, Alfred Sisley,

Sobre a imagem

O fotógrafo ironizado nesta litografia é Nadar, em cujo estúdio se realizou a primeira exposição impressionista. Daumier comenta, por meio da imagem, a inundação de estúdios de fotografia na cidade de Paris e a maneira como Nadar se destacava nesta multidão.

Berthe Morriossot, Edgar Degas, Paul Cézanne e a americana Mary Cassatt, antecedidos por Édouard Manet e seguidos pelo que a historiografia considera neo e pós-impressionistas, como Georges Seurat, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec.

Se considerarmos que as características da pintura impressionista são advindas da arte de Monet, ou seja, a eliminação dos contornos, o advento da sombra colorida, a pintura pensada como uma paleta que se funde na retina do observador e a consideração sobre a luz que ordena a forma, daremo-nos conta que poucos de seus colegas eram, de fato, impressionistas.

Monet

O pintor exemplar do Impressionismo é, de fato, Monet, pois manteve até o final de sua longa vida (1840-1926) os propósitos do movimento. As especulações sobre a relatividade da forma sob condições diferentes de iluminação fizeram da série sobre a catedral de Ruão um ícone do Impressionismo. O que se vê não são as pedras da catedral, mas sua impressão, que é variável de acordo com o momento do dia.



Fig. 10 Claude Monet. *A catedral de Ruão*, 1893-1894. Óleo sobre tela. Coleção Museu do Louvre, Paris, França.



Fig. 11 Claude Monet. *A catedral de Ruão ao entardecer*, 1894. Óleo sobre tela. Coleção Museu Pushkin de Belas-Artes, Moscou, Rússia.

Neste espírito, outra obra que representa um marco na história da imagem foi a série de pinturas sobre as ninféias. Observadas em seu jardim, criadas especialmente para compor cenários para a pintura, Monet realizou monumentais pinturas circulares. A intenção era romper com um paradigma histórico da pintura: os limites laterais da tela e, de quebra, o ponto focal, região de maior importância no campo visual.

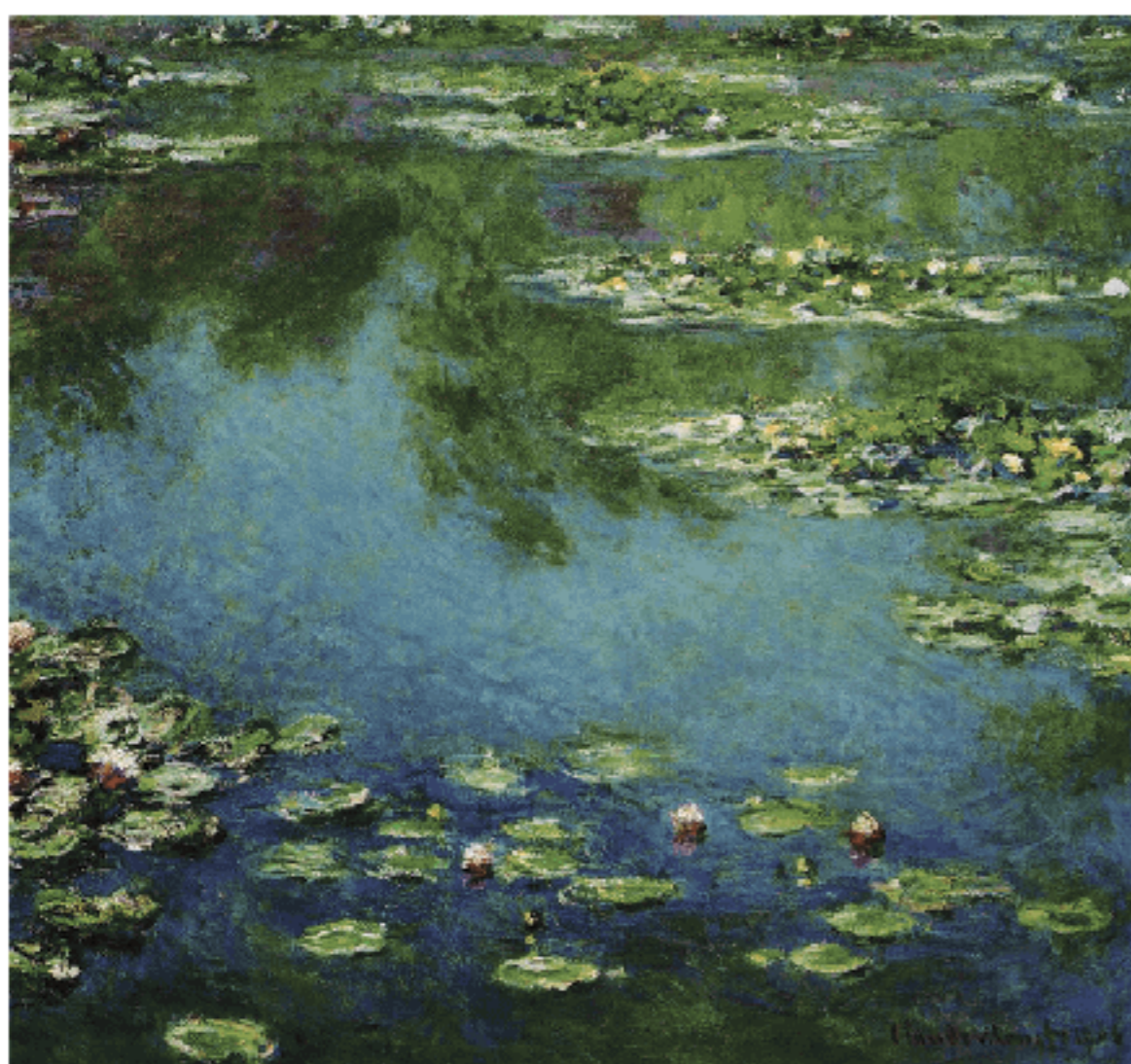
Podemos também aceitar uma segunda teoria, a de que grande parte da pintura impressionista retrata a vida ao ar livre e, sobretudo, os subúrbios recém-urbanizados de Paris, a felicidade burguesa e os prazeres nos parques aos domingos.

A pintura ao ar livre, um sonho dos românticos tornado possível pela industrialização da tinta a óleo e pela possibilidade de acondicionamento em tubos metálicos, foi de grande importância para esta faceta dos impressionistas.



ÉTIENNE CLÉMENTEL/WIKIMÉDIA COMMONS

Fig. 12 Étienne Clémentel. *Monet e seus jardins*, 1917.



CLAUDE MONET

Fig. 13 Claude Monet. *Water lilies*. Óleo sobre tela, 1906. Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.

Manet

Quando observamos a obra *O lanche na relva*, de Manet, a apologia é toda sobre a composição clássica, uma vez que tomou por modelo um detalhe de uma gravura de Marcantonio Raimondi, esta, por sua vez, inspirada em obra desaparecida de Rafael. Manet adorava este jogo de intenções, como a atitude de velar em suas pinturas as referências a temas clássicos e pintores antigos.

A obra citada causou um grande incômodo não pelo fato de como foi pintada, mas pelo conteúdo da pintura: apesar do

nu ser um tema recorrente na arte, a representação de uma cena insólita de um alegre lanche em um bosque com pessoas reconhecíveis e uma mulher nua, em pose natural, incomodou mais que qualquer aberração. Essa articulação fazia parte do inteligente discurso visual de Manet.



ÉDOUARD MANET/WIKIMÉDIA COMMONS

Fig. 14 Édouard Manet. *O lanche na relva*, 1862-1863. Óleo sobre tela. Museu D'Orsay, Paris, França.



MARCANTONIO RAIMONDI

Fig. 15 Marcantonio Raimondi, baseado em uma pintura de Rafael. *O julgamento de Páris* (detalhe), 1514. Gravura em metal, buril. Coleção Biblioteca Nacional, Paris, França.

Degas

Embora ligado aos impressionistas, Edgar Degas sempre se definiu como um realista. Contudo, ele foi além do realismo de Courbet, quando se propôs a representar o fenômeno do movimento, os ambientes e as figuras inconclusas, como se anteviesse toda a revolução que sucederia o advento do cinema, da imagem fragmentada em fotogramas. Degas foi o primeiro artista a pensar nas formas a serem concluídas como se em um movimento de câmera. Nas esculturas tardias de Degas, há, por motivo de extrema miopia, a busca de congelar em modelagem o movimento, de tatear a cena não posada, o instante.



EDGAR DEGAS/WIKIMEDIA COMMONS

Fig. 16 Edgar Degas. *Músicos de orquestra*, 1870-1871. Óleo sobre tela. Galeria estatal, Frankfurt am Main, Alemanha.

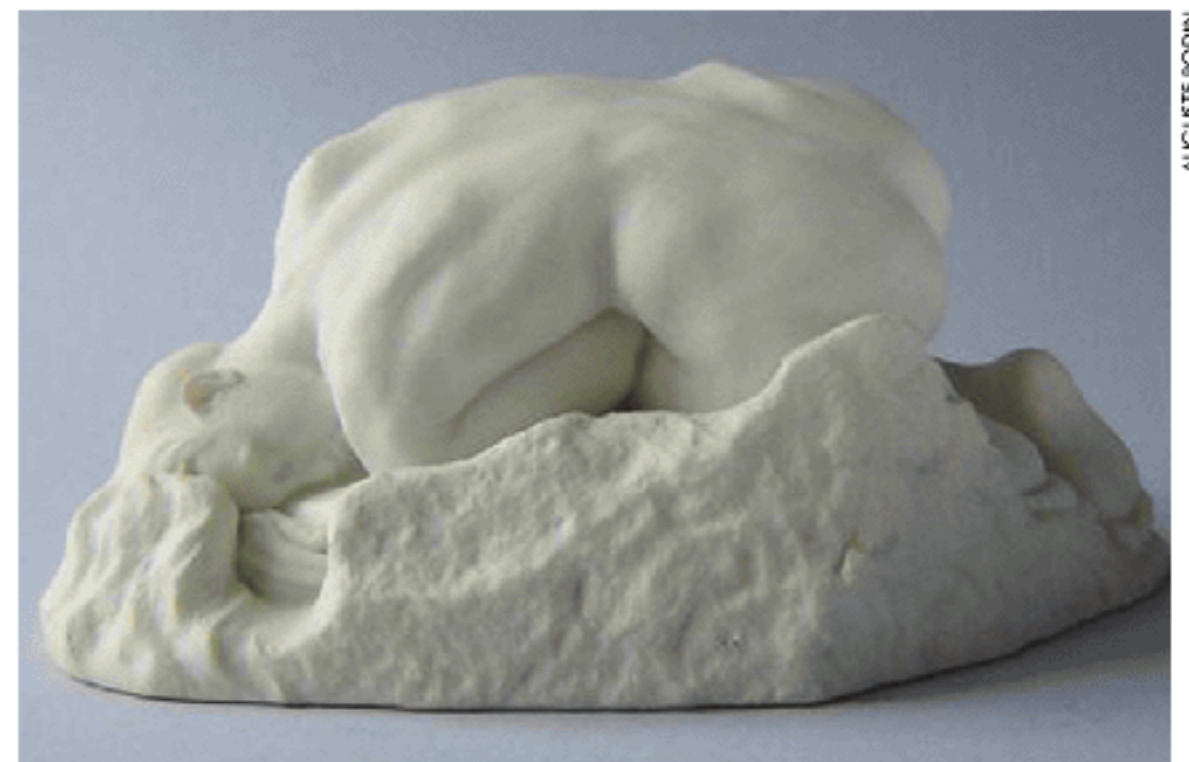


EDGAR DEGAS/WIKIMEDIA COMMONS

Fig. 17 Edgar Degas. *Bailarina de 14 anos*, cópia do original em cerca de 1881. Escultura em bronze e adição de tecido, fundida entre 1919-1932. Masp, São Paulo, Brasil.

Auguste Rodin

A outra grande revolução no campo escultura, depois de Michelangelo Buonarroti, no **Renascimento**, esteve a cargo de Auguste Rodin. Sem o exemplo da pintura impressionista e das obras do próprio Michelangelo, contudo, ele não teria chegado às suas obras mais importantes. Rodin fascinou-se pelas obras inacabadas de Michelangelo, que deixavam aparentes as marcas das ferramentas ao lado das superfícies polidas, como se quisesse extrair as figuras humanas de dentro do bloco de mármore. A pintura impressionista e até a romântica forneceram a Rodin a possibilidade de pensar na superfície das pedras como matéria pictórica. Ele se dava o direito de alterar a anatomia e esquecer a regra de estrutura interna das figuras; o que lhe importava era o aspecto interno, o aspecto de pintura na escultura.



AUGUSTE RODIN

Fig. 18 Auguste Rodin. *Andrômeda*, concebida em 1885. Escultura em mármore. Museu Rodin, Paris, França.

Renoir



PIERRE RENOIR/WIKIPEDIA

Fig. 19 Pierre Renoir. *Rosa e Azul*, 1881. Óleo sobre tela. Masp, São Paulo, Brasil.

Seria um ex-pintor de porcelanas, Pierre Renoir, quem iria seguir mais à risca as propostas de compor pinturas cuja mistura de cores se efetivasse na retina do observador. Mesmo baseado em um sistema compositivo que remonta à pintura barroca de Van Dyck, Renoir dispensa uma atenção minuciosa na elaboração de todos os detalhes desta obra. São pequenas pinceladas de cores sobrepostas e justapostas que formam esta cena etérea das irmãs Elisabeth e Alice Cahen d'Anvers (*Rosa e Azul*, Fig. 19). Renoir preferiu as composições muito elaboradas e o aspecto da pintura de ateliê, o que o diferenciava de Monet e dos pintores que buscavam a inspiração na pintura direta ao ar livre.

Os pós-impressionistas

Muitas variações deram-se dos caminhos trilhados pelos impressionistas, e vários artistas que compartilharam do espírito do grupo, como Cézanne, são considerados pós-impressionistas. O que aparentemente tem um aspecto meramente catalográfico, pois a arte de Cézanne se assemelha muito, em fatura, à dos impressionistas. São outros os motivos que o colocam não apenas como pós-impressionista, mas como precursor de movimentos do século seguinte.

Paul Cézanne

Enquanto a predileção pela pintura ao ar livre foi quase uma constante no movimento anterior, Cézanne dará preferência a outro gênero de imagem, a natureza-morta. Ele empreendeu uma busca pictórica que acabou por reduzir todos os temas em naturezas-mortas, na medida em que buscava montar objetos em composição. Também não havia mais a preocupação antiga, porém remanescente em muitos artistas, de representar ilusoriamente a matéria das coisas. Até esse momento da história da arte, há intenção em representar o reflexo das águas, as nuvens, a pele humana. Para Cézanne, isso já não mais importa, pois a busca é pela matéria da pintura em si, pelos modelos. *O grande pinheiro*, da coleção Masp, por exemplo, foi retomado diversas vezes, assim como o tema do *Monte Sainte Victoire*, na intenção de serem suportes para especulações sobre a própria arte pictórica.

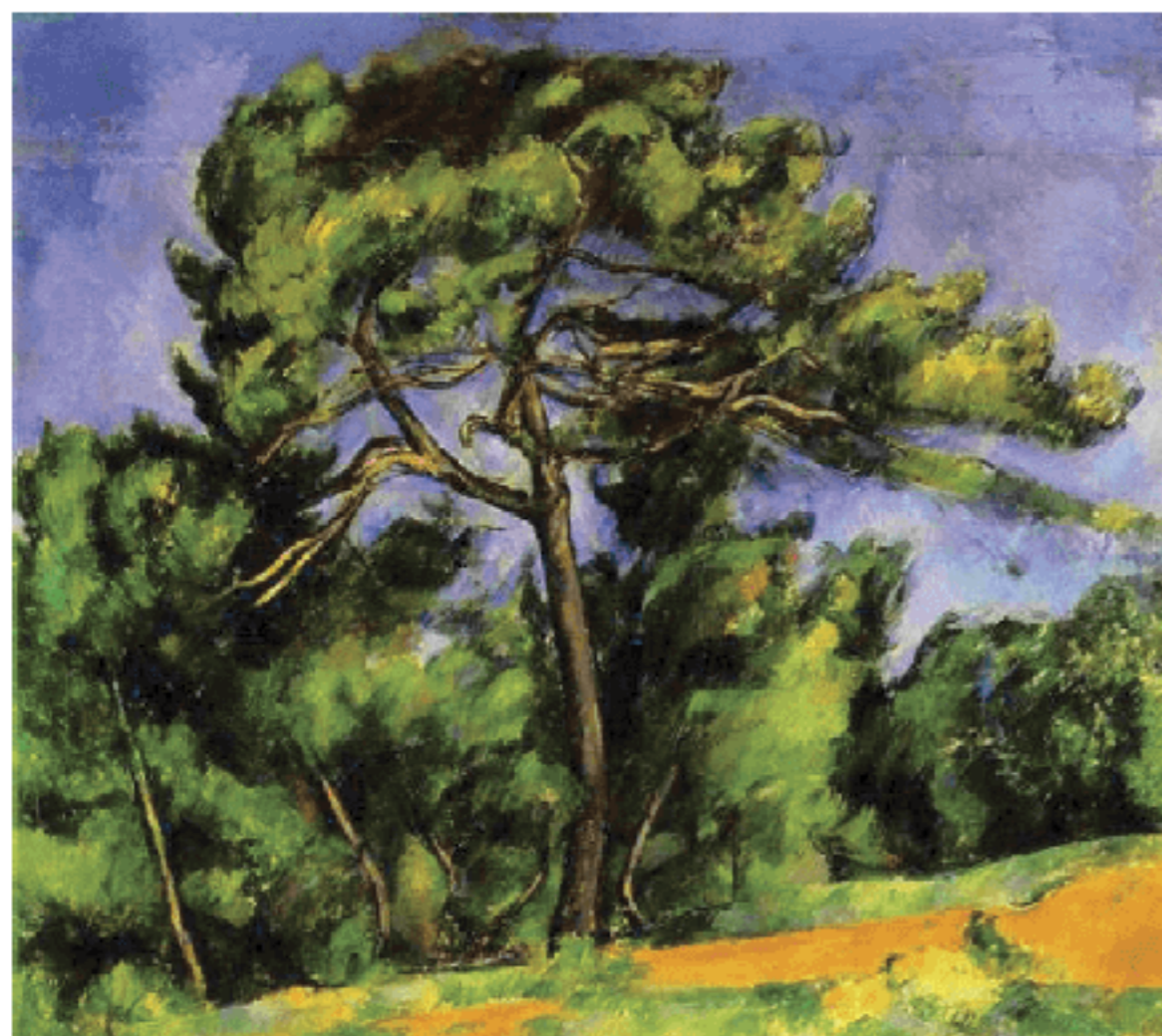


Fig. 20 Paul Cézanne. *O grande pinheiro*, 1890-1896. Óleo sobre tela. Masp, São Paulo, Brasil.

PAUL CÉZANNE/WIKIMÉDIA COMMONS

A descrição de aspectos temporais, que em Degas estão reduzidos ao momento congelado, em Cézanne, corresponderá à intenção de aplicar as variantes de movimento em apenas um quadro, como uma imagem sobreposta várias vezes, como se registrasse cada mudança, cada deslocamento em torno do objeto.

Cézanne deu aberturas, certamente inconscientes, para o surgimento, décadas depois, do movimento cubista, que buscava representar a temporalidade, isto é, a 4ª dimensão espacial no plano bidimensional.



PAUL CÉZANNE

Fig. 21 Paul Cézanne. *Monte Sainte Victoire*, 1904-1906. Óleo sobre tela. Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, Estados Unidos.

Mary Cassatt

As estampas japonesas que encantavam a Europa serviram de escola a vários artistas. Assim como Van Gogh, que as colecionava e as copiava avidamente, também a artista americana Mary Cassatt, que vivia em Paris, resolveu adaptar a técnica da xilogravura à do metal e os temas do pintor japonês Utamaro aos temas por ela vivenciados. Imagens de intimidade da mulher, da relação entre mães e filhos, tratados com a delicadeza das estampas de Utamaro, vão caracterizar a obra de Cassatt.



MARY CASSATT/WIKIMÉDIA COMMONS

Fig. 22 Mary Cassatt. *A carta*, 1890-1891. Gravura em ponta seca e aquatinta. Coleção Galeria Nacional do Canadá, Ottawa, Canadá.

Vincent van Gogh

Da mesma forma como a produção Monet preenche o espaço de um movimento inteiro, a obra do holandês Vincent van Gogh, em pouco mais de dez anos de atividade, é um manancial de possibilidades. Se Cézanne via tudo como suporte para pintura, em que tudo se transformava em objeto de composição pictórica, em Van Gogh a busca seria outra: a humanização do mundo. Tudo em Van Gogh é pensado como retrato, sejam objetos, interiores e a paisagem.

A esplêndida tela do acervo do Masp, *O passeio ao crepúsculo*, é, antes, a paisagem resultante do passeio do casal, uma extensão das suas emoções, do que uma paisagem representada por suas características físicas.

Apesar de Van Gogh orientar-se pelos ensinamentos sobre as teorias da visão dos colegas impressionistas, sua busca está mais propensa ao Romantismo. Buscou até, em sua atitude de pintor, uma coerência com o resultado pretendido. Abandonou os pincéis convencionais e valeu-se de pincéis de cerda dura, então usados apenas para a pintura de esquadrias ou barcos. Ele almejava uma pincelada curta que deixasse a marca das cerdas, como uma escultura à tinta.



Fig. 23 Vincent van Gogh. *O passeio ao crepúsculo*, 1889-1890. Óleo sobre tela. Coleção Masp, São Paulo, Brasil.

Paul Gauguin

O mais romântico dos impressionistas foi, sem dúvidas, Paul Gauguin. Dotado de um espírito revolucionário, Gauguin empenhou-se em buscar tanto o homem idealizado por Rousseau, o homem sem mal, como a essência sem mal da própria arte. A busca de Paul iniciou-se em regiões mais remotas da França, como na Bretanha, passando pela Provença em uma estada com Van Gogh, e culminou no Taiti.

A pintura que está no acervo do Masp tem título atribuído pelo próprio Gauguin, *Pobre pescador*, e faz tanta alusão a uma pintura homônima de Puvis de Chavannes quanto à sua experiência antropológica na Polinésia francesa. Na busca deste Adão, do homem inocente, Gauguin também acabou buscando um tipo de pintura próxima da pureza da representação primitiva, daí a importância, em sua formação, da observação dos acervos arqueológicos à disposição em Paris. Os relevos egípcios aparecem nesta obra, estabelecendo uma ponte temporal e espacial ainda não vista.

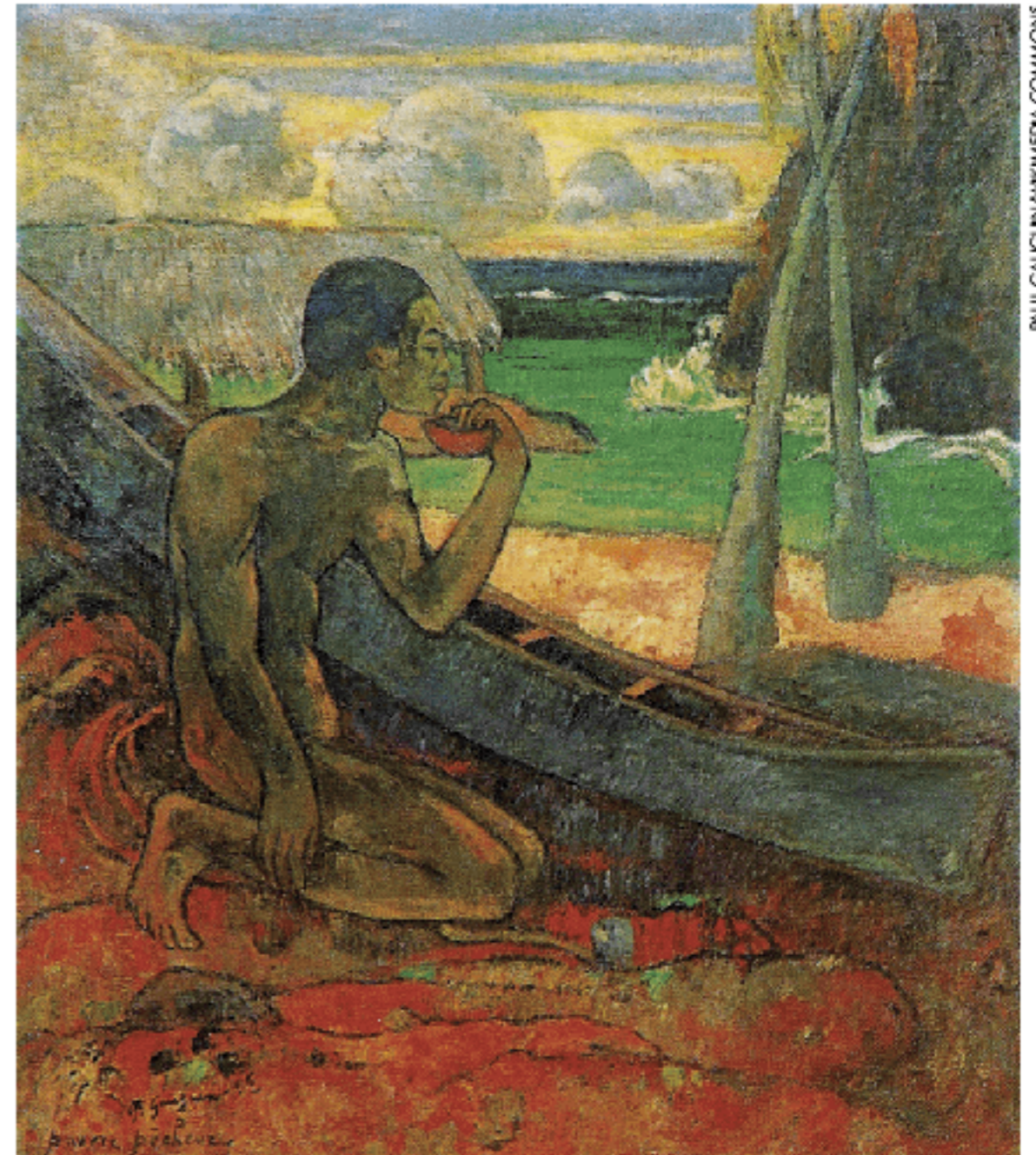


Fig. 24 Paul Gauguin. *Pobre pescador*, 1896. Óleo sobre tela. Coleção Masp, São Paulo, Brasil.

Gauguin vai perseguir os ideais dos fundadores do movimento *Arts and crafts*, ao resgatar a habilidade do homem em confeccionar suas vestimentas, seu mobiliário, o homem autossuficiente. Esse é o sonho romântico pós-impressionista de Gauguin.

Seurat

No final do século XIX, a vida social nos arredores de Paris e nos novos parques abertos à população tomava os novos subúrbios repletos de pessoas à procura de lazer.

Georges Seurat admirava este burburinho como também admirava os teatros de sombras que eram apresentados nestes espaços. Inspirado pelas rígidas figuras desses teatros, Seurat desenhava como se pintasse, sem deixar vestígios dos traços, apenas depositando o pigmento preto na rugosidade dos papéis. Depois de estudar pacientemente as composições, mergulhava em seu paciente universo *pontilhista*, com meticulosas aplicações de tinta, esperando aguçar a paleta visual dos observadores.



Fig. 25 Georges Seurat. *L'Echo, estudo dos banhistas em Asnières*, 1883-1884. Lápis sobre papel michallet. Galeria de Arte da Universidade de Yale, Connecticut, Estados Unidos.



Fig. 26 Georges Seurat. *Banhistas em Asnières*, 1883-1884. Óleo sobre tela. Coleção Galeria Nacional, Londres, Inglaterra.

Henri de Toulouse-Lautrec

Uma revolução na imagem esteve a cargo de um artista ilustrador de cartazes, Henri de Toulouse-Lautrec. De origem nobre, Lautrec cedo se desviou dos interesses dos negócios e enveredou para o mundo da boemia e da arte. Neste universo dos cafés e das casas de espetáculo parisienses, acabou concebendo magistrais cartazes em litografia. Esses trabalhos gráficos, que articulavam de maneira viva as letras e as imagens, extrapolavam até a linguagem decorativa e gráfica do momento, o *Art Nouveau*.



Fig. 27 Henri de Toulouse-Lautrec. *Embaixadores: Aristide Bruant em seu cabaré*, 1892. Acervo particular.

Influências do Impressionismo na arte brasileira

As influências do Impressionismo sobre a arte brasileira se farão sentir, bem tardiamente, quando as obras de Belmiro de Almeida, Georgina de Albuquerque, Castagneto, Antônio Parreiras, Eliseo Visconti fazem os ecos desta linguagem chegarem à pintura brasileira, mais pela evocação da luminosidade e pelos temas do que pela matéria pictórica, já que se mantêm apegados às regras acadêmicas.

Fauvismo e Expressionismo

Após a grande onda impressionista e seus imediatos sucessores, dois grupos surgiram e tiveram destaque: o **Fauvismo**, de *Fauves*, “feras”, apelido irônico dado pelo tipo de pintura de caráter reducionista, cujas preocupações voltavam-se mais para o gesto da pincelada e os planos de cores do que para a representação dos modelos; e o **Expressionismo**, preocupado, sobretudo, em dar forma, expressar seus sentimentos interiores, retratando a vida com imagens modificadas e distorcidas por sua interpretação pessoal da realidade, usando gestos visuais que transmitem e libertam emoções e mensagens emocionalmente carregadas.

Ainda que desenvolvendo alguns dos aspectos do Impressionismo, essas duas correntes manifestam-se, contudo, em reação a este movimento, cada uma com um ideário próprio.

Fauvismo

Os *fauves* mantinham o apreço aos procedimentos dos impressionistas, pelos temas afins (pintura ao natural de paisagens e de natureza-morta), mas não se limitavam a representar apenas as impressões de luz, cor e movimento: queriam evidenciar o poder das cores em sua totalidade expressiva e a força do gesto da pincelada.

A intenção de representar a natureza a partir de impressões, que consistia na base do movimento anterior, estava perdendo espaço para a representação das expressões.

Os artistas considerados os maiores expoentes do Fauvismo, Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Raoul Dufy e Kees van Dongen, mantiveram uma coesão que fez com que realmente configurassem um grupo. Em menor escala, o Fauvismo conseguiu estruturar um sentido de unidade que o próprio Impressionismo não obteve.

Há um princípio formal que une a linguagem do grupo, apesar das particularidades de cada artista. Enquanto a pintura de Derain evidencia a força da cor em grandes planos, a linha que serve de arremate, em Dufy, será o componente principal, o delineado circunscrivendo a cor. A negação da linha, tão cara a vários impressionistas, passa agora a ser enfatizada.



Fig. 29 Raoul Dufy. *Janela aberta em Nice*, 1928. Óleo sobre tela. Instituto de Arte, Chicago, Estados Unidos.



Fig. 28 André Derain. *Retrato de Maurice de Vlaminck*, 1906. Óleo sobre cartão. Coleção Jacques e Natasha Gelman, 1998. Museu Metropolitano de Nova York, Estados Unidos.

Matisse

A importância das lições recebidas por Matisse de seu mestre, o simbolista Gustave Moreau, foi fundamental para seu apreço pela oposição entre áreas ornamentadas e áreas limpas. Influenciado pela estética das miniaturas persas, Matisse valeu-se da dinâmica da ornamentação e transitou entre o mundo dos arabescos e o mundo da representação.



Fig. 30 Maurice de Vlaminck. *O rio Sena em Chatou*, 1906. Óleo sobre tela. Museu Metropolitano de Nova York, Estados Unidos.

Vlaminck

Vlaminck não se manteve ligado integralmente ao Fauvismo. A obra desse pintor transitou de exemplos de colorido vibrante e pinceladas curtas, como na reprodução acima (*O rio Sena em Chatou*), a procedimentos de aplicação de áreas com espátula em paleta sombria, que se inclinou dentro do próprio estilo, beirando aspectos soturnos do Expressionismo, um movimento que se ramificou em diversas vertentes.

Expressionismo

Com o Expressionismo, a abordagem do desenvolvimento da arte volta à ordem linear, retomando o final do Impressionismo. Assim, a busca desesperada pela humanização do mundo empreendida por Van Gogh terá na pintura do norueguês Edvard Munch seu expoente máximo no final do século XIX. Entretanto, se a pintura de Van Gogh e dos *fauves* evocava a cor como energia explosiva, a paleta de Munch abafaria as cores e as tornaria parceiras de sua angústia existencial.

Pintores expressionistas

Munch

Novamente, a sombra do Romantismo faz-se presente. O sublime apresenta-se na obra seminal de Munch, *O grito*. Embora essa pintura suscite a ideia de um pavor doentio, na verdade, e segundo o próprio artista, é um grito de maravilhamento pela desconcertante beleza de um pôr do sol.

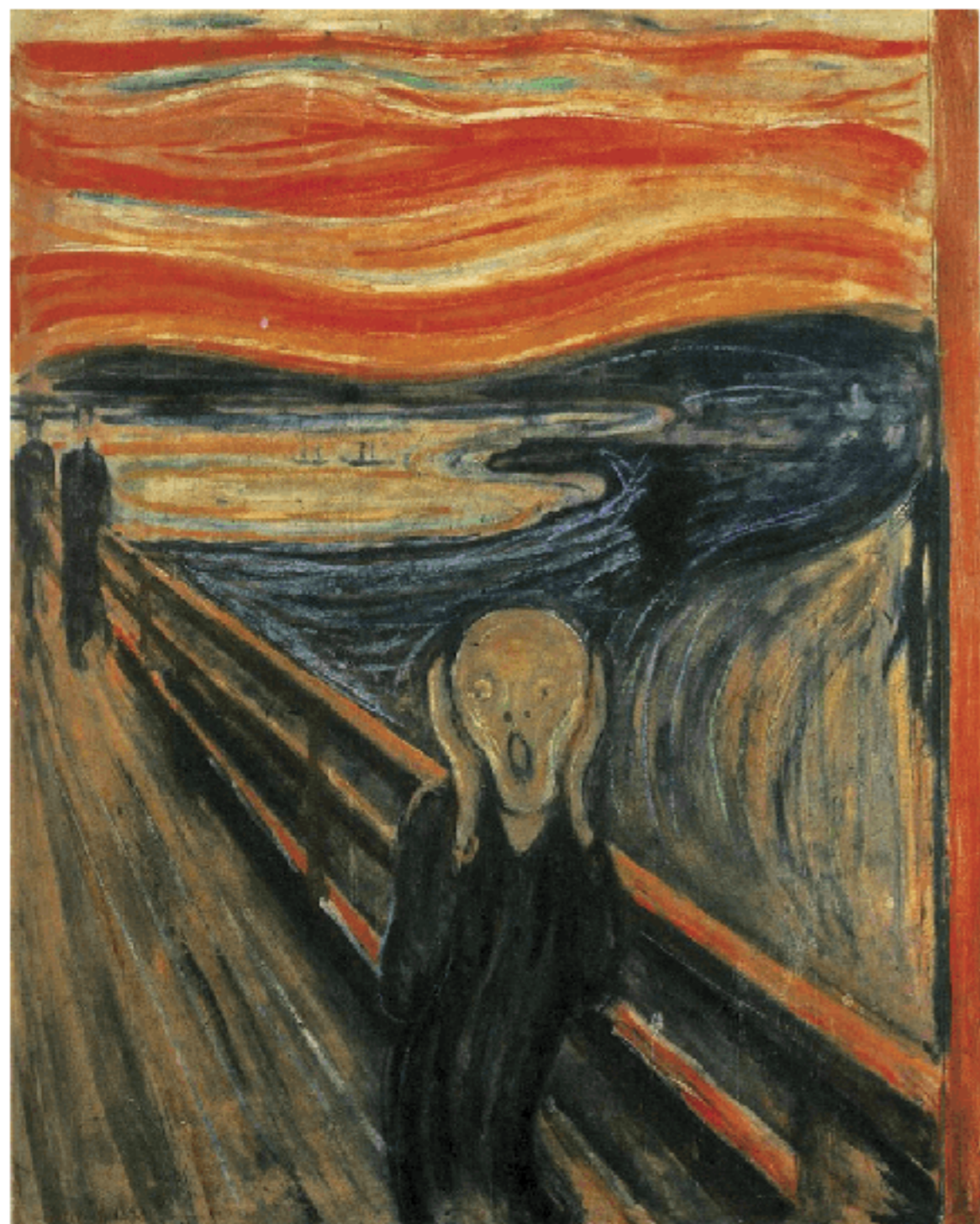


Fig. 31 Edvard Munch. *O grito*, 1893. Óleo, têmpera e pastel sobre cartão. Galeria Nacional, Oslo, Noruega.

Na obra de Munch, as linhas curvas do decorativo *Art Nouveau* fazem-se presentes ao evocarem formas de plantas lacustres, de folhagem escorregadia e curvas lânguidas.

A pincelada contínua e a sobreposição de tinta sobre outra camada ainda não seca ajudam a provocar o efeito de estranhamento. Neste momento, a presença do incômodo e do ruidoso passa a ser incorporado pela obra de arte; não importa mais o culto ao belo e à harmonia agradável.

Ensor

Na seara de celebração da desarmonia, o belga James Ensor teve fundamental importância ao se insurgir contra todos os cânones da beleza, da técnica da pintura e das harmonias cromáticas. Ensor tenta definir um novo senso estético, a estética da expressividade do grotesco visto como espelho mais verdadeiro da sociedade doentia. A escolha das máscaras é uma crítica ferrenha aos personagens interpretados pelos homens.

Ensor tenta revelar os fantasmas e o hediondo da alma; no entanto, produz um novo sentido de beleza que paulatinamente seria incorporada na Arte Moderna, a contraditória beleza do horrendo.



Fig. 32 James Ensor. *A intriga*, 1890. Óleo sobre tela. Museu de Belas-Artes de Antuérpia, Bélgica.

Os vienenses Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka

Em uma linguagem que deriva do *Art Nouveau*, como Munch, a pintura dos vienenses Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka foi marcada por um forte senso de elegância advindo da influência das curvas do estilo decorativo.

Klimt, artista que pertenceu a um grupo multifacetado, a *Secessão vienense*, composto de arquitetos, *designers*, músicos, escritores, encanta-se tanto com a modernidade nascente quanto com a moda de arqueologia e persegue a imagem da arte assírio-babilônica, as figuras hieráticas e o esmero na ornamentação.

Schiele mantém a linha gráfica iniciada por Toulouse-Lautrec e pela gráfica *Jugendstil*, o “*Art Nouveau* austriaco-alemão”, mas busca aspectos de estranhamento e agressividade.

Kokoschka, o mais novo dos três, mantém a composição fluída, mas busca a supressão do contorno pelas massas de tinta sobrepostas.



Fig. 33 Gustav Klimt. *Morte e vida*, 1910-1915. Óleo sobre tela. Museu Leopold, Viena, Áustria.



Fig. 34 Egon Schiele. *Autorretrato*, 1912. Óleo sobre cartão. Museu Leopold, Viena, Áustria.



Fig. 35 Oskar Kokoschka. *A noiva do vento*, 1913. Óleo sobre tela. Museu de arte da Basileia, Suíça.

O Expressionismo alemão

Se o Expressionismo floresceu na Áustria, apoiado tanto na estranheza quanto na elegância do *Art Nouveau*, na Alemanha ele esteve ligado mais a outros pressupostos. Podemos dividir o Expressionismo na Alemanha em dois grupos: “O cavaleiro azul”, de cunho intelectual, e “A ponte”, de caráter mais visceral.

De ambos os grupos, a origem dá-se pela influência de uma colônia de artistas em Worpswede e, em especial, pela obra de uma integrante deste grupo, Paula Modersohn-Becker, considerada a mãe do movimento expressionista alemão.

Aspectos esculturais, dados pela ênfase na massa das figuras representadas, certa rigidez na aplicação da tinta e um apelo à arte primitiva orientaram a pintura dessa artista. Porém a escolha de cores não contrastantes e a calma construção de suas obras, como bordados populares, ainda distam das vibrantes conquistas do Expressionismo.

A verdadeira arte expressionista alemã só se concretizaria com as propostas ora intelectuais do *Der blaue reiter*, “O cavaleiro azul”, ora de cunho revolucionário do *Der brücke*, “A ponte”.

“O cavaleiro azul” e “A ponte”

“O cavaleiro azul” foi idealizado por dois artistas, o russo Wassily Kandinsky e o alemão Franz Marc, e agregou nomes de peso como Paul Klee, Gabrielle Muntet e Alfred Kubin. Eles se propuseram, por meio de uma publicação homônima, explorar conceitualmente as raízes expressivas da arte. Para isso, recorreram a procedimentos não acadêmicos. Legitimou-se a arte primitiva, a escultura africana, a produção de doentes mentais, a arte rupestre; tudo que emanava uma energia criativa não controlada e não explicada era motivo de reverência.

Neste bojo, a pintura *naïf*, ou primitiva, passa a ocupar um lugar de destaque na arte moderna nascente. A pintura de um desses artistas, Wassily Kandinsky, inicia-se apaixonada e fruto de um mergulho no primitivismo e vai, aos poucos, tornando-se produto de reflexões e perdendo seu viço inicial, tornando-se ilustração de teorias.



Fig. 36 Wassily Kandinsky. *O trem para Murnau*, 1909. Óleo sobre cartão. Galeria Estatal de Lanbachhaus, Munique, Alemanha.



© KANDINSKY, WASSILY, DESENHO PARA A CAPA DO ALMANAQUE DER BLAUE REITER, 1911, LICENCIADO POR AUTVUS, BRASIL, 2010

Fig. 37 Wassily Kandinsky. Desenho para a capa do almanaque *Der Blaue Reiter*, 1911. Galeria Estatal Lenbachhaus, Munique, Alemanha.

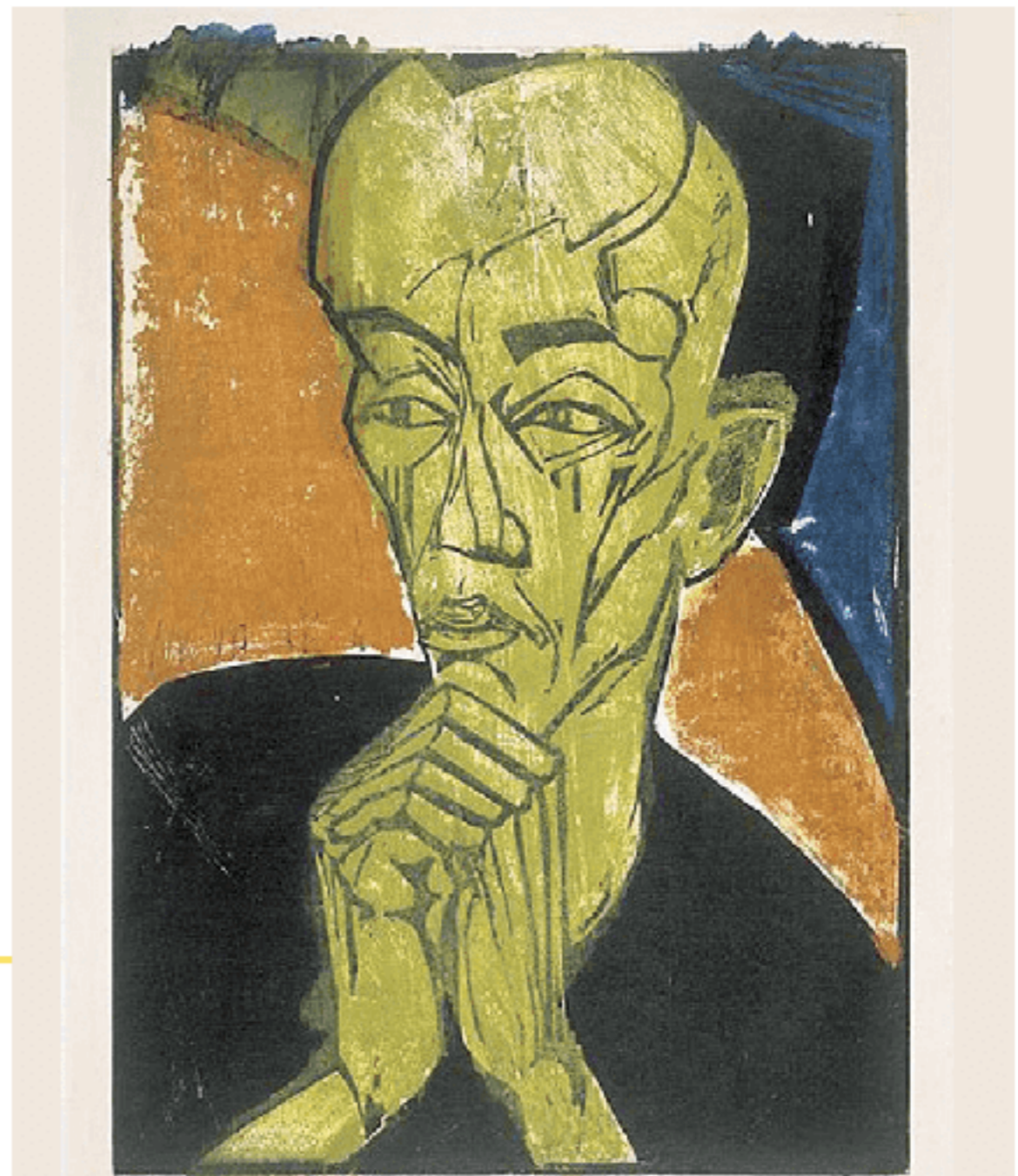
Em contrapartida, a produção do grupo “A ponte”, que era composto dos arquitetos Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyel, foi muito mais fiel aos ideais expressionistas e se propôs a revisar o ideal de Gauguin de produzir móveis e utensílios. Nas suas imagens pictórica e gráfica, é possível distinguir também uma preocupação social.

A xilogravura

Um dos grandes trunfos do Expressionismo alemão foi resgatar e tirar partido de um processo gráfico então em desuso na reprodução, a xilogravura. Os artistas do movimento buscavam nela o potencial expressivo do corte bruto sobre a madeira e, depois, da impressão em alto contraste. O contraste da vida foi compreendido como similar ao da impressão xilográfica. Depois, este modelo transitou para a pintura, a escultura e até para o cinema, a exemplo do magistral filme *O gabinete do dr. Caligari*, dirigido por Robert Wiene.

Sobre a imagem

No *Autorretrato*, em xilogravura e *porchoir* (método de acréscimo de cores com um molde vazado), de Erich Heckel, um dos expoentes do grupo *Der brücke* (“A ponte”), vemos a face não apenas do autor, mas de todo o povo alemão, doente após a Primeira Guerra Mundial. A intenção era causar estranheza pelas formas pontiagudas e pelo esverdeado da pele.

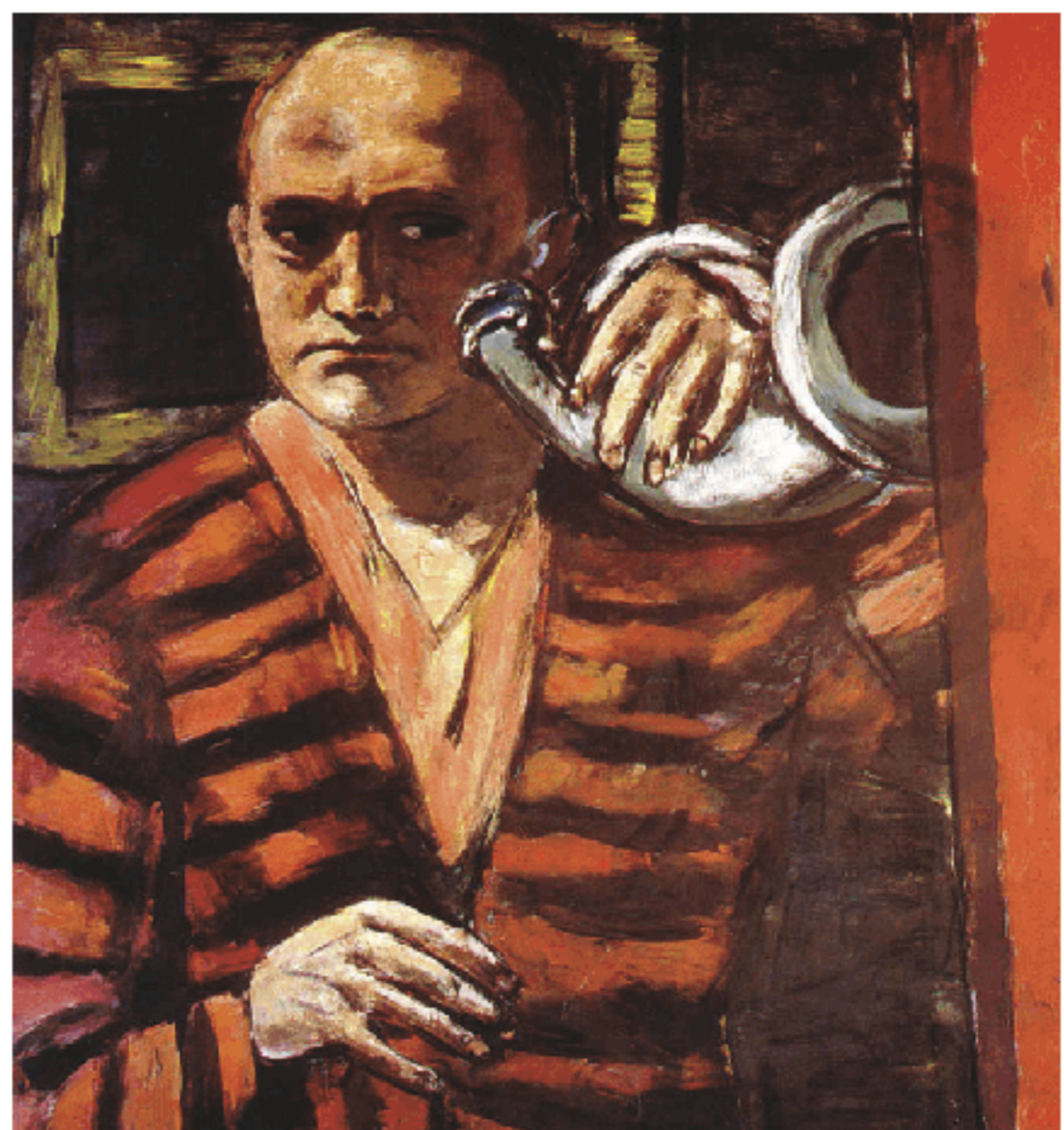


© HECKEL, ERICH, AUTORRETRATO, 1919, LICENCIADO POR AUTVUS, BRASIL, 2010

Fig. 38 Erich Heckel. *Autorretrato*, 1919. Xilogravura e *porchoir*. Museu de Arte de Worcester, Estados Unidos.

Max Beckmann

O artista alemão Max Beckmann tornou-se um modelo quando se deslocou para os Estados Unidos por conta das hostilidades causadas aos artistas pelo regime nacional socialista na Alemanha. Tidos pelos nazistas como “artistas degenerados”, os expressionistas tiveram suas obras confiscadas e ridicularizadas, além de serem impedidos de exercer a profissão.



MAX BECKMANN/WIKIPEDIA

Fig. 39 Max Beckmann. *Autorretrato com um corne de caça*, 1938. Óleo sobre tela. Coleção particular, Califórnia, Estados Unidos.

O autorretrato de Beckmann representa-o como um prisioneiro em seu exílio de Amsterdam, um de seus muitos personagens. O corne de caça da imagem faz alusão a um chamado ou aviso de Beckmann ao mundo.

A vertente francesa

A vertente francesa do Expressionismo, muitas vezes colocada à sombra pelo caráter heroico da produção alemã, está envolvida em uma atmosfera de simbolismo.

Rouault

Na obra de Georges Rouault, artista que, como Matisse, teve sua formação com Gustave Moureau, herdou de seu mestre o gosto pela aura misteriosa das figuras. Profundamente católico, ele buscou sua inspiração na arte cristã mais pura, nas pinturas das catacumbas.

Nas pinturas ditas **paleocristãs**, Rouault ainda encontrava a figura de um Cristo não apolinizado como aquele que seria consagrado posteriormente pela religião oficializada. O exemplo dos vitrais das catedrais medievais da França forneceram o modelo para essa sua figura singela, que usa cores circundadas por linhas escuras que equivalem àquelas das canaletas de chumbo envolvendo as peças vítreas.

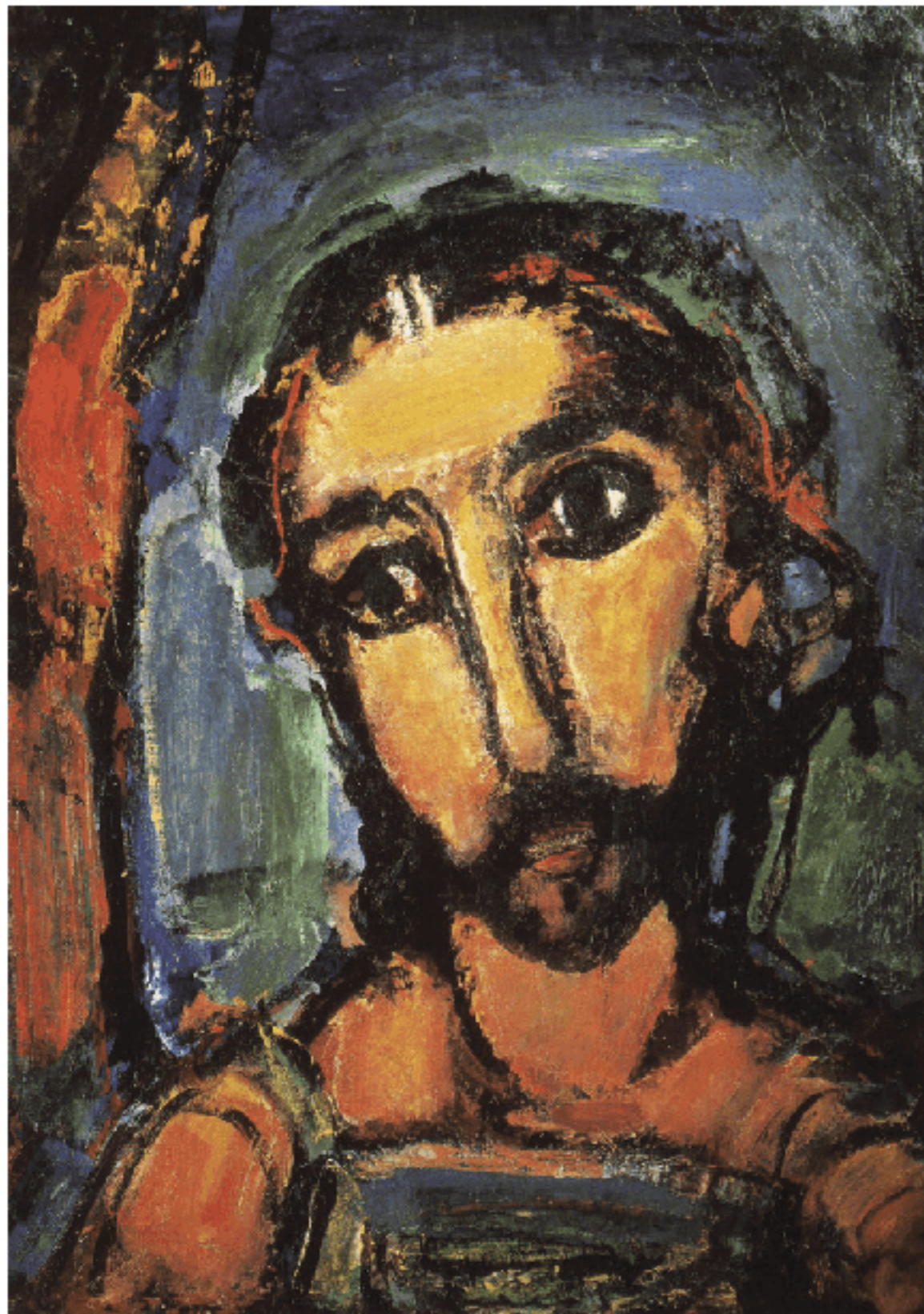


Fig. 40 Georges Rouault. *Cabeça de Cristo*, 1937. Óleo sobre papel. Museu de Arte de Cleveland, Estados Unidos.

Modigliani

O escultor italiano, Amedeo Modigliani, radicado em Paris, também fez uso do procedimento meditativo ante a pintura adotada por Rouault. Modigliani atribuiu elegância e longelinidade a seus modelos, carregou-os de uma profunda melancolia, relevados pelos olhos muitas vezes vazios. A transição entre os meios do desenho, da pintura e da escultura, em Modigliani, alcança uma rara unidade expressiva no conjunto da obra de um artista.



Fig. 41 Amedeo Modigliani. *Renée*, 1917. Óleo sobre tela. Masp, São Paulo, Brasil.

Soutine

Em oposição à serenidade de Rouault e de Modigliani, uma figura irrequieta no Expressionismo francês foi a do lituano Chaim Soutine. Esse pintor transferiu para a pintura todos os tormentos dos anos de chumbo das duas grandes guerras mundiais.

Professor: Se possível, apresente aos alunos a obra de Soutine *A grande árvore*, de 1942.

Expressionismo no Brasil

O desdobramento do Expressionismo no Brasil deu-se por influência de dois importantes artistas do cenário mundial, o lituano Lasar Segall e o brasileiro de origem suíça Osvaldo Goeldi. Ambos representam a vertente do Expressionismo alemão e austríaco, pois Segall estudara em Berlim e Goeldi manteve profunda admiração pela obra de Alfred Kubin.

No Brasil, Segall adaptou seus temas de outrora a assuntos muitas vezes correlatos, como a correspondência entre o negro discriminado e a figura do judeu na Rússia czarista e na Alemanha nazista. Nas paisagens, substituiu a floresta da Lituânia pelas araucárias de Campos do Jordão. Há um magnífico processo de adaptação em Segall, mas se nota a permanência da paleta de base acinzentada e do olhar lituano-russo na descrição da paisagem e das figuras brasileiras.

Goeldi ocupou-se de um lado obscuro da paisagem e do homem brasileiro. Em vez do idílio tropical, trabalhará o cenário sombrio dos casarios envelhecidos e da solidão sentida nesse ambiente.

A influência generosa de Goeldi constituiu uma verdadeira escola informal para gerações de artistas. A influência direta, contudo, deu-se sobre dois artistas gravadores considerados verdadeiros marcos na arte brasileira: Lívio Abramo e Marcelo Grassmann.

O expressionismo flamengo-holandês, de cunho socialista, foi representado no Brasil por Johann Gütlich, compondo o exemplo de uma linguagem pictórica que se propunha a venerar o homem do campo, sua sabedoria e seus mistérios. Assim como fizera seu amigo Segall, substituiu seus modelos pelos brasileiros, quando o camponês tornou-se cangaço e as paisagens entre campos de trigo ondularam-se em morros.

Com formação inglesa, mas profundamente influenciado pela violenta pintura de Soutine, o arquiteto brasileiro Flávio de Carvalho será o maior representante desta vertente no Brasil. Sua obra *Retrato de Mário de Andrade* constitui um dos pontos maiores da arte brasileira.

Atividades

- 1 Evidencie as diferenças entre Pré-impressionismo e Simbolismo.
- 2 O Impressionismo caracteriza-se, principalmente, pela prática da pintura ao ar livre. Aponte os motivos que o originaram e as renovações produzidas por essa postura.

- 3 Quais as variações em relação ao Impressionismo que foram propostas pelo Fauvismo?
- 4 Em que medida o Expressionismo se liga mais ao Romantismo que ao Impressionismo?

TEXTOS COMPLEMENTARES



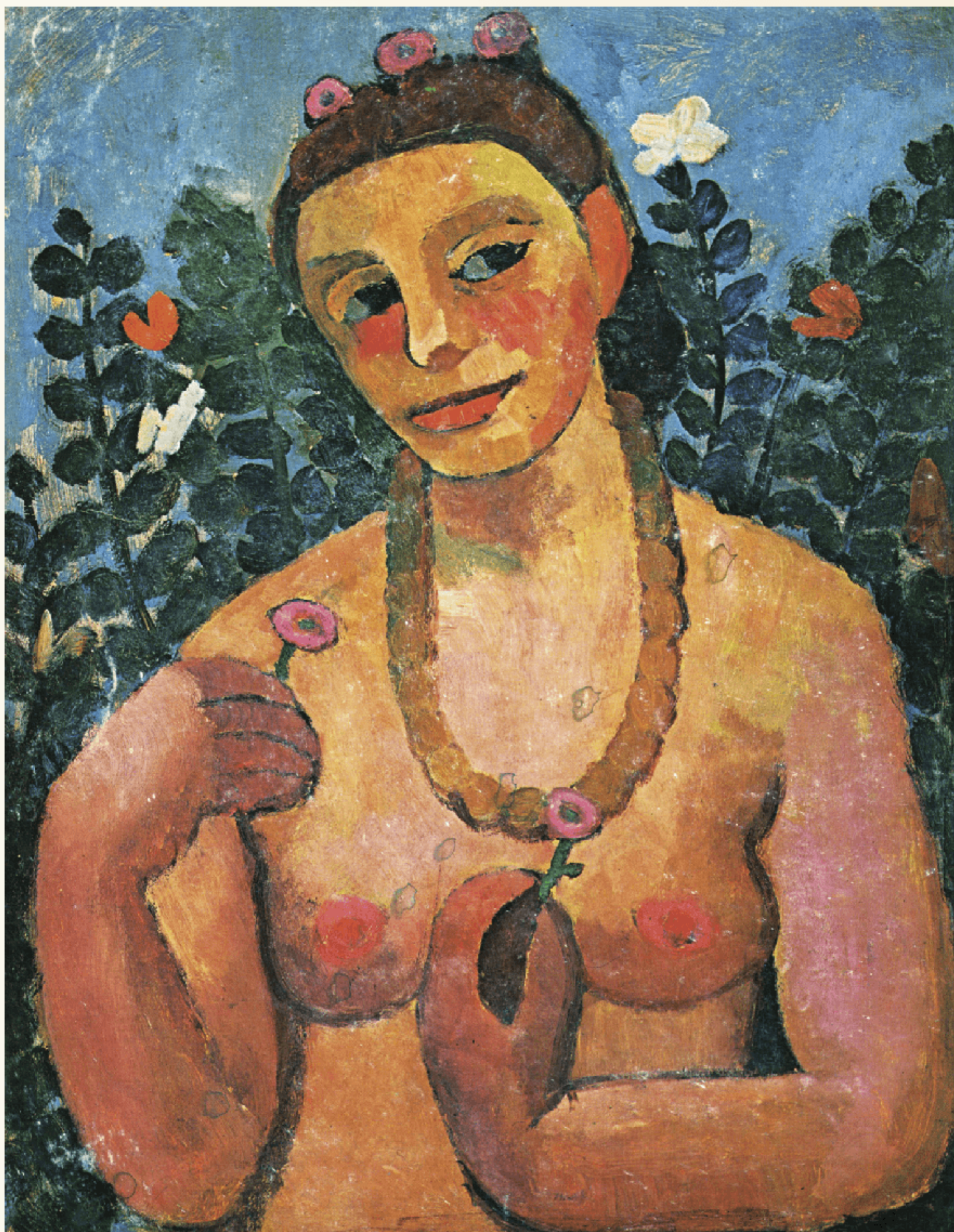
JOSEPH VON FÜHRICH/WIKIPEDIA

Joseph von Führich. *Jacó encontra Raquel com o rebanho de seu pai*, 1836. Óleo sobre tela. Coleção Galeria Austríaca, Viena, Austrália. Cenas como esta, pintada pelo nazareno Joseph von Führich, são hoje quase desconhecidas no mundo da grande arte, mas tiveram seus dias de glória e cooperaram para o surgimento de um tipo de romantismo alemão adocicado, muito apreciado em cartões postais e folhinhas.



HENRI ROUSSEAU/WIKIMEDIA COMMONS

Henri Rousseau. *Eu mesmo*, 1890. Retrato paisagem. Óleo sobre tela. Galeria Narodni, Praga, República Tcheca.



PAULA MODERSOHN, BECKER/WIKIPEDIA

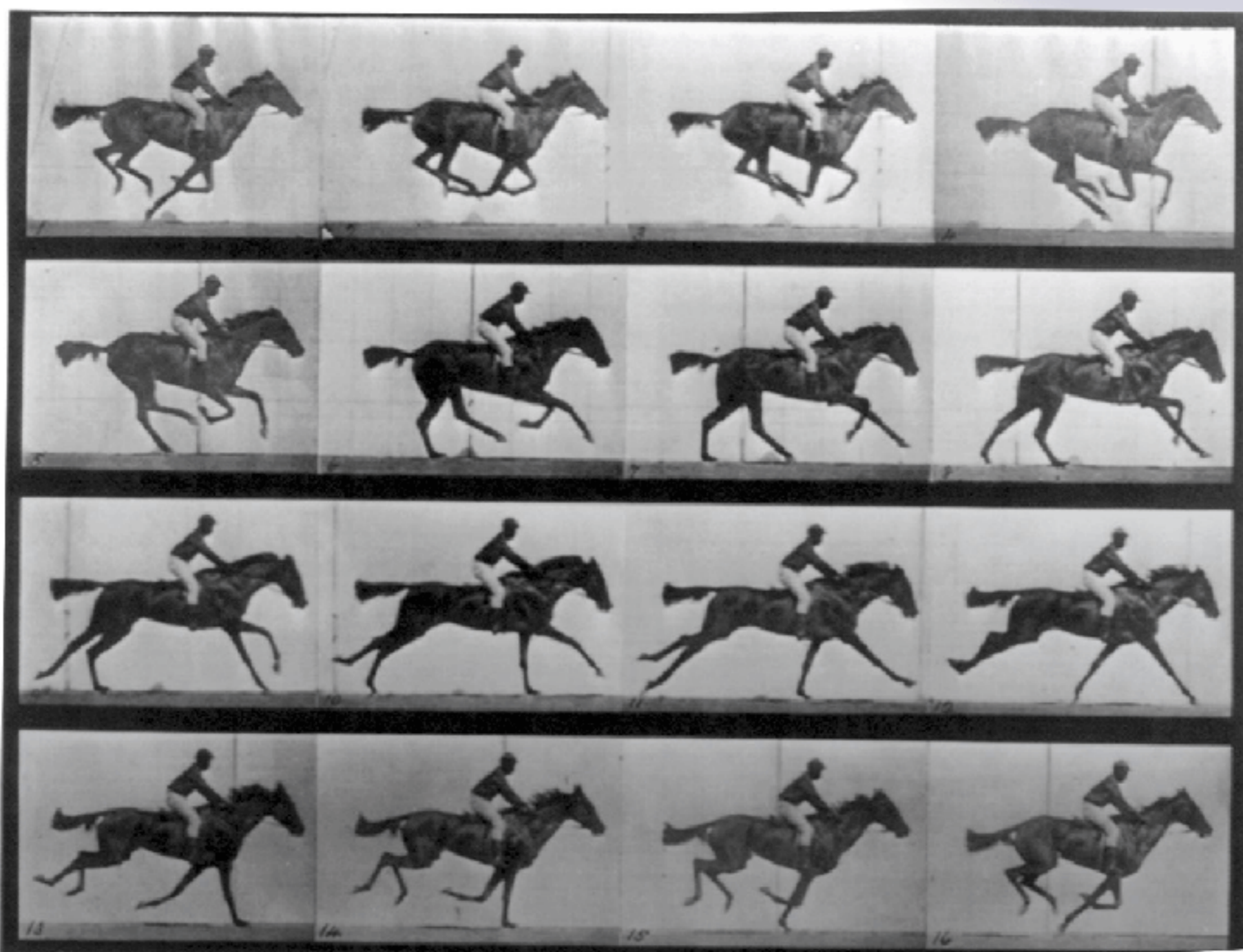
Paula Modersohn-Becker. *Autorretrato (seminu com colar de âmbar e flores II)*, 1906. Óleo sobre tela. Museu Paula Modersohn-Becker, Bremen, Alemanha.



EMIL NOLDE

Emil Nolde. *Profeta*, 1912. Xilogravura. Museu de Arte Moderna, Nova York, Estados Unidos.

Os herdeiros do Impressionismo e a arte do absurdo



EADWEARD MUYBRIDGE/LIBRARY OF CONGRESS PRINTS AND PHOTOGRAPHS DIVISION, WASHINGTON

Eadweard Muybridge. *An electrophotographic investigation of consecutive phases of animal movement*, c. 1872. Fotografia. Royal Academy, Londres, Inglaterra.

Um movimento de grande monta de expressão e influência, o Impressionismo deixou em seu esteio uma multiplicidade de herdeiros nas mais variadas expressões plásticas, mas nenhum deles foi tão profícuo e inovador quanto aquele que iria revolucionar definitivamente a história do olhar: o cinema. Em sua primeira *performance* pública, em 1895, a imagem em movimento, possibilitada pela ilusão de ótica da fotografia sequencial, causou um assombro sem precedentes em toda a história da pintura.

Cubismo, Dadaísmo e Futurismo

O primeiro reflexo do cinema sobre as artes plásticas se deu com o **Cubismo**, com a espacialidade absorvendo a temporalidade. A ideia de uma arte que também é uma *antiarte* constitui o surgimento do ruído na arte, a fuga do belo, e, então, surge o **Dadaísmo**, que se propôs a uma estética do acaso, do não pensado, do absurdo. O **Futurismo**, por sua vez, tem implicações radicais com a política e com a destruição do passado, e faz uma apologia à salvação do homem italiano, atrasado pela redenção das máquinas e pela guerra.

Cézanne e a base para o surgimento do Cubismo

Ao pintar indistintamente naturezas-mortas, paisagens ou figuras humanas com o mesmo tratamento pictórico, com a típica marca dos pincéis chatos, Cézanne declarava seu interesse pela matéria da pintura e se distanciava da descrição verossímil dos modelos. Essa atitude também preparava o terreno para o advento do Cubismo que só ganharia contornos no século XX, com a obra de Picasso *As Demoiselles de Avignon*, de 1907, na medida em que esta sugeria uma descrição temporal sobre os temas, como se descrevesse o mesmo objeto de vários pontos de vista.

Cubismo e as fases posteriores

Quando formalizam o Cubismo, Pablo Picasso, Georges Bracque, Juan Gris e Fernand Léger tratam de eleger Cézanne como seu idealizador, pois este já tratava, de maneira intuitiva, do grande assunto a ser celebrado por eles, a quarta dimensão.

A arte, até então, só lidava com a bidimensional, correspondente à altura e à largura, à superfície do papel e da pintura; e a tridimensional, equivalente à altura, à largura e à profundidade da escultura. A dimensão quadrimensional adicionava o **tempo** como objeto de reflexão.

O cinema, até então, servira de espacialidade vivenciada no tempo, mas o que interessava aos cubistas era a simultaneidade representada, daí o desdobramento e a sobreposição de formas.

Picasso

No método cubista, se destacam duas maneiras diferentes de representar o espaço: o **Cubismo analítico**, que corresponde a uma progressão da busca de Cézanne e foi desenvolvido por Picasso em obras como o *Retrato de Ambroise Vollard*; e o **Cubismo sintético**, já presente na composição das *Demoiselles*, e que trata de apresentar as formas segundo a preocupação temporal, sob um ponto de vista reduzido, visando mais a expressividade desse recurso que uma análise da forma.

Sobre a imagem

Demoiselles de Avignon é a grande obra fundadora da arte revolucionária de Picasso. O tema é um grupo de prostitutas representadas de maneira desigual, provocando aquele que buscasse algum senso de equilíbrio ou beleza. Por trás desta busca de desequilíbrio e feiura havia um projeto estético, esse é o grande paradigma da arte que sucedeu Picasso.



Fig. 1 Pablo Picasso. *Retrato de Ambroise Vollard*, 1910. Óleo sobre tela. Museu Pushkin de Arte, Moscou, Rússia.



Fig. 2 Pablo Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907. Óleo Sobre tela. MoMA, Nova York, Estados Unidos.

Matisse

Se a busca dos cubistas foi explorar o desdobramento das formas no tempo, Matisse, em sua fase posterior ao Cubismo, havia se encantado com a bidimensionalidade e a ornamentação árabe; e, a partir destes modelos, começou a articular um mundo imaginário cujas superfícies planas eram envolvidas por arabescos de espacialidade inexistente. Seguindo o modelo de iluminuras persas, o pintor acabou por dar tratamento extremamente simples às figuras principais e rodeá-las com ornamentos que as tornassem mais evidentes.

Tal procedimento encontrou seu ápice na série de imensas colagens feitas no final de sua vida e presentes nos álbuns *Cirque* e *Jazz*, ambos na coleção da biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo.

Professor: Sugira aos alunos que busquem em livros ou na internet imagens de Matisse, de modo que possam visualizar os aspectos mencionados. Se possível, leve você mesmo exemplos de obras para a sala de aula.

Lygia Clark

Em suas peças, a escultora brasileira Lygia Clark buscava a simultaneidade, a temporalidade e o lúdico, dado pela manipulação das peças pelo observador. Suas obras têm origem na especulação do movimento pelo Cubismo.

Dadaísmo

Uma nova estética proposta por Picasso na *Demoiselles*, a estética da feiura, do incômodo, foi motivadora para diversos manifestos artísticos a partir de seu surgimento. Dentre estes, seguramente o Dadaísmo foi o que mais diretamente se pronunciou contra os valores de beleza convencionais. Já nasceu como uma proposta artística completamente antiestética e anticomunicação, pensada como projeto intelectual, em 1916, pelos escritores Hugo Ball e R. Ruesenbeck e pelo pintor Hans Arp.

As manifestações dadaístas se pronunciavam abertamente como críticas culturais e propunham a contestação de valores estabelecidos, constituindo o modelo das vanguardas artísticas a partir de então. Sua brevidade, com o fim do movimento em 1922, não restringiu seu poder de influência: foi difundido em diversos países europeus, nos Estados Unidos e, mais tardiamente, no Brasil.

Os nomes de Kurt Schwitters, R. Haussmann, R. Ruelbeck, Johannes Baade, John Georg Groz, John Heartfield, Max Ernst, Marcel Duchamp e Man Ray são fundamentais para se compreender o panorama de possibilidades que o Dadaísmo abarcou, além de seu lastro atemporal.

Além da apologia ao não estético, a ideia que se perpetuou foi a da negação dos processos convencionais como pintura de cavalete, escultura, modelagem etc. Os artistas valiam-se de objetos industriais, lixo e retalhos, e desenvolviam uma atitude coerente com o discurso.

Kurt Schwitters

Kurt Schwitters possivelmente é o artista de maior destaque do Dadaísmo. Sua maior obra, a *Merzbau*, era uma extensão tridimensional de sua série de colagens *Merz*. As colagens *Merz* e, conseqüentemente, a *Merzbau* eram baseadas na palavra *Commerz* (comércio, em alemão), que o artista encontrou ocasionalmente rasgada, apenas com o fragmento *Merz*, ou seja, sem nada a comunicar. Seguindo este princípio, suas práticas

de colagem correspondem a sequências de objetos colados uns sobre outros – objetos encontrados no perambular pela cidade, papéis que faziam arte do cotidiano do artista –, como se a obra fosse uma crônica da vida confusa em uma cidade.



Fig. 3 Kurt Schwitters. *Merzbau*, assemblagem arquitetônica, c. 1939. Obra destruída.

Sobre a imagem

A *Merzbau*, de 1939, foi uma versão arquitetônico-escultórica das colagens de Kurt Schwitters. Era, portanto, uma assemblagem, uma colagem tridimensional. Realizada em Hannover, Alemanha, foi destruída durante um bombardeio na Segunda Guerra Mundial.



Fig. 4 Kurt Schwitters e The Van Doesburg. *Dada Soirée*, 1922. Tipografia e clichê. Museum Smalingerland, Drachten, Holanda.



Fig. 5 Kurt Schwitters. *Duke Size*, 1946. Colagem. MAC-USP, São Paulo, Brasil.

Futurismo

Na sequência de movimentos incendiários, o Futurismo italiano foi o mais **beligerante** que a história da arte já registrou. A proposta de grupo de intelectuais italianos era extremamente ousada: pretendiam matar o Papa, destruir os museus, em suma, contestar todos os valores tradicionais; faziam uma apologia à violência da guerra como grande renovadora dos valores; celebravam a civilização da máquina, a velocidade; queriam que a Itália recuperasse seu vigor artístico e econômico, mas acabando com as amarras do passado.

Em Paris, nos anos 1909, é publicado, pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, o Manifesto Futurista, e seu conteúdo espalha-se por várias outras áreas artísticas. Nas artes plásticas, ele é visto nas obras de Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini. O movimento se assemelha ao Cubismo em vários aspectos. Também nele se valorizava, por exemplo, a representação da simultaneidade, qualidade advinda das experiências fotográficas sequenciais descrevendo movimentos **estroboscópicos**.

Beligerante

Que ou que faz guerra ou está em guerra; que ou o que está em luta.

Estroboscópico

Relativo a estroboscópio, aparelho que ilumina de modo intermitente um objeto em movimento. Assim, seriam as descrições do movimento a partir de sua fragmentação.

O Futurismo herdou do Impressionismo o interesse pelas pesquisas de fragmentação da cor e de efeitos de luz, enfatizando, no entanto, os aspectos de dinamismo e as aspirações políticas de renovação pela destruição e progresso tecnológico da Itália. Essa busca política aproximou o movimento do partido fascista, culminando no manifesto *Futurismo e Fascismo*, de Marinetti, de 1924.

Marcel Duchamp foi um artista que não pertenceu formalmente a nenhum grupo, mas sua obra dialoga simultaneamente com o Dadaísmo, o Cubismo e o Futurismo. Na obra abaixo, vemos os reflexos das experiências de movimento registrados em fotografia por Eadweard Muybridge, ilustrado no início deste capítulo.



Fig. 6 Marcel Duchamp. *Nu descendo a escada*, 1912. Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

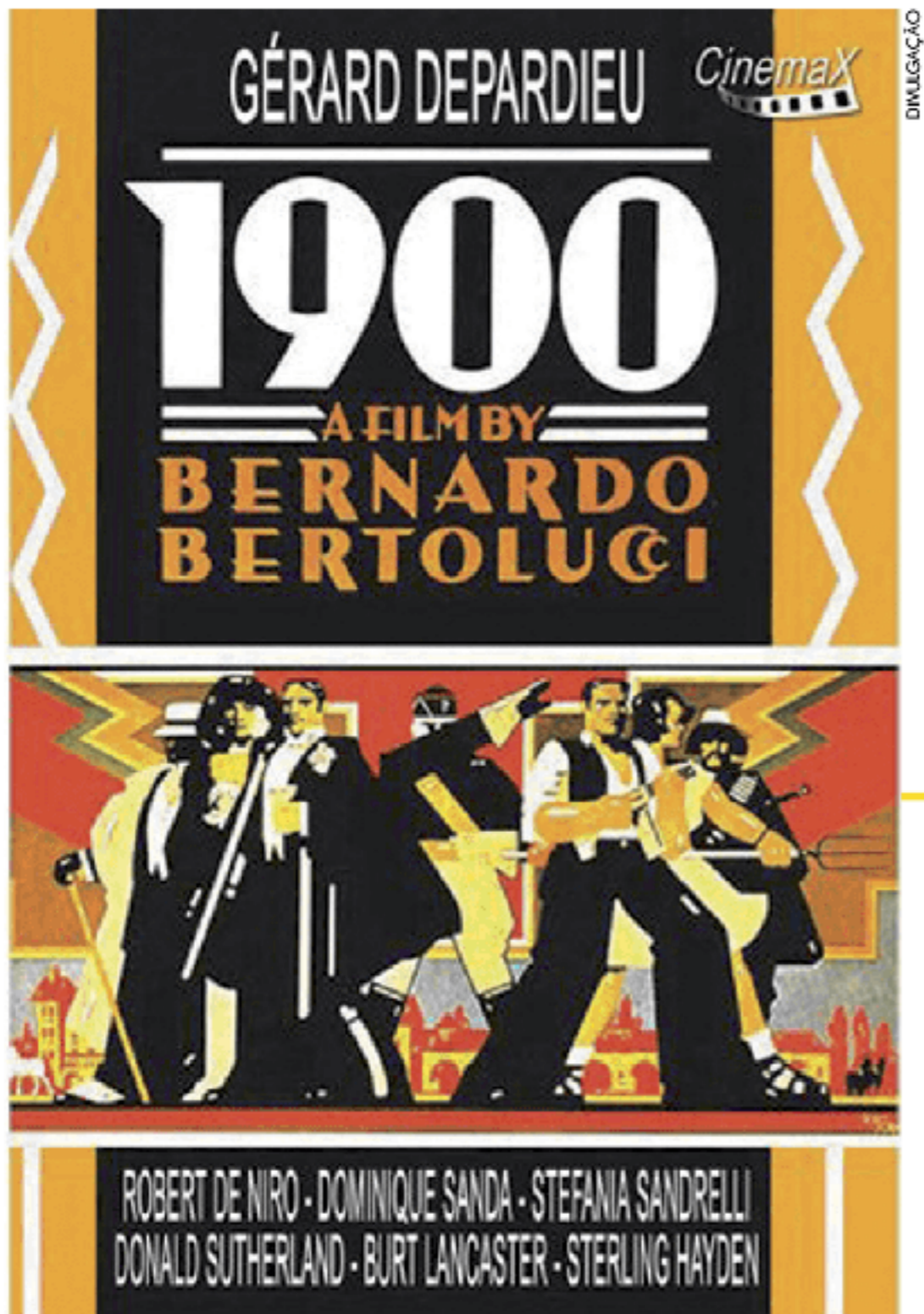


Fig. 7 Cartaz do filme de Bernardo Bertolucci, *1900*, de 1976.

Sobre a imagem

Neste épico do cinema é possível se identificar o contexto no qual o movimento futurista foi engendrado e sua inserção numa sociedade ainda arraigada a valores ultrapassados, dentro de uma Europa em revolução.

Futurismo no Brasil: a Semana de Arte Moderna

No Brasil, a Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo entre 13 e 18 fevereiro de 1922, configurou uma versão paulista do Futurismo. Sob idealização do escritor Oswald de Andrade – e adesão de importantes artistas plásticos como Anita Malfatti, Victor Brecheret, Emiliano Di Cavalcanti, John Grass e Vicente do Rego Monteiro, além de escritores, arquitetos e músicos –, objetivou apresentar ao público de São Paulo o que havia de mais arrojado na cultura.

A semana se prestou a estopim para um movimento de rejeição à arte acadêmica que se manteve, ainda forte, até o final dos anos 1940, uma vez que não possuía um projeto definido como o do Futurismo italiano.

Sobre a precedência da Semana de Arte Moderna, há críticos que sustentam que o papel vanguardista é reservado, na verdade, à cidade do Rio de Janeiro, com as experiências de Belmiro de Almeida com o quadro *Mulher em círculos*.



Fig. 8 Di Cavalcanti. *Capa do catálogo da exposição da Semana de Arte Moderna*, 1922 Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, arquivo Anita Malfatti, São Paulo, Brasil.

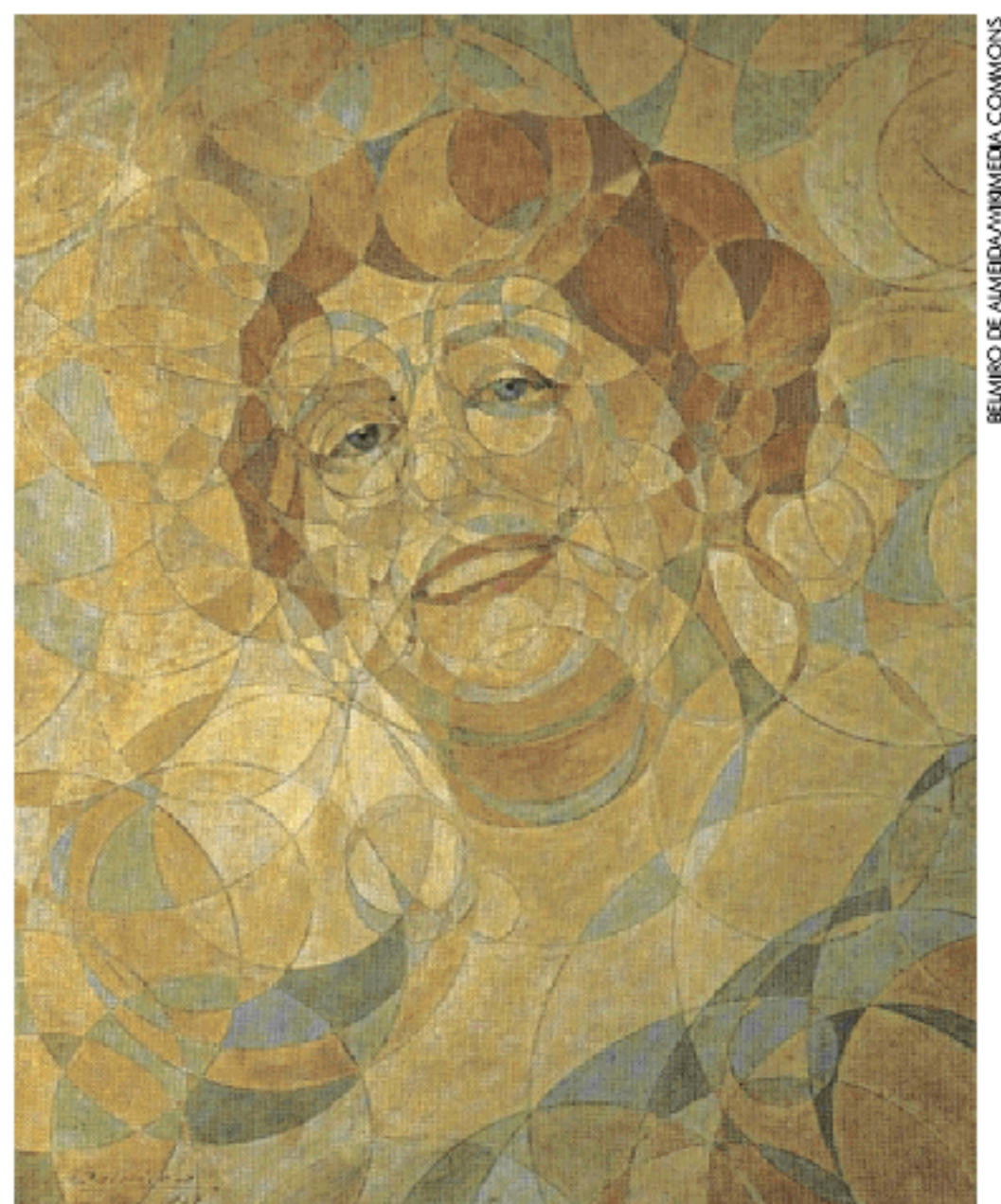


Fig. 9 Belmiro de Almeida. *Mulher em círculos*, óleo sobre tela, 1921.

Pintura Metafísica, *Novecento* e Surrealismo

Quando se consideram as imagens vindas do subconsciente como artísticas, cria-se uma aproximação da arte com a psicanálise. No esteio dessa linguagem, observa-se o surgimento de uma arte menos barulhenta: o movimento Metafísico que fará, dentro do *novecento* italiano, apologia filosófica ao aparentemente “absurdo” das imagens.

A pintura Metafísica

Geralmente colocados à sombra do Surrealismo, os movimentos italianos, autointitulados *Novecento* e *Metafísica*, estão ligados, em alguns aspectos, ao movimento anterior.

A formalização da pintura Metafísica remonta a 1917, quando Giorgio de Chirico e Carlo Carrá delineiam um ideal de pintura em negação aos ideais futuristas, à temporalidade e ao local. A acepção da palavra remete à filosofia, referindo-se a coisas que transcendem o físico (assim, que transcendem o temporal e local). Além de Chirico e Carrá, seus criadores, esse discurso orientou também a obra de artistas como Sironi e Morandi.

A pintura Metafísica fazia apologia a uma paleta sóbria e opaca, que remetia aos afrescos e temperas de Fra Angélico e de Giotto, e aos modelos da arte do passado. A obra de De Chirico,

por exemplo, é caracterizada pela presença de elementos das construções romanas, como colunas, arcos e torres, colocados numa situação atemporal e atópica.

O *Novecento*

Aparentemente, o *Novecento* teve propósito semelhante ao do Futurismo, o de recuperar a grandeza italiana. Ele apela ao retomo à ordem e à negação ao desenvolvimento técnico, chegando a incorporar tendências artísticas já passadistas no momento de seu nascimento, tendências ligadas aos impressionistas italianos, os *Macchiaioli* (pintores de paisagens ao ar livre).

As semelhanças, contudo, restringem-se a essa intenção de restauração da antiga glória italiana. O *Novecento* distancia-se do Futurismo por não fazer uma apologia direta ao desenvolvimento industrial nem à cultura beligerante. Fundado em 1922, ele abrigou artistas ligados ao Futurismo e à Metafísica. Por essa confluência é que temos artistas como Giorgio Morandi, que participou de mostras das ambas correntes.

No Brasil, as influências desse movimento foram seguidas por artistas como Risoni, Mik Camicelli e Hugo Adami, tendo Adami participado de uma exposição do *Novecento* na Itália, em 1926.



Fig. 10 Giorgio Morandi. *Natureza-morta*, 1946. Óleo sobre tela. MAC-USP, São Paulo, Brasil.

Sobre a imagem

Ao receber o grande prêmio de pintura da Segunda Bienal de Artes de São Paulo, Giorgio Morandi estabeleceu um outro modelo para as artes visuais, o de que a aparência serena não implicava em um distanciamento da contemporaneidade. É inovador, pois quebra o estigma da renovação dada por rompimentos. As formas serenamente pintadas parecem evocar um tempo e um espaço eternos, e os objetos se agrupam como em um retrato de família, como se tivessem animação e vontade.

Surrealismo

Sobre a imagem

Magritte foi o mais ardiloso dos surrealistas, pois não precisava de grandes exercícios pirotécnicos para provocar a imaginação. Nesta obra seminal, ele pintou um cachimbo e escreveu, abaixo, "isto não é um cachimbo". De fato, não se pode encher de tabaco e fumá-lo, daí o título: *A traição das imagens*.

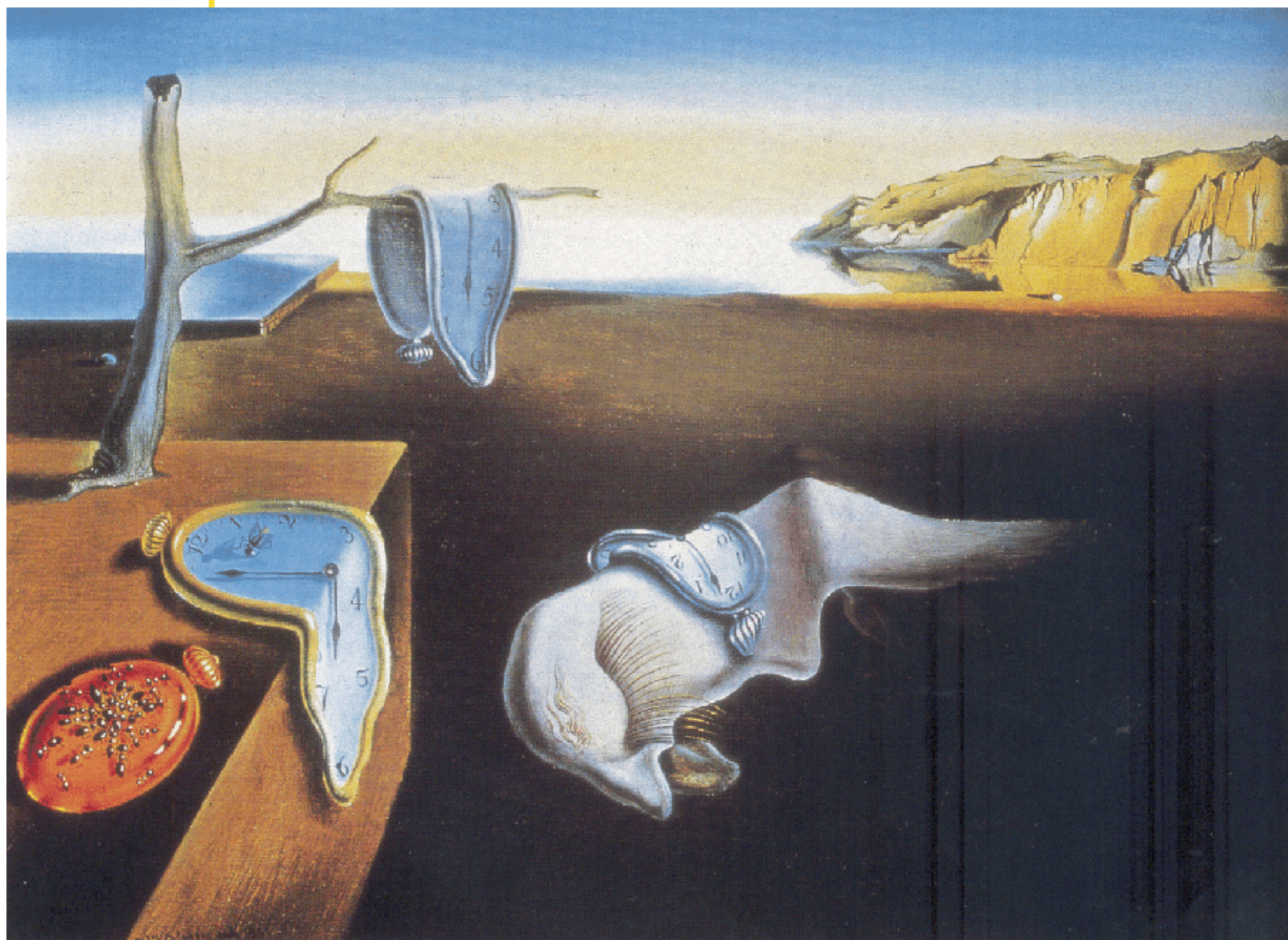
Sobre a imagem

Dalí, por suas atitudes excêntricas, tomou-se o maior divulgador das ideias do surrealismo. Soube transitar entre os pressupostos originais do movimento e os desejos do público da arte. Na obra *A persistência da memória*, ele evoca um tempo que destrói a si próprio.



RENÉE MAGRITTE/ALBUM/AGG IMAGES/AGG IMAGES/LATINSTOCK

Fig. 11 René Magritte. *A traição das imagens*, 1928-29. Óleo sobre tela. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Estados Unidos.



© SALVADOR DALÍ. A PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA, 1931, LICENCIADO POR AUTMS, BRASIL, 2010

Fig. 12 Salvador Dalí. *A persistência da memória*, 1931. Óleo sobre tela. Museum of Modern art, Nova York, Estados Unidos.

A partir da obra de Sigmund Freud, os Surrealistas se permitem adentrar no campo do onírico e do irracional, então explorado pela psicanálise. O manifesto Surrealista de 1924, idealizado por André Breton a partir do conceito de “estado de fantasia supernaturalista”, de Guillaume Apollinaire, declara o movimento afastado da realidade e antirracionalista. Desta maneira, o movimento se opõe às correntes formalistas e de reestruturação da arte como o Futurismo e o Novecento. O projeto estético surrealista celebrava tanto a ilógica e o acaso que tornou célebre a frase de

Lautréamont: “Belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação”. Utilizada quase como lema do movimento, nada poderia ser mais absurdo que a situação proposta pelo poeta.

Em termos de veículos de ideias, o Surrealismo lançou mão de diversos meios expressivos – literatura, artes visuais, cinema, arquitetura etc. –, o que contribuiu para tornar múltipla essa arte e disseminá-la como um movimento internacional, hoje absorvido pelos meios de comunicação de massa.

EXEMPLO DE APLICAÇÃO ARTÍSTICA

Sobre a imagem

Miró deu atenção a uma faceta do Surrealismo que assumia a profundidade de presença que há nos desenhos infantis, a verdade que há no momento em que uma criança se isola do mundo real em sua fantasia. Ele e Paul Klee procuraram esta verdade essencial, quase religiosa, da arte infantil, da arte primitiva.



© MIRÓ FERRE, JOAN, MULHER EM FRENTE AO SOL, 1950, LICENCIADO POR AUMES, BRASIL, 2010

Fig. 13 Joan Miró. *Mulher em frente ao sol*, 1950. Óleo sobre tela. Coleção particular.



ISABELLA MATHEUS

Sobre a imagem

O Surrealismo no Brasil encontrou na figura de Ismael Nery seu pintor mais lírico. Nascido no Pará e passando a maior parte de sua curta vida na cidade do Rio de Janeiro, Ismael desenvolveu uma poética pictórica que associava os modelos europeus do Surrealismo a elementos brasileiros, como visto neste autorretrato em que a paisagem do Rio está associada às memórias de Paris e de duas mulheres, cada uma de um dos contextos.

Fig. 14 Ismael Nery. *Autorretrato*, 1927. Óleo sobre tela. Coleção Domingos Giobbi, São Paulo, Brasil.

Sobre a imagem

Chagall havia acabado de ganhar de sua noiva, como presente de aniversário, o lindo tapete persa que, no quadro, está pendurado na parede. Sua felicidade foi tanta que precisou dar em sua amada um beijo de contorcionista, flutuando, leve como só uma pessoa alegre pode ser, enquanto ela arrumava as flores para a comemoração da data. O que parecia possível apenas em palavras, os surrealistas tornavam visível.

Fig. 15 Marc Chagall. *The birthday* (*O aniversário*), 1915. Óleo sobre cartão. The Museum of Modern Arts, Nova York, Estados Unidos.



© CHAGALL, MARC. O ANIVERSÁRIO, 1915. LICENCIADO POR ALTMAN, BRASIL, 2010

Atividades

- 1 Por que uma linguagem como a do cinema serviu de esteio para o desenvolvimento do Cubismo?
- 2 Por que o Dadaísmo foi o movimento que se pronunciou mais diretamente contra os valores de beleza convencional?
- 3 Por que a Semana de Arte Moderna pode ser considerada um passo da vanguarda para o modernismo? Se necessário, fazer uma pesquisa em livros de história do Brasil.
- 4 Por que podemos dizer que, aparentemente, o *Novecento* foi um processo similar ao Futurismo?

TEXTOS COMPLEMENTARES



Paul Cézanne. *Monte Sainte Victoire*, c. 1900. Óleo sobre tela. Hermitage, S. Petersburgo, Rússia.



PAUL CÉZANNE/WIKIPEDIA

Paul Cézanne. *Monte Sainte Victoire*, c. 1906. Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

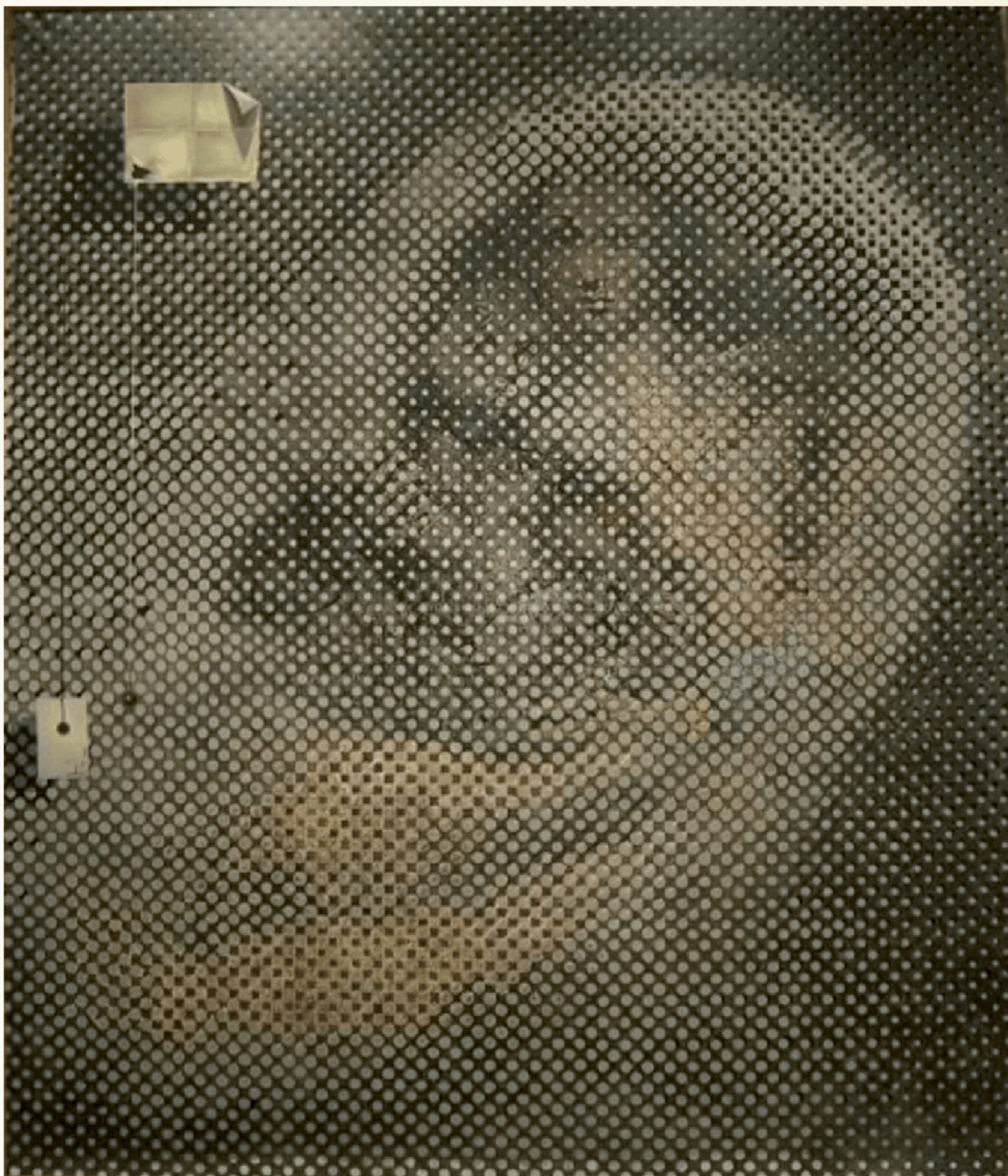
O interesse de Cézanne pela matéria da pintura e seu distanciamento da descrição do modelo podem ser vistos, de forma evolutiva, na série de pinturas cujo tema aparente é o monte *Sainte Victoire* e sua paisagem, mas cujo verdadeiro objetivo é o retrato da temporalidade.



© PICASSO, PABLO. GUERNICA, 1937, LICENCIADO POR ALTVIS, BRASIL, 2010

Pablo Picasso. *Guernica*, 1937. Óleo sobre tela. Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha.

A obra mais célebre de Picasso, *Guernica*, foi concebida como homenagem à aldeia basca homônima, bombardeada pela aviação alemã antes de deflagrada a revolução popular. Nessa obra, o artista abdica das cores e se vale do caráter agressivo e pontiagudo do Cubismo para expor o grande tema, a dor.



© SALVADOR DALÍ, A MADONA SISTINA, 1958, LICENCIADO POR AUTUMS, BRASIL, 2010

Salvador Dalí, *A Madona Sistina*, 1958. Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.

A Madona Sistina, de Dalí, tanto pode ser considerada uma pintura surrealista quanto uma Op Art, na medida em que o artista se vale de recurso de retícula para provocar uma ilusão visual, ocultando a imagem de Nossa Senhora no interior de uma orelha.



CLAUDIO ZEIGER / FUECKR

Francisco de Castro. *Ruínas da Vila Itororó*, década de 1920. Construção. São Paulo, Brasil.



MYKREEVE/WIKIPEDIA

Frank Gehry. Museu Guggenheim, 1997. Construção. Bilbao, Espanha.

Alguns exemplos arquitetônicos são testemunhos de sonhos que se materializaram. A Vila Itororó, hoje infelizmente em ruínas, é reconhecida internacionalmente como uma construção surrealista. O empresário português Francisco de Castro construiu a habitação de acordo com as suas memórias da infância em Portugal: uma vila de casinhas e o palacete senhorial sobre uma elevação. O conjunto foi edificado com estátuas e elementos arquitetônicos oriundos de um teatro incendiado, fato que torna ainda mais insólita a ocupação, pois a preenche com ornamentos que não são comuns em um edifício residencial.

A partir das referências de movimento e simultaneidade advindos do Cubismo e do Futurismo, o arquiteto americano Frank Gehry concebeu obras como esta, um museu que se assemelha a um navio em movimento.

O contemporâneo na arte: novos rumos

13

ARTES
PLÁSTICAS



© KANDINSKY, WASSILY, SEM TÍTULO, 1910, LICENCIADO POR ALUMS, BRASIL, 2010

Wassily Kandinsky. Sem título (Primeira aquarela abstrata), 1910 (1913). Caneta, tinta e aquarela sobre papel, 49,6 X 64,8 cm. Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris, França.

Na década de 1910, a arte abstrata se propôs a considerar a arte pela arte e teve muitos desdobramentos. Destes, o mais importante se deu na parceria entre arquitetura e *design*, que propôs uma união formal entre as artes, o utilitário e o artístico.

É nesse cenário que nasce a escola alemã Bauhaus. Sua proposta de definir a forma pela função proporcionou um debate estético sobre o belo não enquanto reprodução de alguma forma conhecida, mas como produção de algo novo, de função pura e independente de adorno.

Kandinsky, o Abstracionismo e o Suprematismo

A primeira obra abstrata foi uma aquarela do artista russo Wassily Kandinsky, de 1910 ou 1913. Este ponto de partida para um novo modelo de arte se opunha à figuração e estabelecia as imagens em figurativas ou abstratas.

Antes de Kandinsky, apenas a ornamentação era motivo para manifestação da abstração, mas não era considerada arte. Kandinsky veio a consolidar um ideal de uma arte que via a beleza da cor pela cor, da forma pela forma, da linha pela linha, sem comparação ou apontamento para uma realidade que não fosse a própria arte.

Kandinsky pôs-se a teorizar sobre estas questões em livros que rapidamente se tornaram clássicos da arte moderna, entre os quais destacam-se *Ponto e Linha sobre o plano* e *Do espiritual na Arte*. Nesses textos, o pintor buscava compreender a vocação expressiva dos elementos do desenho e da pintura e como esses poderiam se associar a um novo discurso visual, um que estivesse a serviço de um espírito sensível. As ideias de Kandinsky encontram eco num movimento russo intitulado Suprematismo.

Suprematismo foi o nome dado a um gênero de imagem idealizado pelo pintor russo Kasimir Malevitch, que visava atingir o máximo de depuração de uma forma. Com Malevitch, além do Suprematismo, se inaugura também a noção de um **Abstracionismo geométrico**, além de um outro movimento russo, o **Construtivismo**.

A ideia de uma *arte pela arte* não excluiu, contudo, a possibilidade de uma abstração obtida pela síntese de uma forma reconhecível, como mostra a obra do artista holandês Piet Mondrian.

Professor: Apresente aos alunos obras de Malevitch, de preferência o *Quadro negro sobre fundo branco*, seu quadro mais polêmico.

Piet Mondrian

A redução sistemática feita por Mondrian é didática, mostra como paulatinamente sua pintura foi se desprendendo da figuração rumo a uma abstração, que pode ser vista no interesse por formas e cores.



Fig. 1 Piet Mondrian. *A árvore cinza*, 1912. Óleo sobre tela. Gemeentemuseum, Haia, Holanda.



Fig. 2 Piet Mondrian. *Árvores em flor*, 1912. Óleo sobre tela. The Judith Rotschild Foundation, Nova York, Estados Unidos.

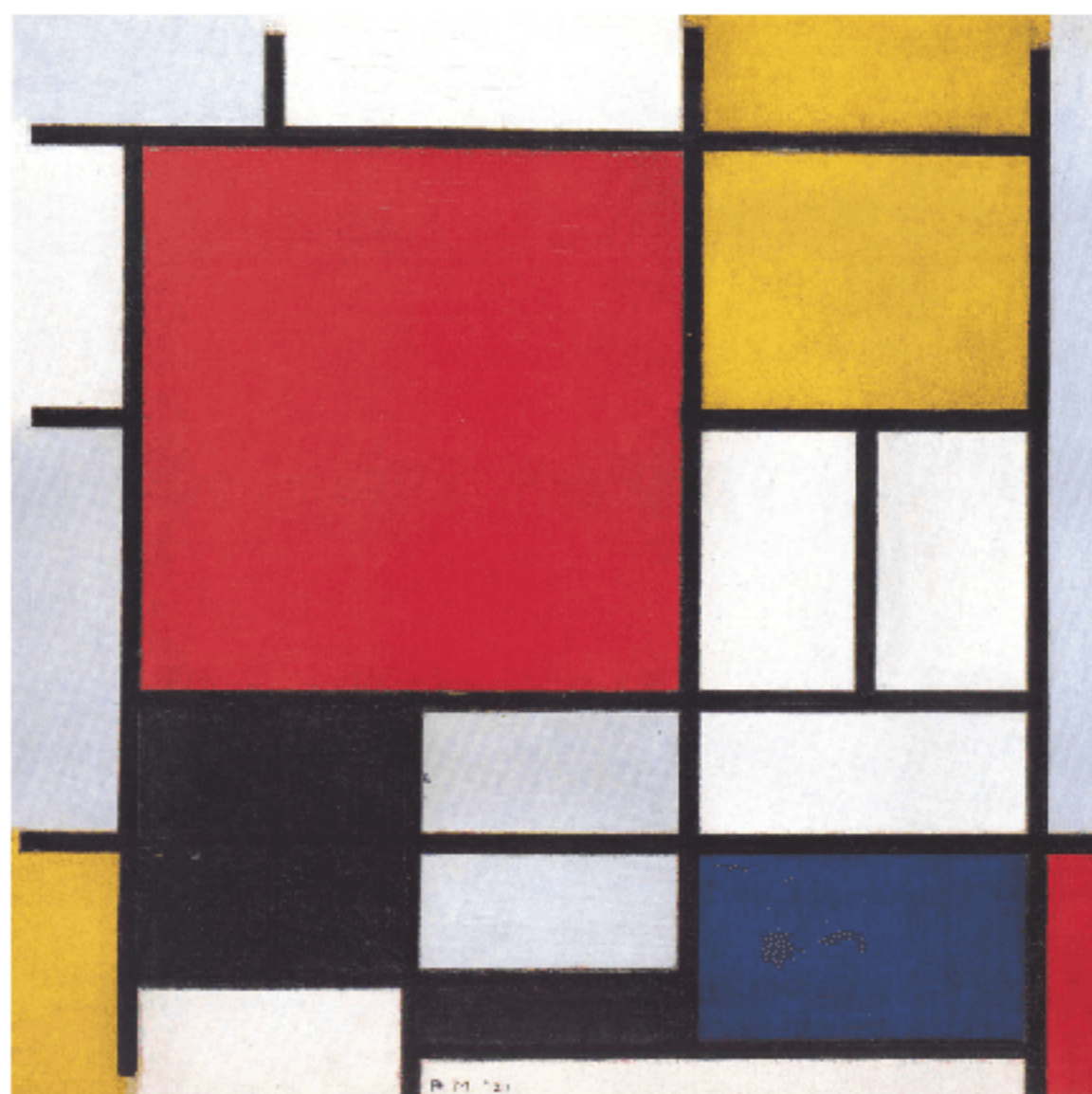


Fig. 3 Piet Mondrian. *Composição com vermelho, amarelo, azul sobre preto*, 1921. Óleo sobre tela. Gemeentemuseum, Haia, Holanda.

Mondrian tinha ainda questões espirituais ligadas ao cristianismo, que norteavam uma busca rigorosa pelas linhas verticais e horizontais, pelas cores primárias e pelo preto e branco. Sob estes preceitos, o pintor junta-se a um grupo de artistas, arquitetos e designers e elabora um movimento, o **Neoplasticismo**.

As vertentes do Abstracionismo

O que aparentemente se resumia à manifestação da arte pela arte, à negação da figuração, o Abstracionismo acabou desdobrando-se em muitas possibilidades, como o Abstracionismo geométrico e as variantes deste: o **Suprematismo**, o **Neoplasticismo**, o **Concretismo** e, por fim a **Optical Art**, ou **Op Art**. O Abstracionismo de Kandinsky pode ser também chamado de **Expressionismo abstrato**, uma vez que ele estava inserido no contexto do Expressionismo alemão. Partindo desse outro aspecto do movimento, outras vertentes possíveis são o **Tachismo** e a **Action Painting**.

Optical Art Professor: Peça aos seus alunos que busquem, na internet ou em mídias especializadas, imagens de Optical Art.

A Optical Art, cujo idealizador foi Victor Varssarey, propunha reelaborar a espacialidade pelos movimentos sugeridos pelas retículas de cor. No Brasil, esta proposta foi desenvolvida por Hermelindo Fiaminghi em sua pesquisa gráfico-pictórica nos anos 1960 e 1970.

Tachismo

O Tachismo, de origem francesa, faz apologia ao gesto, ao golpe. Há a intenção de valorizar o movimento e as qualidades plásticas advindas da escrita chinesa, japonesa e árabe, como visto na obra de Georges Mathieu, Frans Kline e Pierre Soullages. No Brasil, Flávio Shiró fez esta ponte entre a arte abstrata e a escrita pictográfica japonesa.

Action Painting

A Action Painting americana é uma das variantes do Expressionismo abstrato e do Tachismo. Um de seus seguidores, Jackson Pollock, fez das latas de tinta associadas ao movimento corporal novos instrumentos para a pintura.



Fig. 4 Hans Namuth. Jackson Pollock em seu atelier, verão de 1950. Fotografia.

O lirismo na abstração

Em uma alternativa à racionalização da abstração geométrica, uma variante de caráter místico e sintetizador está representada na obra do norte-americano Marc Rothko. Para o artista, suas obras não eram em essência abstratas, uma vez que as cores evocavam experiências reais. Como ele mesmo afirma, nada é abstrato.

A busca por esse lirismo da cor, das evocações sensíveis, da sugestão de uma dimensão espacial indefinida, está presente também na obra de Arangelo Ianelli. De modelos da paisagem, que pintava com devoção, foram surgindo campos de cor, campos de sensibilidade por onde o pintor construiu sua própria paisagem arquetípica.



Fig. 5 Marc Rothko. Capela Rothko. Houston, Estados Unidos.



Fig. 6 Arcangelo Ianelli. *Vibrações em vermelho*, 2001. Óleo sobre tela. Coleção particular, São Paulo, Brasil.

Minimalismo

Como reação aos excessos da abstração e aos barroquismos da forma, também o discurso plástico do **Minimalismo** estruturou, como poética, uma verdadeira proposta de redução.

Aparentemente independente, o Minimalismo é, contudo, resultado de uma série de antecessores tanto na pintura quanto na escultura e na arquitetura. O desejo de uma forma mínima que seja expressiva e tenha valor poético é uma busca desde o advento, no Ocidente, da estética Zen japonesa.

O arquiteto americano Frank Lloyd Wright, após uma viagem ao Japão, mudou radicalmente seu conceito de beleza e, como ele, muitos pintores, escultores, *designers* e músicos também. Em vários aspectos não se diferencia a música e a arquitetura das artes visuais. Uma obra como *4' 33"* (4 minutos e 33 segundos), do compositor John Cage, pode ser considerada uma obra minimalista, uma *performance*, uma instalação.



Fig. 7 Donald Judd. Sem título, 1974. Seis caixas de latão. Australian National Gallery, Parkes, Austrália.

DONALD JUDD, UNTITLED (SIX BOXES) 1974, BRASS, INSTALLATION 101,4 X 234,6 X 101,4 CM EACH 101,4 X 101,4 X 101,4 CM, NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA, CANBERRA © J.U.D.D., DONALD, SEM TÍTULO, 1974, LICENCIADO POR AUTNIS, BRASIL, 2010

Sobre a imagem

O Minimalismo, por questões de apreço à ideia, é ligado mais à Arte Conceitual que ao Abstracionismo. Pode ser pensado, no entanto, como um exercício de redução de informações visuais para provocar sensações complementares a serem elaboradas pelo próprio observador.

A transição das linguagens

A transição das linguagens foi uma das grandes renovações no século XX. Outrora a separação entre grande arte e arte menor, ou artes aplicadas, oferecia uma verdadeira barreira para a manifestação expressiva em diversas áreas. Uma semente plantada pelo Romantismo, mais especificamente pelo movimento *Arts And Crafts*, no século XIX culminou no advento da mais influente escola de arte, *design* e arquitetura de nosso tempo, a Bauhaus (ou “casa da construção”).

Fundada por iniciativa de Walyter Gropius, em 1919, a escola reuniu em seu corpo de professores grandes artistas, arquitetos e hábeis artesãos. A ideia era formar um artista-artesão-arquiteto completo, que dominasse as teorias de projeto e soubesse também tecer, fundir metais, pintar etc. Nas palavras de Gropius, Bauhaus criaria “uma nova **guilda** de artesãos, sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre o artista e o artesão”.

Guilda

Associação que agrupava, em certos países da Europa durante a Idade Média, indivíduos com interesses comuns (negociantes, artesãos, artistas) e visava proporcionar assistência e proteção aos seus membros.

EXEMPLO DE APLICAÇÃO ARTÍSTICA



REPRODUÇÃO

Fig. 8 John Neff executando “4’33” de John Cage, 1952.

Como a obra de Donald Judd, a performance da peça “4’33” de Cage constitui um momento de redução extrema em que o significado tem de ser construído.

Na obra de Cage, o intérprete permanece 4 minutos e 33 segundos sem tocar o instrumento, sendo o som do ambiente (respiração, ruídos etc.) a música ouvida.

Com a peça, o compositor questionava a ideia de “música como notas organizadas” que vigorava, então, no Ocidente. Na concepção Oriental, que ele estudava, música seria o som ao qual se presta atenção.

O grande mérito da Bauhaus foi reunir um corpo docente e discente internacional; artistas e alunos vindos, de diversas partes da Europa e até dos Estados Unidos deram uma tônica de ambiente multicultural, o que acarretou na formação de um espírito criativo e crítico que entrava em desacordo como o então regime nacional socialista e seus ideais estéticos, que retomavam o Classicismo de modo opressor. Dessa maneira, a instituição cumpria com papel de educadora e agente de crítica social, o que acabou acarretando no fechamento da escola pelo regime nazista.

Do corpo de professores da Bauhaus podemos destacar os nomes de Johannes Itten, Wassily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy, Marcel Breuer, Oskar Schlemmer e Joseph Albers. Muitos ex-professores e ex-alunos da Bauhaus acabaram por enveredar por outras iniciativas didáticas ou servir de inspiração para empreendimentos importantes, como a Black Mountain School, nos Estados Unidos, e a Escola de Ulm, escola superior da forma criada na Alemanha durante o pós-guerra.

No Brasil, a Bauhaus encontrou eco na ESDI, escola superior de desenho industrial fundada no Rio de Janeiro em 1963.



KAZIMIR MALENCH

Fig. 9 Kazimir Malevich. Xícaras Porcelana. Museu da fábrica de porcelana de S. Petersburgo, S. Petersburgo, Rússia.

Sobre a imagem

Malevich, além de pintar, legou aos objetos de uso seu interesse suprematista. Seguindo um ideal de transição de linguagens semelhante ao dos movimentos que estavam eclodindo, o pintor imaginava uma arte aplicada ao design e à arquitetura.



© DEA PICTURE LIBRARY / ART RESOURCE, NY.

Fig. 11 Marcel Breuer. Cadeira Wassily, 1925.

Sobre a imagem

A cadeira Wassily é uma homenagem de um ex-aluno da Bauhaus Marcel Breuer a seu colega Wassily Kandinsky. Ela foi concebida no período em que Breuer retornou dos Estados Unidos e se tornou professor no instituto.

EXEMPLO DE APLICAÇÃO ARTÍSTICA



IMAGE COPYRIGHT © THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART / ART RESOURCE, NY / © MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ, FOTOGRAMA, 1926, LICENCIADO POR APTMS, BRASIL, 2010

Fig. 10 László Moholy-Nagy. Fotograma, 1926. Fotografia. Ford Motor Company Collection.

Sobre a imagem

As experiências com fotogramas do professor húngaro Moholy-Nagy são aproximações entre os meios da pintura e da fotografia.



PHILADELPHIA MUSEUM OF ART, THE LOUISE AND WALTER ARENSBERG COLLECTION, 1950 / © BRANCUSI, CONSTANTIN, O RECÉM-NASCIDO, 1915, LICENCIADO POR APTMS, BRASIL, 2010

Fig. 12 Constantin Brancusi. *O recém-nascido*, 1915. Mármore. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

Sobre a imagem

Como antecedente ao interesse dos artistas por formas mínimas a obra de Brancusi é um grande paradigma. Ao lado de Giacometti, ele buscou a forma essencial, a redução máxima do ser. Brancusi buscou a libertação da base e, posteriormente, buscou a base como significada em si, mais importante que a própria peça.

Sobre a imagem

Calder tem seu ponto de partida na figuração e vai se desprendendo de um significado gradativamente, culminando nas esculturas cinéticas, em movimento, como Móviles e Stábiles, e até em obras de dimensões monumentais, como esta escultura em aço, em Chicago. Sua obra também traz um lado lúdico e divertido, que sempre faz retomar os brinquedos e o circo que construiu no início da carreira.



Fig. 13 Alexander Calder. *Flamingo Sculpture*. Chicago, Estados Unidos.

Arte Conceitual e Pop Art

A arte como pensamento, e não mais apenas como ação concreta, constitui o mote da Arte Conceitual. Na constituição desta ideia, deve-se frisar a importância do objeto anônimo deslocado de seu contexto.

Duchamp e a Arte Conceitual

Por excelência, **Arte Conceitual** é a arte da ideia, e o objeto, a materialidade, está a serviço desta ideia. Em sua essência, toda obra de arte é conceitual, já que a matéria está a serviço de uma mensagem visual. A questão, neste contexto, é mais profunda: a beleza passa a ser vista não mais na matéria, mas na ideia.

O termo **conceitual** surgiu pela primeira vez em um manifesto do grupo **Fluxus**, em 1961, mas podemos nos referir ao francês Marcel Duchamp como o primeiro artista puramente conceitual.

Quando Duchamp se apropriou de um urinol, deitou-o e assinou com intenção de mandá-lo a uma exposição séria, da qual fazia parte como júri, ele estava questionando o que define o que é arte e o que não é – a obra em si não faz apologia ao belo ou ao feio. (Fig. 15)

Outra atitude confrontadora do artista, quanto ao “o que é arte”, são seus Readymade. **Readymade** foi um gênero de obra de arte inventado por Duchamp e significa “já pronto”. A ideia consiste em interferir em algo que já exista, como colocar bigodinhos sobre uma reprodução da Mona Lisa (Fig. 16) ou colocar uma roda de bicicleta sobre uma banquetta (Fig. 14) e, dessa forma, inutilizar as duas peças. É um engano promover romarias para ver originais dos Readymades de Duchamp, já que a intenção do pintor era justamente debochar dos observadores e da situação criada pelos espaços de arte.

Na poética de Duchamp há um tipo de encontro com o objeto que define sua natureza, o *object-trouvée* (“objeto-encontrado”). Esta eleição se estabelece pela afinidade e apropriação daquele objeto naquele momento.



Fig. 14 Marcel Duchamp. *Roda de bicicleta*, 1913. Readymade. Réplica do original perdido. Coleção particular.

Sobre a imagem

Quando o artista colocou a roda sobre a banquetta, acabou por inutilizar a função das duas peças. É como se dissesse: *A arte é algo inútil mesmo!*

Duchamp ainda foi perspicaz em respeitar a escultura tradicional. Nesta peça, por exemplo, ainda observa o cânone de uma base sobre a qual se apoia a escultura.



© DUCHAMP, MARCEL, FONTE, 1917, 1964, LICENCIADO POR AUTMS, BRASIL, 2010

Fig. 15 Marcel Duchamp. *Fonte*, 1917. Readymade. Réplica. Coleção particular.

Sobre a imagem

Uma fonte ou um mictório ao contrário? Esta escultura, que leva a assinatura de R. Mutt, é na verdade obra de Duchamp que, enquanto júri de uma exposição em Nova York, resolveu incluir esta peça na mostra: isto é arte! Pode apreciar!

Sobre a imagem

Não há nada mais desgastado no mundo da arte que a imagem do quadro de Leonardo. Duchamp resolveu devolvê-lo à unicidade inserindo bigodinhos na obra e a leitura das letras da legenda em francês forma uma frase de baixo calão. Em vez de vandalismo barato, deu vida nova à imagem. O mais curioso são as reproduções feitas a partir desta, que a tomaram desgastadas novamente.



© DUCHAMP, MARCEL, REPRODUÇÃO DE L.H.O.O.Q., 1919, LICENCIADO POR AUTMS, BRASIL, 2010

Fig. 16 Marcel Duchamp. Reprodução de L.H.O.O.Q., 1919. Readymade. Lápis sobre uma reprodução da Mona Lisa. The Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

A influência de Duchamp: seguidores e contestadores

A influência da obra de Duchamp se fez presente por todo o século XX e ainda se situa como referência, tanto como modelo quanto como crítica.

O mais importante movimento que seguiu os preceitos duchampianos foi o já citado grupo Fluxus, composto de artistas de diversas áreas e origens.

Completamente avesso a essa ideia de escárnio, o alemão Joseph Beuys pode ser considerado a versão antagônica a Duchamp na Arte Conceitual.

A tônica da obra de Beuys foi sempre o imenso respeito ao ser humano e à vida, sendo ele próprio ativo politicamente e fundador do Partido Verde alemão. Tomou-se célebre a sua afirmação “Todo ser é um artista”.

Considerado um dos primeiros trabalhos em Arte Conceitual no Brasil, a série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, propunha intervenções em sistemas de circulação de notas de dinheiro ou garrafas de Coca-Cola durante o período de ditadura, difundidas anonimamente de denúncia.



HARTMUT REKORT

Fig. 17 Philip Corner. Grupo Fluxus executando atividades ao piano, 1962. Fotografia. Wiesbaden, Alemanha.



CORTESIA DE CILDO MEIRELES

Fig. 18 Cildo Meireles. *Projeto Coca-Cola*, 1970. Serigrafia sobre garrafas. Da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*.

Sobre a imagem

Tendo participado de uma reunião em que os ânimos estavam acirrados, Beuys teve a ideia para uma série de fotos em que faz apologia à gentileza, à delicadeza, às rosas em nossas vidas.

Arte Pop

No bojo das grandes revoluções culturais entre o final dos anos 1950 e início dos 1960 surge uma arte cujo apelo seria o retrato do gosto das massas. Já em 1957, o artista inglês Richard Hamilton antevê os princípios desta nova proposta ao se referir a uma arte “popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, chamativa, glamorosa e um grande negócio”.

A Arte Pop surgia como uma síntese de humor e crítica de uma sociedade internacional que absorvia os princípios de um jeito americano de viver, da felicidade ligada ao consumo. Também estava em proposta uma arte que se comunicasse diretamente com o grande público, como os veículos de propaganda. A velocidade da leitura e da compreensão de uma obra deveria ser a mesma da de cartazes de anúncio. Para tanto os artistas se valeram dos símbolos consagrados, das latas de comida, dos quadrinhos, dos reclames etc. Aquilo que era passageiro foi para as paredes das galerias e museus, uma continuação do projeto duchampiano. O projeto se desenvolve de maneiras distintas. Na Grã Bretanha, surge com o grupo **Independent**, em torno de Richard Hamilton, do qual fazem parte Eduardo Luigi Paolozzi, Richard Smith e Peter Blake. Nos Estados Unidos, é representado por artistas isolados, sendo Andy Warhol o mais destacado entre eles, seguido por Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e Claes Oldenburg.



© BEUYS, JOSEPH, NÃO PODEMOS FAZER ISTO SEM AS ROSAS, 1972, LICENCIADO POR ALTVIS, BRASIL, 2010

Fig. 19 Joseph Beuys. *Não podemos fazer isto sem as rosas*, 1972. Fotolitografia.



JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOMES SO DIFFERENT, SO APPEALING?, 1956 (COLLAGE), HAMILTON, RICHARD (B. 1922) / KUNSTHALLE, TÜBINGEN, GERMANY / © DACS / THE BRIDGEMAN ART LIBRARY INTERNATIONAL

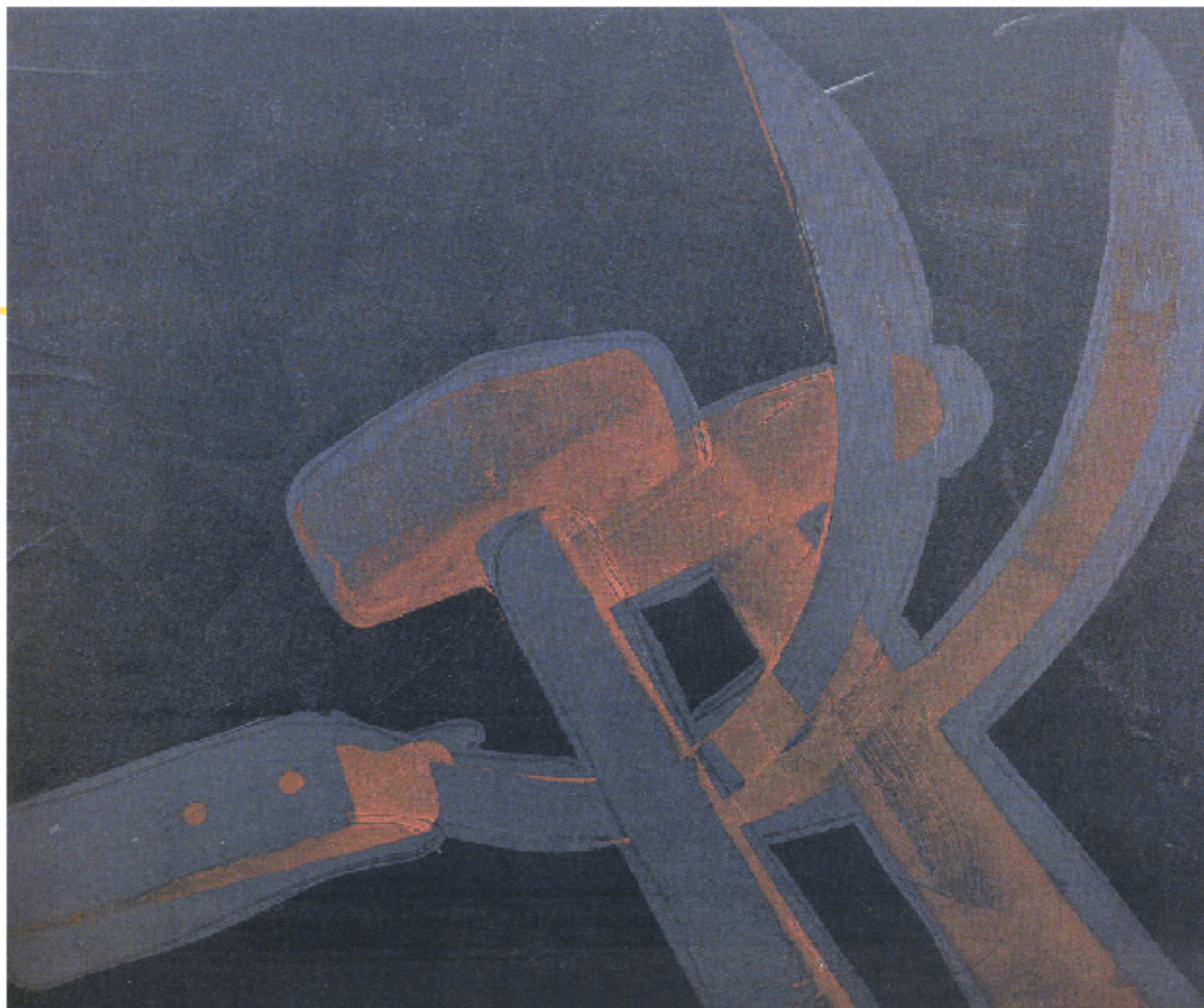
Fig. 20 Richard Hamilton. *O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, 1956. Colagem, 3 x 2,80 m. Kunsthalle, Tübingen, Alemanha.

Sobre a imagem

Considerada a primeira obra Pop, a colagem de Hamilton exhibe os procedimentos de sobreposição do Dadaísmo e a criação de uma cena inusitada do Surrealismo. Mesmo sendo inglês, o artista consegue captar toda a mensagem da propaganda norte-americana.

Sobre a imagem

Warhol se apropriou e transformou objetos da cultura de massa. Neste caso, os símbolos do próprio inimigo, a foice e o martelo do comunismo, foram subvertidos e tratados como objetos de natureza-morta, prova de que tudo na sociedade americana virava alvo do consumo.



© WARHOL, ANDY, A FOICE E O MARTELO, 1977, LICENCIADO POR AUTIMS, BRASIL, 2010

Fig. 21 Andy Warhol. *A foice e o martelo*, 1976. Acrílico e serigrafia sobre tela. Andy Warhol Foundation for the visual arts, Nova York, Estados Unidos.

Sobre a imagem

Lichtenstein se apropriou de quadinhos e os transportou, em suportes de arte, para áreas de grandes dimensões. O que era um gênero marginal passou a fazer parte das grandes coleções de arte.



© ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN, QUANDO ABRI FOGO, 1964, LICENCIADO POR AUTIMS, BRASIL, 2009

Fig. 22 Roy Lichtenstein. *Quando abri fogo*, 1964. Magna sobre tela. Stedelijk Museum, Amsterdam, Países Baixos.



TIM WILSON/FUCKR

Fig. 23 Chuck Close. *Frank*, 1969. Acrílico sobre tela. Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Estados Unidos.

Sobre a imagem

O artista norte-americano Chuck Close transita entre o Pop e o Hiper-realismo, corrente que visava a elaboração de imagens mais reais que a própria fotografia. A partir de retratos aparentemente simples, uma condição irreal dada pelo formato e pelo tratamento extremamente minucioso provoca uma sensação de estranhamento.

Instalação, Performance, Land Art e Intervenção urbana

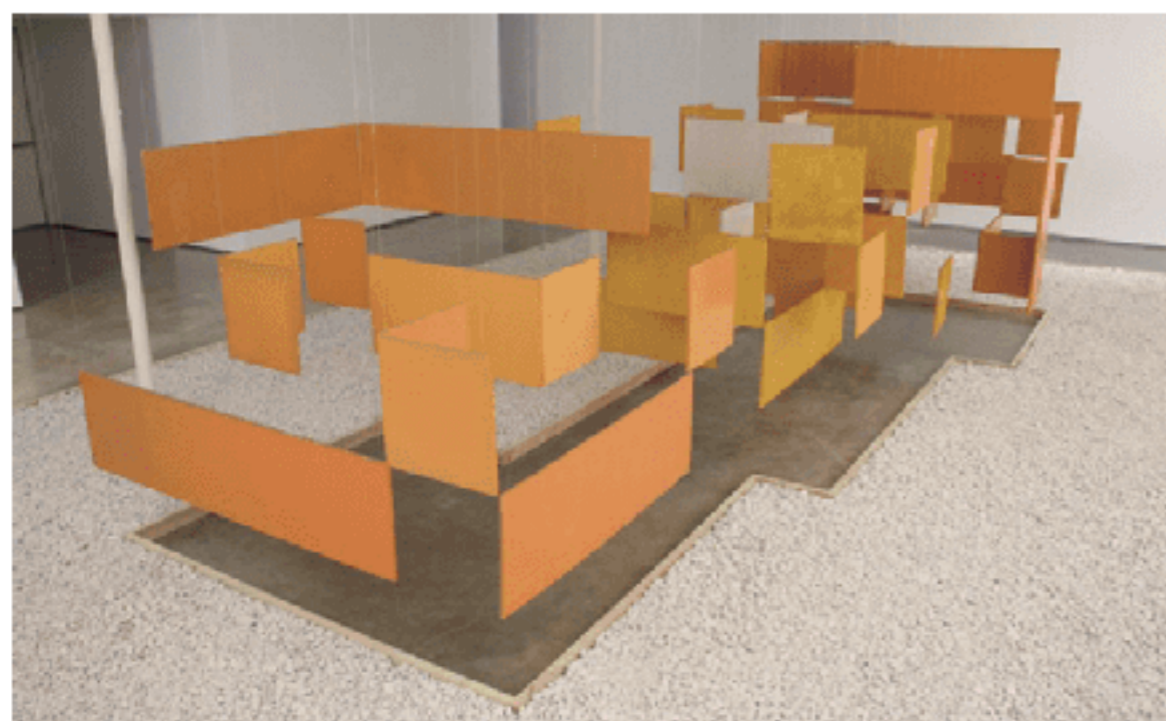
Na segunda metade do século XX, a expressão das artes plásticas passa a incorporar elementos do teatro, principalmente cenografia e atuação, e dança. A **Land Art** comporia uma terceira interface, com a arquitetura e com o urbanismo, propondo o paisagismo em grande escala.

A ocupação do espaço expositivo: instalação e performance

Fugindo da ideia de que os veículos convencionais da arte, com exceção da pintura mural e da escultura pública, são por si independentes dos espaços de exposição, Ives Klein inaugura um novo gênero, a **instalação**, com sua exposição *Le Vide* (“O Vazio”), em abril de 1958. O artista planejou o evento como uma “manifestação de síntese perceptiva”. Assim, reafirmava a *busca pictórica por uma sensação de êxtase imediatamente comunicável*, quando ofereceu aos visitantes uma exposição inteiramente vazia. A experiência de Klein fez com que o espaço expositivo passasse a ser repensado.

Nascidas da preocupação com o espaço expositivo, duas manifestações artísticas se destacam: a **instalação** e a **performance**, pois estabelecem uma relação intertextual entre as artes plásticas, a cenografia e a representação teatral.

A possibilidade de variações da instalação constitui grande parte da preocupação da arte contemporânea, o que traz à tona uma revisão dos próprios espaços expositivos. Se vista como evocação simbólica, a instalação remete a uma linguagem de interpretação dos objetos e seus contextos; se vista como experimentação formal, remete à ideia da cenografia.



CORTESIA DE HÉLIO OITICICA

Fig. 24 Hélio Oiticica. *Grande Núcleo* (Grand Nucleus) – (abrangendo NC3, NC4 e NC6), 1960-1966. Óleo e resina em painel de madeira, 6,7 x 9,75 m. © Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil.

Sobre a imagem

A obra do artista brasileiro Hélio Oiticica abarcou várias possibilidades expressivas, como colagem, instalação e *performance*.

A instalação provoca uma relação entre o espaço expositivo e a intervenção, e pode ser ela própria a determinar o espaço de exposição. Nos projetos de Hélio Oiticica, por exemplo, as instalações promovem uma configuração de espaço independente da galeria, podendo ser adequadas a qualquer ambiente. Dessa forma, quebra-se a noção de escultura como obra a ser vista de fora: a instalação pode ser vista como uma escultura quadrimensional, ou seja, uma obra que considere o tempo de transição do observador.

SAIBA MAIS

Visionários

Em relação à preocupação com o ambiente de exposição, um precedente histórico pode ser observado na obra *Merzbaum*, de Kurt Schwitters, em que o artista sobrepôs diversos objetos em um interior arquitetônico. Depois de Schwitters, há duas exposições de Duchamp, em 1938 e 1942, em Nova York, quando o artista ocupou o espaço de maneira não usual, com sacos de carvão e barbantes.

As diferentes instalações Video arte e videoinstalações

A **vídeo arte** não pretende se equiparar ao cinema ou ao vídeo documental, apenas se vale dessas linguagens. Muitas vezes é um quadro em movimento que necessita de ambiente apropriado para a fruição.

Usando a vídeo arte, o artista norte-americano Bill Viola recupera o caráter místico e dramático das pinturas religiosas com **videoinstalações**, onde o espaço de exibição se converte em capela. Já o cineasta e videoinstalador inglês Peter Greenaway chega a aproximar o vídeo e a imagem digital da própria prática da pintura, pois nesses casos não está presente o princípio dos fotogramas ou imagens sequenciais, mas pontos de luz e cor, como se fossem pinceladas.



EMERGENCE/BILL VIOLA

Fig. 25 Bill Viola. *Emergence*, 2002. Videoinstalação.

Arte relacional

A definição de um processo de instalação conhecido por **Arte relacional** foi elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, que buscava estruturar um processo de sensibilização coletiva por meio da mediação entre artista, curador e público.

Seguindo essa ideia, o trabalho atual dos críticos sobre a produção dos artistas pode ser considerado, em muitos casos, como instalações de *curadores*, entendendo “curador” como o responsável por atestar a qualidade e desenvolver uma edição das obras.

Performances

Associada ao teatro, ao acontecimento, a *performance* combina elementos das artes visuais e das artes cênicas. Derivada de diversas correntes artísticas, como Arte Conceitual e Arte Pop, a *performance* deixa patente a ideia de temporalidade do evento, já que não é possível ser exposta senão por registros do evento.

As ações realizadas pelo grupo Fluxus, especificamente pelos seus integrantes John Cage e Joseph Beuys, evocavam distintamente percepções de aspectos sensíveis do espaço e do tempo. As ações ou *performances* podem apelar para questões puramente sensoriais ou fazer apologia a uma causa política, política-espiritual ou ecológica, mas sempre mantendo o viés estético.



Fig. 26 Flávio de Carvalho no lançamento de seu traje de verão, em 1956.

Sobre a imagem

O arquiteto, cenógrafo e pintor Flávio de Carvalho foi pioneiro na *performance* pública no Brasil e no mundo. Questionando a adequação dos trajes convencionais para o verão paulistano, então enfrentados com terno e gravata, propôs uma alternativa “tropicalizada”, composta de minissaia e camisa em tecido leve, além de uma sandália aberta. Ao sair dessa forma, provocou forte reação do público, o que, aliás, era o objetivo do artista.



Fig. 27 Yves Klein. *Antropometria*, 1960.



Fig. 28 Yves Klein. *Performance com pintura antropométrica*, 1960.

Sobre a imagem

Yves Klein fazia de seu método de pintura, a antropometria, uma *performance*, um acontecimento com música incidental e público convidado. A substituição dos veículos tradicionais de pintura, como pincéis e espátulas, pelo próprio corpo humano, que deixava de ser representado e passava a ser impresso, requisitou também um aparato de espetáculo. O azul utilizado por Klein foi desenvolvido por ele e leva a patente de Blue Klein.

A atitude de Klein e a do italiano Manzoni, que assinava corpos de mulheres como se estes fossem suas esculturas, antecedeu outro meio de expressão artística que se vale do corpo como suporte, a **Body Art**, modalidade que se desenvolveria tendo como referência as ações desses artistas.

Land Art

Enquanto a instalação se circunscreve a ambientes construídos e está, em muitos aspectos, determinada por esta circunscrição, outra manifestação, a Land Art, objetiva intervir sobre a paisagem, alterar o espaço ou refletir sobre ele. Com outras definições, como *Environmental Art* (Arte Ambiental) e *Earth Work* (Arte da Terra), a Land Art se propõe a ir muito além de seu antecessor direto, o paisagismo.

Michael Heizer, com *Double Negative*, de 1969, empreendeu um projeto megalômico com a remoção de 240 mil toneladas de terra, abrindo grandes fendas no topo de duas mesetas no deserto, em Nevada; com *Spiral Jetty*, de 1970, Robert Smithson construiu um gigantesco caracol de terra e pedras sobre o *Great Salt Lake*, em Utah; Walyer de Maria, em 1977, elaborou *The lightning field*, intervenção em que distribuiu, a intervalos regulares de espaço, 400 para-raios de aço inoxidável, cobrindo um imenso platô ao sul do Novo México. A intenção era atrair raios e com isto construir uma paisagem dramática de descargas elétricas.

O artista búlgaro Christo enveredou por um tipo de intervenção na paisagem urbana com o empacotamento de edifícios como o da *Pont Neuf* (Paris, 1985), manifestação que o celebrizou e que se tornou sua marca pessoal. Sobre o espaço natural, Christo realizou ações como a de *Valley curtain*, em 1972.

Sua manifestação tem viés político e ecológico, e os edifícios selecionados são de importância para a história da localidade escolhida, assim com as imensas ações sobre as paisagens evidenciam a preocupação em proteger e atrair a atenção da mídia para determinada região.



Fig. 29 Robert Smithson. *Spiral Jetty*, 1970. Land Art. Salt Lake City, Estados Unidos.

© ESTATE OF ROBERT SMITHSON/LICENSÉ BY VAGA, NEW YORK. IMAGE COURTESY JAMES COHAN GALLERY, NEW YORK/AB SMITHSON, ROBERT, SPIRAL JETTY, 1970, LICENCIADO POR AUTNUS, BRASIL, 2010.



Fig. 30 Christo. Empacotamento da *Pont Neuf*, 1985. Paris, França.

VOLZ/AF/OTHER IMAGES PRESS/AB JAWACHEFF, CHRISTO, EMPACOTAMENTO DA PONT NEUF, 1985, LICENCIADO POR AUTNUS, BRASIL, 2010

Sobre a imagem

Os processos de empacotamento de Christo sempre envolvem um grande aparato técnico para a execução, e a divulgação do evento muitas vezes envolve imensas áreas. Após a montagem são publicados livros e filmes contendo os projetos e todas as etapas da intervenção realizada.



Fig. 31 Gordon Matta-Clark: *Splitting*, 1974. Fotografia de intervenção. Nova York, Estados Unidos.

COURTESY THE ESTATE OF GORDON MATTA-CLARK AND DAVID ZWIRNER, NEW YORK/AB MATTA-CLARK, GORDON, SPLITTING, 1974, LICENCIADO POR AUTNUS, BRASIL, 2010

Sobre a imagem

Anarquitectura, ou antiarquitetura, foi o termo cunhado pelo americano Gordon Matta-Clark para seus cortes e perfurações em casas condenadas. O conjunto dos trabalhos meticulosamente executados por Clark são testemunhos de uma profunda preocupação com as relações humanas, com as cisões e separações entre classes e etnias.

Situacionistas

O **Situacionismo** era um movimento artístico francês que promovia a prática da **Deriva**, sendo esta um processo de perder-se pela cidade para encontrar o verdadeiro sentido afetivo ligado ao espaço.

Orientados pela figura fundamental de Guy Debord, os situacionistas repensaram a leitura sensível da cidade e organizaram a geografia do espaço urbano por meio de uma leitura anticartográfica, ou seja, por uma leitura de caráter afetivo-simbólico dos espaços.

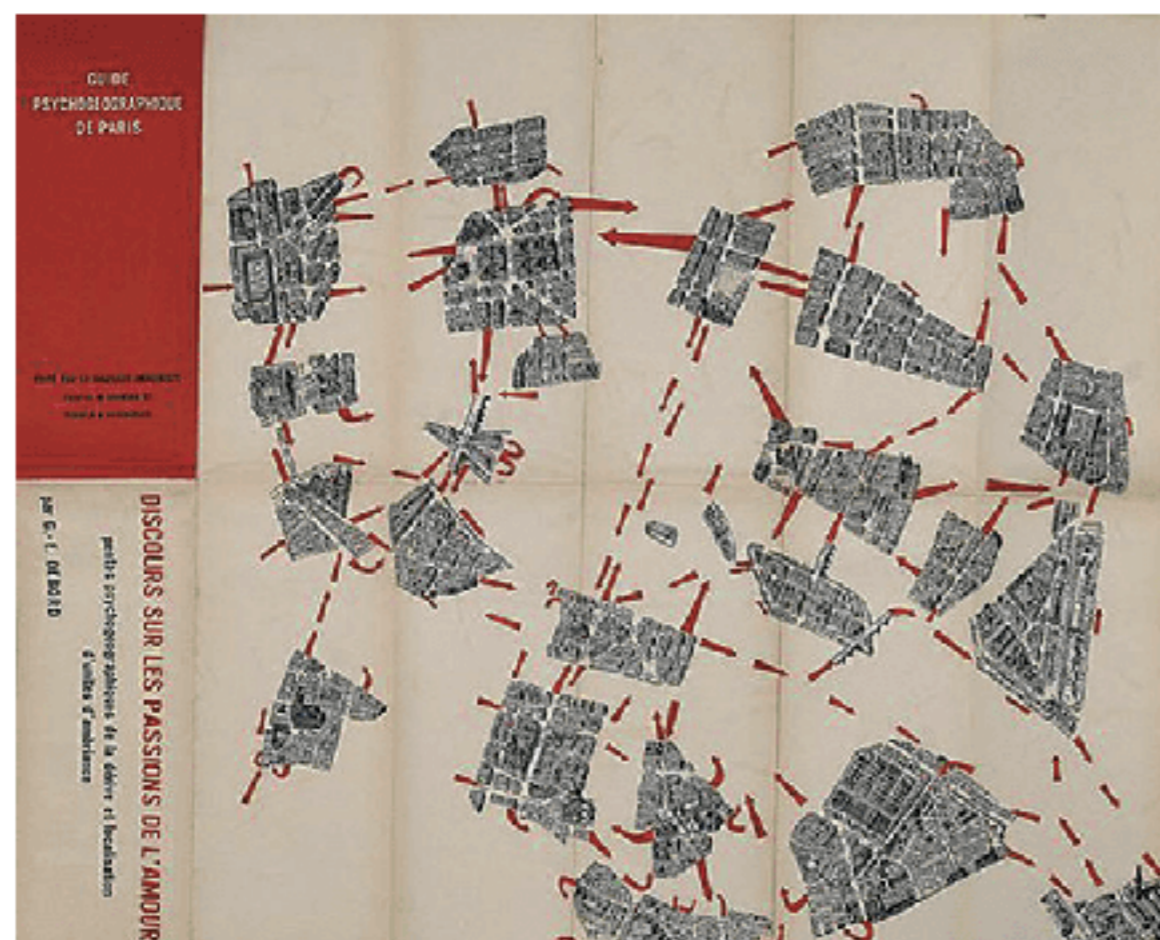


Fig. 32 Guy Debord. *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour*, 1957.

Site Specific

Termo inventado por Robert Irwin, a intervenção **Site Specific** tornou-se recorrente a partir de 1970, quando do advento de grandes encomendas de esculturas para espaços urbanos nos Estados Unidos. Derivado da Land Art, o Site Specific refere-se a trabalhos de ocupação pontual, de concepção específica para um determinado local, considerando, no processo de interação com a obra, o valor simbólico desta e suas possibilidades.



Fig. 33 Krzysztof Wodiczko. *The Hiroshima projection*, 1999. Projeção pública sobre o Domo da bomba atômica. Hiroshima, Japão.

Sobre a imagem

Site Specific é sinônimo da obra do polonês Wodiczko. Através de projeções, ou esculturas-luz, "provoca", simbolicamente, os locais de intervenção. Na intervenção acima, as mãos que se abrem fazem alusão delicada à bomba atômica, representada pela ruína ao fundo.

Arte como espaço

As dinâmicas de apropriação do espaço da paisagem se converteram em um verdadeiro palco desafiador para a arte do final do século XX, como se o espaço dos museus tivesse se tornado inócuo quando o interesse é atingir o transeunte, o observador ocasional. Surpreender as pessoas com arte no local mais inesperado foi o grande objetivo de uma arte que se propunha renovadora ou de ação polêmica.



Fig. 34 Spencer Tunick. *Ação em S. Sebastian*, 2006. Espanha.

Sobre a imagem

O propósito do fotógrafo Spencer Tunick é retratar nus os habitantes de diversas cidades do mundo. Dessa forma, retira das pessoas qualquer vestígio de erotismo e acaba por produzir imagens que transitam do sentimento de beleza ao de horror, quando os corpos espalhados sugerem uma imensa carnificina.



Fig. 35 Frans Krajcberg. *Esculturas com raízes de manguezal*, década de 1990. Atelier do artista, Nova Viçosa, Bahia.

Sobre a imagem

A arte, para Krajcberg, é uma verdadeira arma de guerra contra atrocidades cometidas ao meio ambiente. O artista polonês radicado no Brasil decidiu se aliar à natureza para produzir esculturas-instalações em forma de denúncia. Partindo dessa premissa, busca os restos de vegetação destruída, transforma-os em seu ateliê e devolve-os à vida na forma de instalações.

Os rumos da arte: a fotografia, o Neorrealismo, o Neoexpressionismo e outros paradigmas contemporâneos

A recuperação da figuração e as revalorizações do Expressionismo, associadas às conquistas poéticas da fotografia, coexistem com a arte que não mais se pretende de domínio exclusivo de um artista, mas que está em constante processo de transformação e reapropriação, e este é o mote para se pensar o espírito babélico pós-moderno.

Fotografia

Devemos justiça à fotografia. Seria necessária uma história toda dedicada a ela, que desenvolveu um repertório e valores específicos. Podemos, no entanto, pensar em como, desde seu surgimento, a linguagem da fotografia e do cinema transitaram em diversos momentos na arte.

O francês Henry Cartier Bresson é um grande ícone da fotografia. Ele é um exemplo de um olhar vagante, do homem transitório que vaga em busca de imagens, e tem a perspicácia de isolar instantes reveladores do cotidiano, como na cena em que duas mulheres de preto passeiam sob os olhares de duas **cariátides**; para quem entende um pouco de história grega, ligar o significado desse recurso arquitetônico à cena é um divertido exercício semântico.

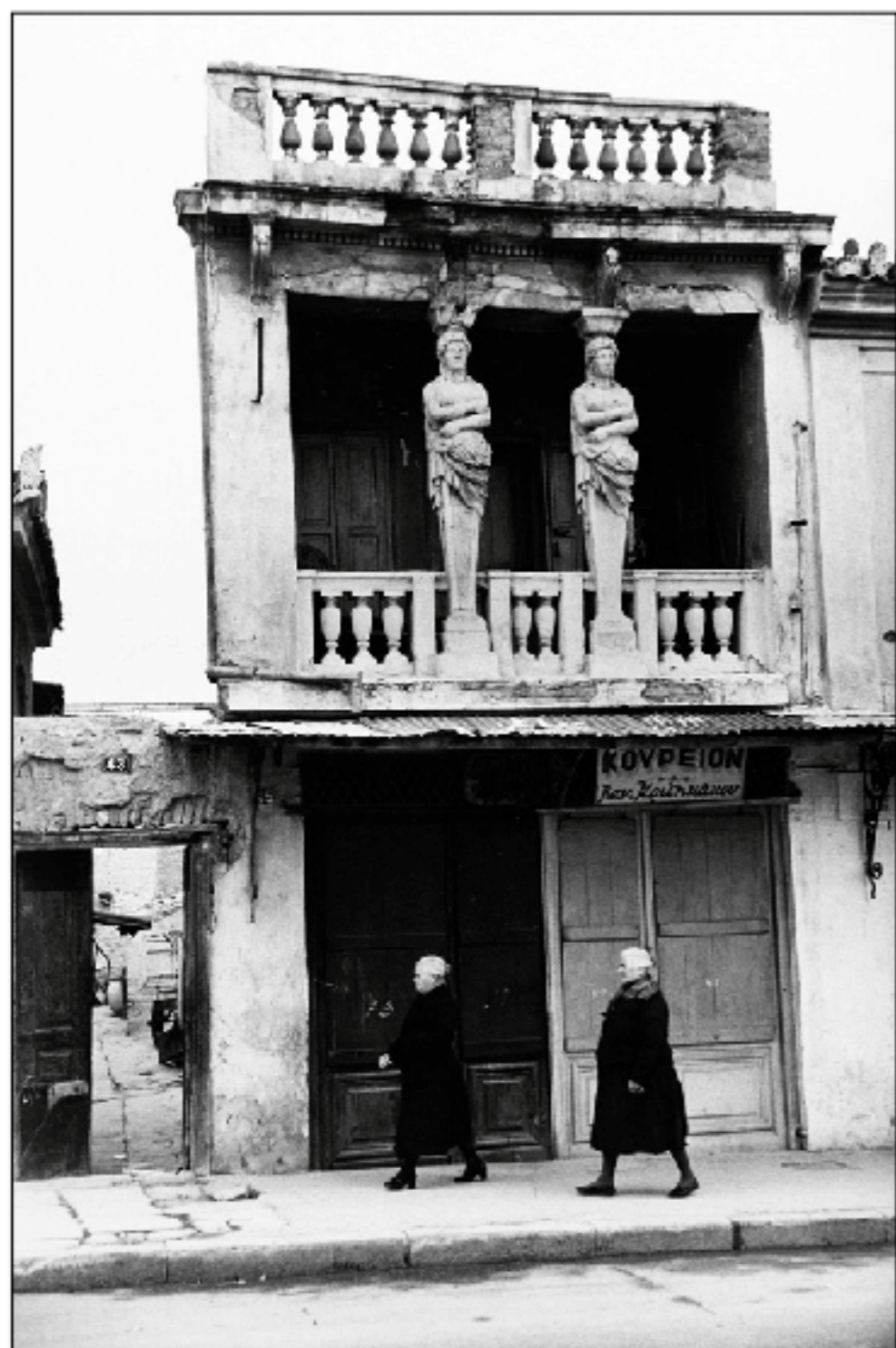


Fig. 36 Henry Cartier Bresson. Fotografia. 1953. Atenas, Grécia.

Sobre a imagem

A obra de Cartier Bresson testemunha a contribuição do olhar do fotojornalista no mundo artístico. As fotos são instantâneos, momentos captados com olhar de caçador que dispara em direção à cena.

SAIBA MAIS

Na atualidade, um outro grande ícone da fotografia é o brasileiro Sebastião Salgado.

Em uma postura oposta à de Bresson, Salgado envereda pelo aspecto pictórico da fotografia, optando por distanciar-se do mundo para nele melhor adentrar. A valorização do trabalho de laboratório, da busca da luz correta no local adequado, faz dessa prática uma extensão do olhar do pintor. Para conhecer sua obra, acesse o site oficial do artista: www.amazonasimages.com/grands-travaux

Fotografia e pintura

A fotografia se presta novamente de pressuposto à pintura quando as retomadas da figuração acontecem. A Escola de Londres, por exemplo, tem como maior representante Lucian Freud, que busca no retrato o sentido da paisagem, como se de uma superfície cutânea pudéssemos identificar uma topografia. A pintura vai além do hiper-realismo; ao lançar mão dessa topografia da face, ela busca sublimar as conquistas do realismo além-fotográfico, com uma fatura advinda do Expressionismo.



Fig. 37 Lucian Freud. *Reflection* (autorretrato), 1985. Óleo sobre tela. Coleção particular.

Sobre a imagem

Ao mergulhar nos pormenores expressivos da topografia do rosto, Lucian Freud inverte as características do retrato e o transforma em outro gênero: a paisagem.

Cariátide

Suporte arquitetônico, originário da Grécia antiga, que se apresentava quase sempre com a forma de uma estátua feminina e cuja função era sustentar um entablamento.

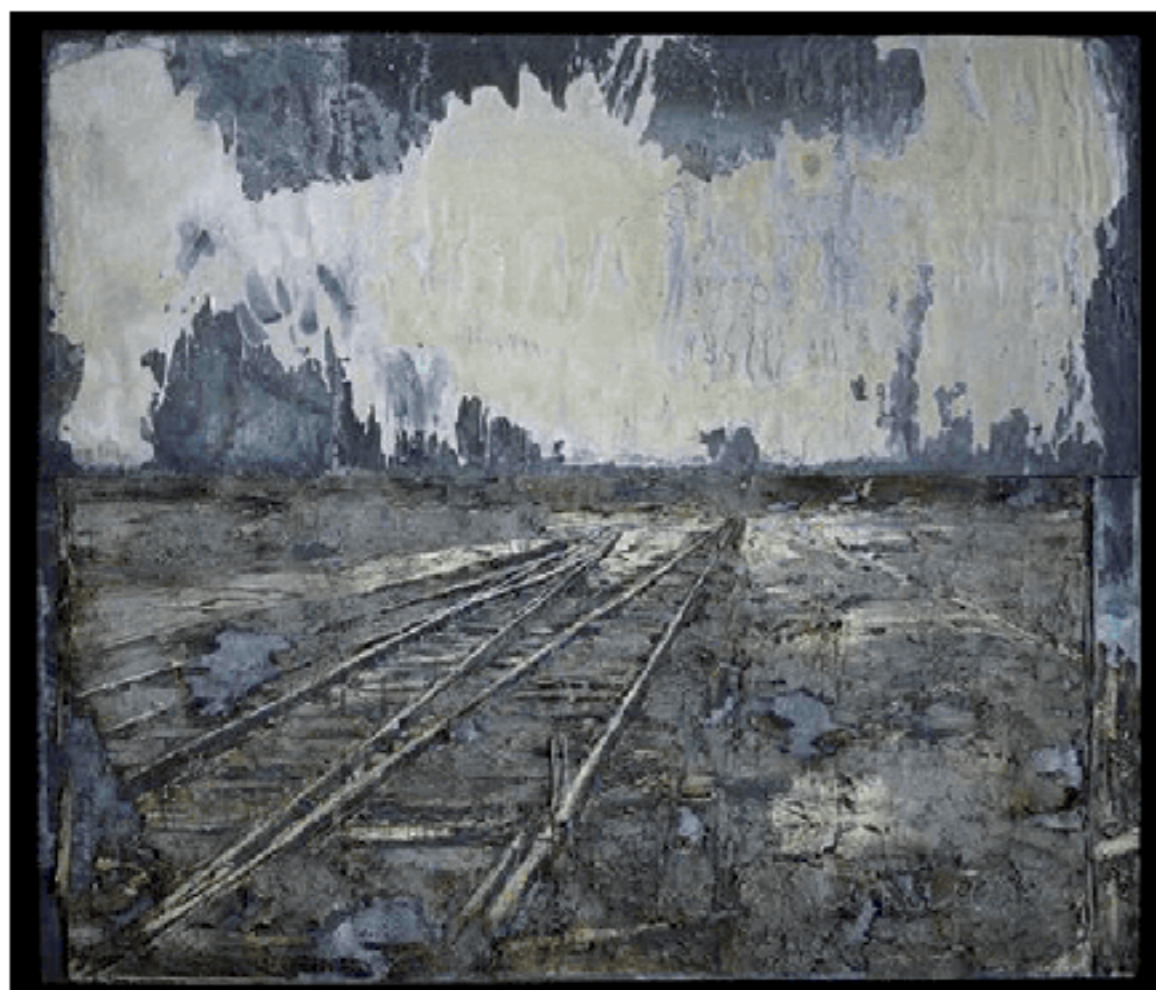


Fig. 38 Anselm Kiefer. *A mulher de Ló*, 1989. Tinta a óleo, cinzas, emulsão polímero, sal e elementos aplicados em tela sobre madeira compensada. Cleveland Museum of Art, Cleveland, Inglaterra.

Sobre a imagem

Na mesma vereda de Beuys (visto no capítulo anterior), Kieffer medita sobre a herança da Segunda Guerra Mundial que paira sobre a Alemanha. Surgem, então, imensas pinturas que colocam em questão a figura da mitologia germânica frente a símbolos de dor e opressão. Esta é uma das obras importantes deste artista, que reviu a história bíblica junto à história do holocausto, deslocando a história da destruição de Sodoma e Gomorra para a Alemanha dos anos de guerra. Na imagem, os trilhos remetem aos trens que transportavam judeus para os campos de extermínio.

Em Kiefer, o valor simbólico se estende também aos materiais, como as cinzas que remetem à destruição e o sal em que a própria mulher de Ló foi transformada, por desobedecer a ordem de não olhar para trás.

À maneira de Lucian Freud, Kiefer também transita entre gêneros pictóricos e transforma a paisagem em retrato, o retrato metafórico da mulher de Ló.

Web Art

A *Web Art* é um novo meio de expressão e pode ser definido por um sistema intrincado de experiências visuais, sonoras e temporais. A interatividade reina dominante em uma arte que seria cinema, não fosse o seu foco visual. Nessa modalidade, a dimensão da ludicidade e do jogo fazem com que o espectador passe de **fruidor** a construtor, a coautor de um projeto estético.

A transmissão de informações gratuitas e sem perda de qualidade torna realizável o sonho da arte acessível. Desfaz-se o mito do original, pois se celebra, antes, a inexistência da temporalidade do espaço.

Fruir

Desfrutar, gozar, utilizar (vantagens, benefícios etc.).



Fig. 39 *Karlskrona2 e Wolfsburg2*, artista: Superflex. Desenvolvido em colaboração com o arquiteto Rune Nielsen, ano: 1999-2000. Karlskrona, Suécia e Wolfsburg, Alemanha.

Sobre a imagem

Com apoio do arquiteto Rune Nielsen, o grupo Superflex propõe a ação interativa dos habitantes sobre seu espaço por meio de um plenário virtual, para isso duplicando, em meio digital, a cidade e seus habitantes reais. O evento, que teve início na Suécia, na cidade de Karlskrona, se expandiu e incorporou a cidade alemã de Wolfsburg, em *Wolfsburg2*.

As cidades reproduzidas na íntegra são remodeladas por seus habitantes a ponto de evidenciarem a mudança das funções de edifícios, a hierarquia social e mesmo proporem a revisão de leis.



NOAH KALINA

Fig. 40 Noah Kalina. *Everyday. Work in Progress* elaborado a partir de 2000.

Sobre a imagem

A obra *Everyday* é uma fusão da **Web Art** e do **Work in Progress**, conceito de obra que visa apresentar a arte em seu processo e não como produto final. Com uma foto realizada por dia, com alguns anos de registro o artista compôs um impressionante filme com dez quadros por segundos, no qual se observa a passagem do tempo e se assimila todos os quadros por memória retiniana. Como a obra é um processo em si, certamente o filme disponibilizado na internet não está concluído.

Arte contemporânea: resgate da significação



Fig. 41 Francisco de Goya e Lucientes. Detalhe de *Tristes presentimientos do que há de acontecer*, c. 1810. Gravura da coleção *Os desastres da guerra*.



Fig. 42 Jake e Dinos Chapman. *Insulto à injúria*, 2003. Intervenção sobre gravura de Goya.

Para a maioria das pessoas, o interesse por arte contemporânea se dá pela curiosidade instigada pela publicidade e pela falta de democracia na decisão do que é e o que não é arte.

Desde os anos 1950, uma corrente estética propunha a ideia de uma “autonomização da arte”, ou seja, uma independência da arte em relação à vida. O poder dado ao artista por tal distanciamento passou a evoluir e tornar a arte pouco apetitiva ao público. É a partir desse ponto que declarações do tipo “Que coisa absurda, chamar isto de arte!” tornaram-se comuns.

Em relação ao público, a ideia do espetáculo absurdo da arte fez mais que as próprias ideias dos artistas. Muitos deles, inclusive, valeram-se desse recurso para se tomarem evidentes, como foi o caso dos irmãos Chapman ao intervirem barbaramente sobre gravuras originais de Goya. O que parecia uma dessacralização tornou-se objeto de propaganda, tornando os irmãos mundialmente famosos apenas pela indignação que suas obras despertavam nas pessoas.

Observadores dessa prática procuraram rever o papel da arte na sociedade e geraram um verdadeiro movimento não formal de recuperação do papel da arte na vida. Passavam, assim, a diminuir a distância entre observador e obra gerada pela autonomia da arte.

A retomada da figuração, conjuntamente a busca de uma comunicação efetiva de universos sensíveis, de uma arte que novamente signifique algo na vida das pessoas, configuram diversos dos caminhos na arte contemporânea.

Artes marginais

Importantes manifestações que têm contribuído para a retomada do papel da arte na vida partiram de ações marginais ligadas à pichação e ao grafite e paulatinamente foram se referenciando em exemplos de artistas que lidam com a figuração. O sul-africano William Kentridge, por exemplo, elabora animações com base em desenhos a carvão que são apagados e sobrepostos, virando fotogramas, desenhos em movimento.



Fig. 43 William Kentridge. *Journey to the Moon*, 23 de outubro a 4 de dezembro de 2004. Animação. Paris, França.

Processo similar ao de Kentridge é executado por diversos grafiteiros, que também excedem o suporte das paredes e se “animam”. É o caso do projeto Muto, do grafiteiro Blu, que realiza imensas intervenções em meio ao espaço urbano. Nessas obras, Blu brinca com a relação entre os locais escolhidos e os habitantes das cidades.

Dogma 95

A inserção do grafite no circuito das artes reconhecidas abriu espaço para se repensar os processos de autoria, uma vez que os grafites estavam sempre sujeitos à alterações no espaço, a “contribuições” de colagens e sobreposições. Como sintoma dessa questão, um manifesto originário no cinema deu origem, entre outros pontos, a uma revisão dos valores de autoria. O **Dogma 95**, cujos mentores foram os cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, propôs, em 1995, uma reformulação ética e estética da Sétima Arte, que influencia as artes em geral.

As regras do Dogma 95, também conhecidas como “voto de castidade”, são:

1. As filmagens devem ser feitas em locais externos. Não podem ser usados acessórios ou cenografia.
2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa.
3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos – ou a imobilidade – devidos aos movimentos do corpo. (A câmera não deve ser adequada à cena, mas a cena deve adequar-se à câmera; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar).
4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial.
5. São proibidos os truques fotográficos e filtros.
6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, armas etc. não podem ocorrer).
7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos.
8. São inaceitáveis os filmes de gênero.
9. O filme deve ser em 35 mm, padrão.
10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

Dogma e a Rede de criação

A partir dessas regras, qualquer pessoa pode produzir um filme Dogma. Podemos vislumbrar, com base nesse exemplo, um panorama maior, estendido a todos os meios expressivos.

Se considerarmos a arte como produto de um grupo ou de uma cadeia de artistas, concebemos a ideia de uma “rede de criação”. Por essa *rede* percebemos que o artista que consideramos independente está muito longe de ser um criador isolado em seu universo de imagens. De alguma forma, ele deve tributo a outros muitos artistas, que podem ser compreendidos como uma *família espiritual*.

O princípio de redes de criação, como efeito do propósito de democratização do fazer artístico, pode ser efetivo na produção, mas também aponta um novo caminho aos artistas. As redes sugerem uma arte que pertença à vida, que faça desta uma experiência estética; uma arte que contribua, a seu modo, com a sociedade, nem que apenas pela comoção do outro.

Sobre a imagem

O lambe-lambe, uma prática de cartazes de circo e eventos, foi apropriada pelo coletivo de arte Atelier Piratininga e deu origem a um movimento que se tornou internacional. A intenção do grupo é subverter o sentido da propaganda que sempre tem um propósito claro: informar e vender. O projeto é criar anticartazes e tornar a subversão de colar cartazes um presente de delicadeza ao público, que está sempre em meio a um mar de informações objetivas.

Professor: Os questionamentos propostos pela arte contemporânea são reflexos de questionamentos anteriores. Assim como os caminhos de hoje, os movimentos do passado sempre apresentaram indagações e possibilidades, e é importante ter constantemente em mente que a história (da arte e mesmo outras) é sempre relativa e nunca absoluta. Assim, lembre aos alunos que, perante um registro artístico, sempre duvidem, critiquem e reinventem.



Fig. 44 Atelier Piratininga, projeto Lambe-lambe. Cartazes colados em tapumes, 2003. São Paulo, Brasil.



Fig. 45 Ernesto Bonato. *Passagem*, 2002. Desenho a carvão sobre parede. São Paulo, Brasil.

Sobre a imagem

O artista paulistano Ernesto Bonato sutilmente insere imagens em meio a cidade incansável que se autodevora. Uma árvore, desenhada com o próprio carvão, faz-se renascer em meio às ruínas de uma casa e protege a intimidade e a história daqueles que habitaram aquele espaço. Com suas imagens, Bonato parece perguntar se a arte não pode se tornar um presente, um instante de beleza em nossas vidas. Quem sabe, um dia, muitas árvores possam ser plantadas em todas as ruas, em todos nós.

Atividades

- 1 Como o *design* se ligou às artes plásticas? Em que contexto isso aconteceu?
- 2 Quais as diferenças entre os tipos de Abstracionismo?
- 3 Como se manifestam na contemporaneidade as interfaces entre artes plásticas, teatro e dança?
- 4 Como a arte da atualidade integra-se à sociedade da qual faz parte?

TEXTOS COMPLEMENTARES

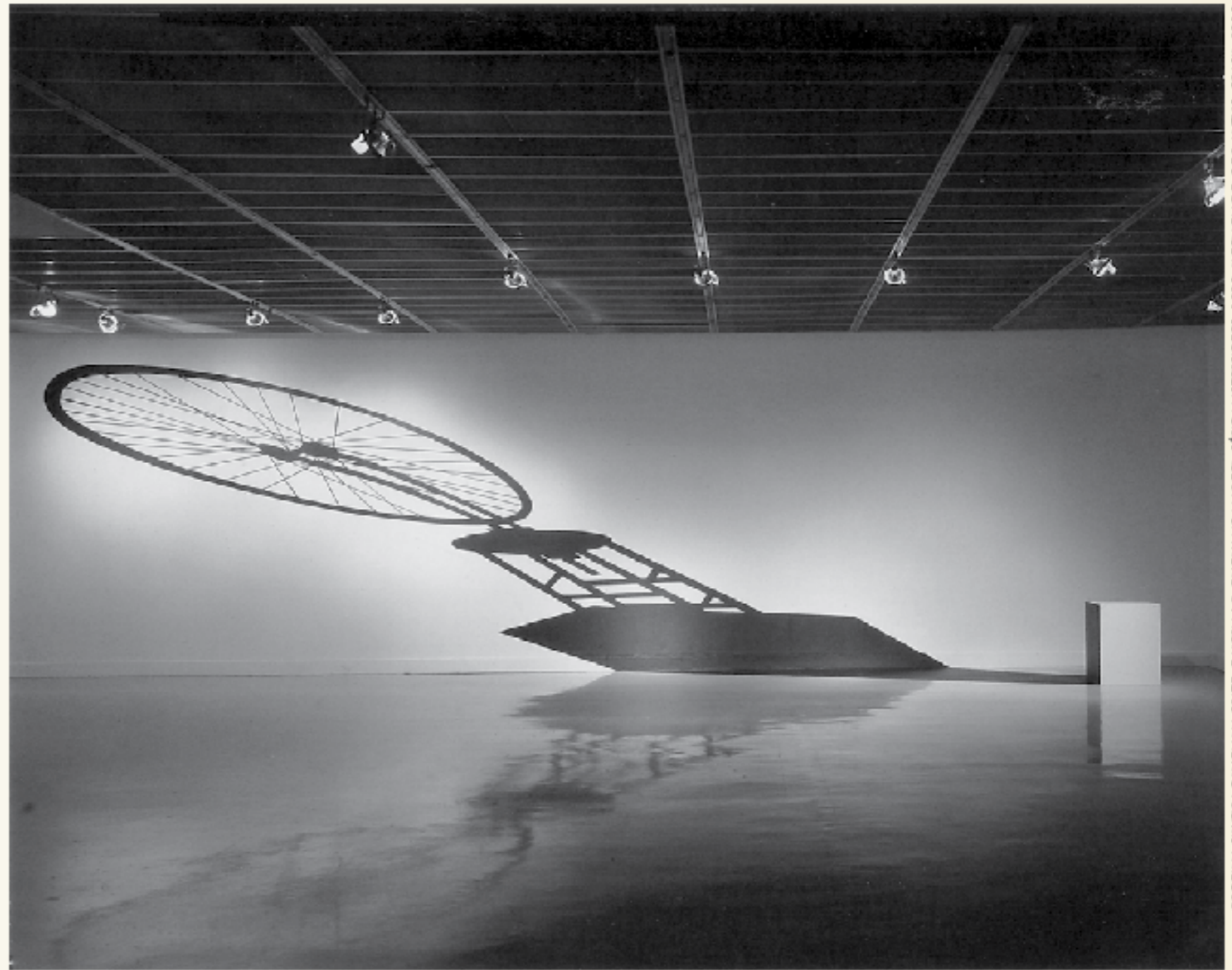


Alexander Calder. *Circo em miniatura*, construído a partir de 1927. Museum of American Art, Nova York, Estados Unidos.

© 2009 CALDER FOUNDATION/ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NEW YORK. PHOTOGRAPH BY WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART / © CALDER, ALEXANDER, 1927. CIRCO EM MINIATURA, LICENCIADO POR ARTS, BRASIL, 2010

Regina Silveira. *In Absentia: M. Duchamp*, 1998. Vinil adesivo e madeira. Série Masterpieces. Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas, Austin, Estados Unidos.

Regina Silveira homenageia um objeto – chave de *Roda de bicicleta*, projetando uma imensa sombra de uma referência inexistente. Como as sombras perdidas na história de Peter Pan, a sombra do Readymade tem vida independente de seu dono. Poderíamos pensar nesta obra transitando entre o Surrealismo, a Arte Conceitual e até a Arte Pop, uma vez que a obra de Duchamp se tornou um símbolo facilmente evocável.



REGINA SILVEIRA E LUCIANA BRITO GALERIA/ © DUCHAMP, MARCEL, SÉRIE MASTERPIECES, 1998, LICENCIADO POR AUTMS, BRASIL, 2010

Foto mostrando Llorenç Barber. O artista catalão Llorenç Barber desenvolve um trabalho de intervenção Site specific no qual elabora composições para os sinos de toda uma cidade ou localidade. A composição transforma a cidade em um imenso instrumento. As composições, por sua vez, propõem a interação espaço-sonoridade, uma vez que a localização variada do ouvinte no ambiente urbano implica intensidades distintas, marcadas por aproximações ou distanciamentos.



LLORENÇ BARBER



© ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN, "A MELODIA PERSEGUE A MINHA FANTASIA - THE MELODY HAUNTS MY REVERIE", 1965, LICENCIADO POR ALUMS, BRASIL, 2009

Roy Lichtenstein. *A melodia persegue a minha fantasia (The melody haunts my reverie)*, 1965. Tela de seda em vermelho, azul, amarelo, preto, 69,9 x 51,4 cm. Portfolio 11 Artistas Pop, vol III.

CORTESIA DE PAULO SAYEG



Paulo Sayeg. *Atelier de costura na Pompeia*, 2003. Desenho com pena e aguada sobre papel. Escritório de arte Augusta 664, São Paulo, Brasil. Paulo Sayeg transporta fato imaginário para cenas de diminutos palcos, sobre os quais encenam seus complexos atores. O grafismo, repleto de volteios, busca a construção de massas de sombra e luz, e evidenciam a afinidade do artista com a figuração e o Neoexpressionismo.

Revisão dos elementos básicos da música, Antiguidade e mundo grego

Revisando

- O som é um fenômeno físico que ocorre quando moléculas de ar vibram até o tímpano. O tímpano envia essas vibrações ao cérebro, que as traduz nas sensações físicas que identificamos como sons.
- Altura, intensidade (ou volume) e timbre.
- Ritmo é a duração dos sons.
- Aqueles capazes de produzir acordes, ou seja, aqueles onde várias notas podem ser tocadas simultaneamente.
- Uma única melodia que pode ser executada por um ou mais músicos ao mesmo tempo.
 - Várias melodias diferentes e independentes soando ao mesmo tempo.
 - Melodia com acompanhamento harmônico. Nesse tipo de textura, é muito clara a subordinação de um elemento ao outro, diferenciando-a da textura polifônica.
- As claves são responsáveis por indicar a nota de referência sobre a qual deduzimos a escrita de todas as outras notas na pauta.
- 0,75 segundos.
- 1,5 segundo.
- O número superior corresponde à quantidade de pulsos e o número inferior corresponde à figura cuja subdivisão está representada numericamente.
- Especula-se que neste período o homem manipulava os sons sob uma abordagem básica, geralmente em função de alguma necessidade específica. É nesse período que se atribuem as primeiras manifestações rítmicas por meio de percussão, a imitação de sons da natureza e a expressão de emoções básicas por meio da voz.
- A tradição musical só se tornou viável graças à divisão de trabalho na sociedade.
- Pitágoras descobre relações matemáticas entre as notas musicais (baseando-se em frações de números inteiros aplicadas a instrumentos de cordas) sistematizando conceitos teóricos que, além de estabelecer os preceitos da música do mundo grego, ecoam até os dias atuais. A escala diatônica (dó – ré – mi – fá – sol – lá – si – dó) é um material musical derivado diretamente das pesquisas de Pitágoras.
- O *éthos* corresponde ao caráter inerente de um material musical. Os gregos acreditavam que certas escalas induziam a determinados estados de espírito. Eles possuíam escalas de *éthos* violentos, próprias para produzirem música em treinamentos militares, e escalas de *éthos* contemplativos e intelectuais, apropriadas para produzirem música para os filósofos e estudantes. O efeito do *éthos* no ouvinte é chamado de *páthos*. Enquanto o *éthos* é um caráter natural e próprio da música, o *pathos* é o efeito emocional que ocorre no ouvinte. Assim, uma música de *éthos* sereno produz um estado de espírito de tranquilidade e calma em quem a escuta. O *páthos* é justamente essa sensação.

14. C

15. É falsa, pois se sabe que no período da Grécia Antiga as texturas praticadas eram a monofônica e a heterofônica. Nenhuma dessas texturas comporta uma estrutura harmônica como o acorde.

16. 1/2, 2/3 e 3/4.

17. O sustenido serve para elevar a nota em um semitom e o bemol rebaixa a nota em um semitom. Esses sinais são utilizados para se obter uma relação intervalar correta entre as escalas quando essas são construídas em outras fundamentais que não sejam dó.

18. Mi, fá sustenido, sol sustenido, lá, si, dó sustenido, ré sustenido, mi.

Idade Média e Renascença

Revisando

- Com a adoção do cristianismo como religião oficial do Império Romano, os conhecimentos da teoria grega, preservados pelos romanos, passam a ser difundidos a partir da reforma gregoriana nos mosteiros e nas práticas litúrgicas, fundamentando a prática do cantochão.
- Era preciso preservar os cantos litúrgicos sem depender apenas da memória. Assim, fez-se preciso desenvolver uma escrita que permitisse registrar música de maneira mais duradoura.
- Os neumas não são um sistema de notação completo e sim, um lembrete de como era o perfil melódico dos hinos. A memória ainda é um fator importante de preservação musical, então, para se utilizar a escrita neumática com sucesso, era imperativo conhecer a melodia antes. Para um músico dos dias atuais, a escrita neumática é indecifrável no sentido de não haver referências sonoras para se utilizar na compreensão da grafia.
- Guido d'Arezzo.
- É a prática de duas ou mais melodias simultâneas.
- O organum paralelo são duas melodias paralelas, sendo que ambas mantêm o sentido e a integridade intervalar; o organum livre permite que as vozes adquiram mais independência ao relacionarem-se umas com as outras.
- As artes refletem, em meados do século XIII, uma tendência à complexidade e à erudição. Nota-se uma inclinação da música em relação ao profano e uma aspiração à autonomia intelectual.
- D
- C
- Durante o período da Renascença, há uma valorização do homem e retorno às formas clássicas da Antiguidade, ao contrário da Idade Média, quando havia o predomínio de uma visão egocêntrica do mundo.
- No período Medieval, a música instrumental não existe de forma autônoma: o uso dos instrumentos geralmente está relacionado ao acompanhamento de canções e danças. Na Renascença, os compositores começam a escrever peças musicais independentes para instrumentos.
- É o processo em que, dentro de uma textura polifônica, uma voz imita o material melódico da outra.

13. A

14. B

15. D

16. a) Segunda maior (ascendente), segunda menor (ascendente), quarta justa (ascendente), terça maior (ascendente), segunda maior (ascendente), uníssono, quinta justa (descendente).

b) Uníssono, segunda maior, terça menor, quarta justa, sexta maior, sexta maior, quinta justa, quarta justa.

Trajétórias musicais entre os séculos XVII e XIX: Barroco, Classicismo e Romantismo

Revisando

- Imitação da natureza e expressão dos afetos. Essas ideias se fundamentava na teoria da retórica e dos afetos.
- O velho estilo é associado à escrita polifônica, já o novo estilo é associado à escrita homofônica.
- A música Galante tinha o objetivo de agradar ao ouvinte; possuía refinamento, sofisticação e delicadeza. Por ser uma música feita para ser leve e agradável, por vezes carregava consigo um caráter frívolo e superficial.
- No período Barroco, a textura polifônica ainda é praticada, apesar de ser considerada antiquada. No período Clássico, a textura homofônica é dominante, e a polifonia não ocorre de forma tão acentuada.
- C
- D
- C
- D
- A
- A sonata barroca é qualquer música escrita para ser soada, ou seja, tocada. A sonata clássica é uma peça instrumental que segue, em seu primeiro movimento, a forma sonata.
- É uma sonata clássica para orquestra. Por ser uma sonata, em seu primeiro movimento sempre se utilizava a forma sonata, para estruturar a forma.
- Forma é a estrutura global de uma peça.
- C
- Beethoven. Sua música é marcada por uma exploração do máximo potencial expressivo possível dentro dos limites formais do Classicismo. É uma música transicional no sentido de que, ao mesmo tempo em que se encaixa formalmente nos moldes clássicos, no plano expressivo surge como uma representação da natureza interior do artista, pensamento em consonância com o emergente perfil romântico da época.
- No Classicismo, valorizava-se a clareza de ideias, a razão, a lógica e o equilíbrio entre forma e expressão. Os compositores românticos vêm desequilibrar e deformar essas ideias: para o romântico, a música deveria valorizar a expressão, as paixões e o vigor das emoções.
- C

4

Diversidades e adversidades na música do século XX

Revisando

1. *Prélude à l'après-midi d'un faune*.
2. D
3. Assim como o Serialismo, o Neoclassicismo representa uma reação à estética romântica do século anterior. Os compositores neoclássicos buscavam transcender a influência romântica resgatando a tradição dos períodos anteriores ao Romantismo.
4. O Minimalismo surge como uma reação à complexidade da música serial, levada aos extremos por Boulez e Stockhausen. No Minimalismo, há uma preocupação em garantir que o ouvinte leigo perceba os desenvolvimentos da música, que ele tenha consciência das mudanças que são inseridas no discurso musical.
5. A música aleatória engloba desde o uso de dados ou sorteios para tomar decisões composicionais até a transferência do poder de decisão em relação a como a obra será executada por parte do compositor ao intérprete.
6. B
7. A música popular tem origem em uma síntese singular de influências da música europeia com ritmos africanos; síntese essa promovida geralmente por indivíduos marginalizados e segregados pelo passado histórico de escravidão e sofrimento de seus antepassados. Podemos dizer que a música popular nas Américas deve grande parte de seu passado e evolução ao impulso criativo dos negros escravizados e seus descendentes, que mesclavam e adaptavam sua cultura ao ambiente que lhes era imposto.
8. O Jazz e o Blues.
9. A música popular toma o lugar da música de vanguarda por sua facilidade e acessibilidade. Isso se torna possível graças ao processo de industrialização da música popular. Segundo o filósofo Adorno, a música industrializada não exige nada em termos intelectuais por parte do espectador; após um dia intenso de trabalho nas linhas de montagem, tudo o que o trabalhador quer é entrar em estado de catarse, e esse tipo de música se mostraria perfeita para isso. Por isso ela seria mais consumida que a música de vanguarda, a qual exige atenção e estudo por parte do ouvinte.
10. O disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* incorpora influências jazzísticas, paródias, procedimentos composicionais da música de vanguarda e ousados arranjos com banda e orquestra. A partir de então, o Rock apresenta uma tendência à complexidade e ao peso e virtuosismo instrumental.
11. Por ser uma música que supre uma necessidade de entretenimento, a Música Pop é o que o público quer que ela seja. Esse desejo varia ao longo do tempo e isso explica o aspecto transitoriedade dessa música: não é uma música feita para ser duradoura; é uma música feita para atender a uma necessidade de consumo imediata.
12. A Tropicália resgata um conceito de antropofagia: os tropicalistas propunham que todas as influências musicais possíveis fossem absorvidas, tanto brasileiras como estrangeiras; a síntese

dessas influências seria a música tropicalista: a nova música popular brasileira.

13. Esse formato possibilitou a criação de diversas formas alternativas de reproduzir esse formato, desde softwares para computador até celulares e MP3 players. Qualquer álbum em CD poderia ser copiado no computador e convertido em arquivos MP3. Assim, os fonogramas são distribuídos e copiados na Internet e toda fiscalização comercial envolvendo esses materiais se torna inviável.

Artes Plásticas

1

Elementos básicos para compreensão da história e da estética das artes visuais

Atividades

1. Para o homem da Pré-História, a arte tinha o artifício mágico: pela representação atingiria-se o original. Ainda que hoje esse sentido não mais exista, a arte continua a demonstrar uma força sobre o meio. Como forma de expressão, ela determina como o homem vê, pensa e age sobre o que o cerca (a natureza), servindo como registro e manifesto, e também como interpretação da realidade.
2. A pré-história artística estende-se de cerca de 30000 a.C., período conhecido como *Paleolítico superior*, até o surgimento da compreensão linear do tempo, até pouco antes de 3000 a.C., quando surgem os rudimentos de uma escrita e do registro do tempo na Mesopotâmia. Ela é dividida principalmente em três fases (apresentadas cronologicamente): *aurinaciense/ perigociense*, no qual a cultura é pictórica, e o uso do contorno para definir o desenho ou indefinição da cor é regra geral; *solutrense*, no qual se nota uma transição para as plaquetas gravadas ou pintadas e um abandono da arte parietal; e *madaleniense*, que tem os exemplos máximos da arte rupestre, com segurança na pintura e domínio de formas e com utilização de recursos de modelação de animais feitos por efeitos de sombreado e até de relevos nas rochas.
3. Conjeturamos que as imagens possuíam um atributo mágico e aquele que conseguia pintar ou esculpir um animal importante na caça tinha o poder de atingi-lo em seu duplo. Além disso, "em ambos os exemplos as pinturas representam animais como bisões e veados, alvo de caça do homem que os representou. As pinturas foram realizadas muitas vezes em locais de difícil acesso e com iluminação por tocha, o que torna evidente o uso ritualístico destas imagens". Embora sem a crença mística de atingir o duplo, ainda hoje atribuímos significado às imagens. É o caso, por exemplo, da transferência de afeição que fazemos ao vermos uma fotografia, especialmente na ausência do original retratado.
4. Com estes rudimentares princípios, os homens primitivos realizaram obras de uma graça e verdade que, mesmo desconectadas do conceito de arte, como compreendido posteriormente, são incluídas como as primeiras manifestações sensíveis da arte da pintura.

2

A origem do "gosto". O Egito e a raiz da arte ocidental. Mesopotâmia

Atividades

1. A consolidação de uma civilização manifesta-se na cultura pela presença de uma unidade no gosto e o desenvolvimento desta em diversos campos, como na arquitetura, na arte, nos modos de vida, nas ciências, na escrita etc. No Egito, há essa padronização, que se volta principalmente para o mítico, já que a sociedade é fundamentalmente religiosa (as pirâmides, as pinturas, a escrita – todas refletem, ao menos em parte, a crença egípcia nos deuses e na eternidade).
2. As imagens egípcias que hoje conhecemos são associadas ao culto dos deuses ou dos mortos. Pela crença egípcia, haveria eternidade e o que fosse retratado seria resgatado nesta. Assim sendo, a temática egípcia é revestida do religioso e do místico – há a necessidade da representação, na terra, do que se queria no eterno: "todo o controle sobre a confecção das imagens era regido por um consenso a respeito da eternidade, de que as representações eram "duplos" de seus originais e, portanto, carregavam a essência deste". Numa sociedade assim, a imagem, que assegura a vida pós-morte, ganha papel central, pois é revestida de um poder evocatório necessário à sua fé (poder que só aumenta, se pensarmos que o próprio sistema de escrita egípcio era pictográfico, isto é, feito do uso de imagens).
3. Questiona-se a ideia de ignorância ou ingenuidade pelo domínio de anatomia e pintura que os egípcios demonstram em suas esculturas. Essa técnica e apuro ajudam mesmo a reforçar a ideia contrária, de intenção. Nesse caso, a religiosidade seria a explicação. Pela crença no duplo, uma faceta da arte egípcia se manifesta: a importância de se apresentar, numa imagem, o todo ("Se um homem representado fosse desprovido de uma parte de seu corpo, teria a infelicidade de renascer na eternidade com esta falta"). Nasce, então, a "lei da frontalidade", que tanto caracteriza os desenhos egípcios. As diferentes alturas nessas imagens vêm da representação hierárquica da sociedade, também dividida em classes (os mais importantes na sociedade tinham, portanto, um tamanho maior nas figuras). Ainda assim, não foge à religiosidade, já que o Faraó, poder máximo, seria o filho do divino na terra.
4. A escrita que se desenvolveu (na Mesopotâmia) aparentemente não obedece aos princípios pictográficos egípcios, de representação de elementos reconhecíveis baseados em imagens reais, mas em um sistema abstrato conhecido como cuneiforme, sistema de gravação em forma de cunha. A separação entre o original e a forma que o representa, algo que não existe na escrita pictórica, é a base das outras estruturas de signos que constituem as escritas ocidentais atuais.

3

A Grécia e o Império Romano

Atividades

1. Não é possível fazer tal afirmação. Enquanto para os egípcios a representação era feita pela crença na eternidade pós-morte (o representado aqui seria recuperado lá), para os gregos a representação era uma homenagem a alguma pessoa ou feito, sem a correspondência mística.
2. Os gregos empregavam valores expressivos no ato de esculpir; em suas estátuas aparece a beleza suave, nossa concepção atual de "beleza clássica"; a ideia de estrutura interna (como o relevo das vértebras), e a noção de movimento, dada tanto pelo caimento do pano (panejamento) quanto pelo próprio gesto, já que as esculturas têm poses. Assim como os traços buscam traduzir o ideal grego de perfeição, o gestual também traz significado: "a dramaticidade se manifesta por todo o corpo, nas faces, nas mãos, como se devessem nos convencer de suas ações e de seus pensamentos". Buscam, portanto, traduzir a motivação do personagem, narrar sua história por meio da postura.
3. O gosto grego é caracterizado por "uma elegância, numa expressividade digna, em valores da arte que chegam até a serem valores morais. [...] aparente serenidade frente às emoções ou a própria atemporalidade. [...] A arte grega passa a constituir uma espécie de baliza para o gosto, uma paisagem do gosto grego que se tornou prerrogativa para as belezas eternas". Em nossa sociedade, os ideais de saúde corporal (beleza atlética) são bastante similares ao que se vê nas estátuas gregas, visto que na cultura grega a prática esportiva era bastante incentivada (especialmente entre os espartanos).
4. Para os romanos, a *mimese* (imitação) era uma qualidade, um bom pintor deveria imitar a natureza; os romanos pensavam em um retrato que caracterizasse mesmo as imperfeições. Os gregos, contudo, procuravam, em sua arte, atingir as formas perfeitas, com proporções harmônicas que corrigiam, até mesmo, imperfeições nos homens.

4

Bizâncio e o mundo oriental

Atividades

1. A imagem de Cristo, que teria vindo da adaptação de estátuas gregas de deuses (daí o padrão de beleza associado), e a própria configuração física das igrejas, com "uma nave central, duas alas laterais, uma abside ao fundo e um sarcófago, representando o túmulo de Cristo, como as antigas mesas de sacrifício (pagãs), representando o altar".
2. a) A representação de valores judaico-cristãos. "Neste momento, a arte passa a ser pensada rotundamente em seu aspecto mais arcaico e puro, e deve representar, como prioridade, as coisas do espírito".
b) Na cultura bizantina surge o uso de ícones, a arte icônica. Seu principal tema eram os assuntos espirituais (foco da arte bizantina), e para sua execução era necessário um "preparo espiritual", envolvendo meditação e

jejum. A feitura dos ícones obedecia a regras preestabelecidas pela igreja, conhecidas como iconografia, a escrita das imagens.

3. Sem o uso da imagem humana, a arte islâmica usa o poder ilustrativo da escrita, de caráter místico para os islâmicos ("A caligrafia, por sua origem mítica, é considerada divina. Uma escrita bela revela um caráter belo"), e de um sistema ornamental, "com motivos geométricos e arabescos, baseados em estilizações de elementos fitomórficos. Os "arabescos" são variações a partir de motivos florais, então estilizados e readequados em sistemas de entrelaçados que redefinem uma lógica própria, independentemente de seu modelo".
4. As iluminuras são o formato em que mais aparecem as influências anteriores ao islamismo, sendo estas caracterizadas principalmente pelo caráter mundano. Essas iluminuras são pequenas pinturas em livros ricamente decorados, nas quais a imagem humana não é considerada blasfêmia, já que a temática principal são histórias seculares e romances. Quando retratam a história sagrada, contudo, as pessoas são representadas com alterações por zoomorfismos.

5

Arte medieval saxã, carolíngia-otoniana, românica e gótica

Atividades

1. Apesar da circunscrição temporal, é de relativo consenso que o espírito medieval só veio se firmar sob a figura de Carlos Magno, o homem mais influente da Alta Idade Média, período que se estende até o século XII. Nesse mundo organizado em feudos e, em sua maior parte cristianizado, a arte carolíngia desenvolveu-se na intenção tanto de celebrar a unidade política quanto de estabelecer uma marca estilística do soberano.
2. A arte carolíngia foi buscar suas referências iniciais no Império Romano do Oriente, em Constantinopla, e nas cidades da Península Itálica sob influência bizantina, como Ravena. Ela se desenvolve no período de 120 anos, de 780 a 900 e seria conhecida como renascimento carolíngio, tal a dimensão da recuperação dos ideais do Império Romano.
3. Havia uma busca por uma identidade própria na arte carolíngia. Seu alfabeto comprova o empenho de um Império em se afirmar frente ao modelo romano. Essa escrita acabou por evoluir de um sistema gráfico já existente e baseado não em letras esculpidas ou sulcadas, a exemplo das letras romanas clássicas, mas a partir das possibilidades das penas de caligrafia. As chamadas letras unciais têm origem no arredondamento característico do desenho da pena.
4. Com a expansão das abadias por toda a Europa e o reavivamento das artes de origem romana, uma linguagem arquitetônica afirmou-se com as grandes construções da cristandade no Ocidente. O estilo românico reconfigurou paulatinamente uma série de ensinamentos da arquitetura romana antiga, o principal elemento, o arco semicircular, será o exemplo mais recorrente. Com esse recurso, empreendeu-se a substituição dos tetos das naves da basílica primitiva, então em caixotaria e plana, por extensas abobadadas de teto curvo, também conhecidas por abóbodas em canhão.

5. A grande revolução da história da arquitetura ocidental aconteceu exatamente durante a malcompreendida Idade Média. Na "idade das trevas", foi produzida uma sofisticada construção de luzes que fez com que templos gregos e palácios romanos parecessem brinquedos de criança. As catedrais góticas proporcionavam, em meio ao caos urbanístico, a visão de uma estrutura extremamente ordenada e de uma leveza que parece desligar-se do chão pelos rendilhados impostos, pelos arcobotantes e pelas delgadas colunas às pedras.

6

O que Marco Polo e Jean de Mandeville não relataram sobre a China

Atividades

1. O confucionismo e o taoísmo de origem chinesa ainda no século IV incorporaram o budismo de origem indiana, quando se deu início a um sincretismo por certa afinidade de proposta cosmogônica e se estruturou uma permeação entre as culturas, resultando em obras de arte de uma sofisticação filosófica completamente desconhecida para o Ocidente.
2. A grande sofisticação da arte chinesa de então estava na concepção filosófica das pinturas e esculturas. A reverência para com a natureza constitui um dos princípios do taoísmo. O princípio que regia a execução de uma pintura paisagística na China é completamente diverso da aceção ocidental. O artista chinês via a compreensão entre a perenidade (montanha) e aquilo que flui (água). Interessava visualizar o que não estava aparente, o momento perene, atemporal; o artista vivenciava a paisagem internamente para depois representá-la em sua essência.
3. Como o objetivo perseguido pela arte da pintura não era o de capturar a aparência externa dos modelos, mas o de captar a essência literária e atemporal dos modelos, a comparação entre modelo e pintura seria algo incompreensível.
4. A abstinência no uso da cor configurou mais um desafio para evitar as aparentes seduções dos sentidos. A ideia era representar a essência do objeto representado tanto na forma quanto na cor. As cores eram vistas como distração do objetivo principal, assim como são rejeitados os motivos meramente visuais, como o apelo ao brilho e as sombras como recurso de modelação.

7

Giotto e a Pré-Renascença

Atividades

1. a) A teatralidade que aparece em sua obra remete às esculturas romanas e traz uma humanização dos traços.
b) Giotto distanciou-se radicalmente do universo iconográfico medieval, ao qual estavam atrelados muitos de seus contemporâneos, quando optou por não descrever diversas etapas de uma mesma história numa cena apenas, prática criada na Idade Média, passando a se ocupar de uma interpretação mais sutil da cena, como a representação dos estados de espírito dos retratados. Quando se pensa que o objetivo da arte medieval era o sacro, o retrato simples da fé

(que se vê em Bizâncio), esta humanização é um grande índice da mudança que viria, a mudança renascentista, que colocaria seu olhar sobre o homem, não sobre Deus.

2. Giotto deve muito às conquistas de representação, tanto do espaço quanto das emoções desenvolvidas a partir do gótico internacional. A interpretação dos *páthos*, das paixões, das expressões de temperamento dos que eram representados aparecia como novidade absoluta na pintura, mas já era perseguida pela arte gótica, como atestam algumas esculturas do período. Sua arte vem muito mais do contato com os avanços da arte gótica – que também resgatava alguns valores –, que da pesquisa de um passado clássico.
3. A “redescoberta” da observação da natureza pelo círculo de Giotto somou-se a um documento importantíssimo que endossou esse novo olhar “renascente”, uma chave para se compreender o espírito e as regras da arquitetura e da arte da Antiguidade clássica: a “descoberta” dos dez livros de arquitetura do romano Vitrúvio Polião, em 1414, no mosteiro beneditino de S. Gall. Os intelectuais buscavam, nesse momento, um lastro para a cultura italiana tão dependente do famigerado gótico. Esse livro de modo algum foi esquecido durante a Idade Média, mas, naquele momento, por vários motivos, era oportuno “descobri-lo” e publicá-lo.
4. Esses procedimentos canônicos, de certa forma, serão reedições cristianizadas de modelos clássicos nos quais se buscava dispor as medidas para se atingir a beleza ideal e a harmonia, palavras-chaves para o desenvolvimento e a consolidação do Renascimento.

8

Os séculos das descobertas: Renascimento, Maneirismo e o Novo Mundo

Atividades

1. O resgate da cultura pagã reflete-se na apropriação da noção grega de beleza, principalmente naquela difundida por Platão. A proposição do filósofo de um mundo das ideias perfeito encontrou reflexo e extensão nas ideias albertianas: a beleza seria atingida a partir da imagem ideal, da imagem perfeita. As formas, então, seriam redigidas por proporções do mundo perfeito, do mundo das ideias – seriam “proporções ideais”. Para enxergar o homem a partir de seu modelo ideal perdido, utilizavam-se as regras geométricas de Alberti, que coloca em proporção o homem e seu Deus e abre espaço para o Renascimento.
2. Maneirismo foi uma classificação feita posteriormente ao momento do seu acontecimento, pela necessidade de se definir períodos no estudo da arte. Sua principal manifestação consiste em ser um Renascimento tardio, que expandiu as características renascentistas pela Europa. Assim, seria o momento de desgaste do Renascimento na arte italiana, mas de disseminação e assimilação (com interpretações específicas) desses ideais por outros países europeus. Pode-se pensar, então, o Maneirismo como uma internacionalização da Renascença.

3. A ornamentação na Mesoamérica e nas culturas andinas pré-colombianas é caracterizada pela presença de pinturas antropomórficas e zoomórficas (principalmente na Mesoamérica) e adorno abstrato, geométrico e imagens sintéticas (Mesoamérica e culturas pré-colombianas). Há presença acentuada da policromia e diversificação nos materiais, como o uso de terracota, tecido, plumas e pedras. As obras, muitas vezes, são funcionais e associadas ao culto do divino (caso das máscaras e da escolha por determinadas cores).

9

O Barroco: raízes, problemas e desenvolvimento no Velho e no Novo Mundo

Atividades

1. Muitas vezes, os artistas do Maneirismo colocavam o significado da cena em segundo plano, evidenciando apenas a própria linguagem, a sua *maneira*. Já no Barroco, há uma reação por causa da clareza da mensagem, pois evita os excessos das linguagens pessoais.
2. A natureza-morta era uma composição com seres inanimados: livros, frutas, porcelanas, flores, entre outros objetos. As paisagens eram reprodução das próprias paisagens e suas variantes. Os retratos representavam a aparência visual de um grupo, um indivíduo ou o autorretrato. As cenas histórico-mitológicas nada mais eram que uma derivação das cenas bíblicas dos países católicos.
3. Porque Velázquez foi curador do primeiro núcleo importante de pinturas da casa real que hoje compõe parte expressiva do Museu do Prado em Madrid.
4. Em ambos os casos, há características peculiares em relação ao estilo barroco: manifestação da contrarreforma e movimento e dramaticidade.

10

Rococó, Neoclassicismo e Romantismo

Atividades

1. A curva barroca era de lastro clássico, isto é, marcada pela composição em linhas retas. Já a *rocaille* rococó enfatizou a sensualidade da curva, agora sem a implicação do drama. A *rocaille*, ao substituir a voluta, possibilitou o surgimento de uma ornamentação aparentemente frívola e destituída das implicações retóricas.
2. A Revolução Francesa culminou no Império Napoleônico, e a derrocada da tirania emergiu em uma Roma democrática. No Brasil, houve a chegada da corte portuguesa em 1808.
3. O sublime nos oferece uma sensação diferente da beleza, pois é despertado pela ideia de surpresa, de perda de chão, da imensidão e até da dor. Já a beleza nos proporciona recorrências esperadas, sensações oriundas de conceitos e efeitos esperados.
4. No Romantismo, a luz é teatral, a favor de uma intenção narrativa, da evocação das emoções antes da razão, como pode ser notado nas obras de William Turner e Francisco de Goya.

11

Força impressionista: do Pré-impressionismo ao Expressionismo

Atividades

1. No Pré-impressionismo, estabeleceu-se um caminho para as experimentações sobre a observação do natural. Já no Simbolismo, foi explorado o universo onírico que acabou por se tornar a nascente de um imenso manancial do século XX.
2. Pelo fato de a tinta a óleo ter sido industrializada e, também, pela possibilidade de acondicionamento dessa tinta em tubos metálicos.
3. No Fauvismo, eram representadas as expressões, diferentemente do Impressionismo que representava as paisagens por meio das impressões. Há também uma ênfase nas linhas que servem de arremate e um destaque para as cores.
4. Pelo fato de as cores estarem abafadas nas obras expressionistas e o incômodo voltar a estar presente, como o sublime na obra de Munch.

12

Os herdeiros do Impressionismo e a arte do absurdo

Atividades

1. A espacialidade absorveu a temporalidade. Isto é, a arte no Cubismo foi também uma antiarte, pois constituiu o surgimento do ruído e a fuga do belo.
2. Porque eram manifestações críticas culturais e sugeriam uma contestação de valores já estabelecidos. Negava os processos convencionais de arte, utilizando-se de lixo e retalhos para criação das obras.
3. Nesse evento, foram exibidas novas ideias e conceitos artísticos marcando época. A poesia, que antes era só escrita, era agora declamada; a música feita por cantores sem acompanhamento de orquestras sinfônicas passou a ser por meio de concertos; e a arte plástica exibida em telas, esculturas e maquetes de arquitetura, com desenhos arrojados e modernos. O adjetivo “novo” passou a ser marcado em todas essas manifestações que propunham algo, no mínimo, curioso e interessante.
4. Ambos os movimentos tinham o propósito de restauração da antiga glória italiana.

13

O contemporâneo na arte: novos rumos

Atividades

1. A arte abstrata, que se propôs a considerar a arte pela arte, teve muitos desdobramentos, entre eles a parceria entre arquitetura e *design*, instigada por grupos como o holandês De Stijl, que propôs uma união formal entre as artes, o utilitário e o artístico, e o alemão Bauhaus, que passou a definir a forma pela função. O pensamento de Bauhaus, que mais influenciou essa associação entre *design* e artes plásticas, foi, por sua vez, resultado do momento de transição de linguagens do século XX e do florescimento da semente lançada pelo movimento *Arts and crafts* durante o Romantismo.

2. O Abstracionismo (também chamado de Expressionismo abstrato), inaugurado por Kandinsky, buscava o fim da arte na própria arte. Ele influenciou outros movimentos e sofreu variações, como o Abstracionismo geométrico, que se assemelha ao Suprematismo, ambos frutos do Abstracionismo e começados por Malevitch e sua busca pela forma em sua depuração máxima. A busca por essa depuração associando-se às linhas retas e figuras geométricas origina o Neoplasticismo e o Concretismo; e a reelaboração da espacialidade pelos movimentos sugeridos pelas retículas de cor gera a Optical Art (ou Op Art). O Tachismo e a Action Painting também derivam do Abstracionismo, por suas vertentes expressionistas. O Tachismo faz apologia ao gesto, ligando o abstrato ao que há de plástico na escrita chinesa, japonesa e árabe, enquanto a Action Painting é uma variante americana do Expressionismo abstrato e do Tachismo e alia o uso das ferramentas convencionais da pintura (como as latas de tinta) ao movimento corporal para criar novos instrumentos.
3. Na segunda metade do século XX, as artes plásticas passam a se preocupar não só com a obra, mas com o conjunto no qual elas se inserem, desde o meio expositivo até o próprio público expectador. Tornam-se mais interativas e, para isso, recorrem a recursos de outros campos artísticos. Da cenografia do teatro, manifesta-se a Instalação (o espaço expositivo como parte da experiência artística remetendo a uma linguagem de interpretação dos objetos e seus contextos); e da atuação, também do teatro e da dança, surge a *Performance*, isto é, a ação artística (que, por só poder ser vista no momento da ação ou por registros e não poder ser exposta, evoca a importância do espaço e da temporalidade; e que mesmo apelando para questões puramente sensoriais ou fazendo apologia a uma causa política, política-espiritual ou ecológica, sempre mantém o viés estético).
4. Uma das formas de integração entre arte e ética é apontada por alguns rumos da arte contemporânea. Vertentes como *Web Art*, *Land Art*, *Site Specific*, *Ações* e principalmente as Redes de criação apontam para uma consciência artística de coletividade e influência no meio. Sugerem uma arte que pertença à vida e que contribua, a seu modo, com a sociedade, nem que apenas pela comoção do outro.