

# TEMAS EM HISTÓRIA DA ARTE

MARIA MARTA DOS SANTOS CAMISASSA



## **Universidade Federal de Viçosa**

### **Reitora**

Nilda de Fátima Ferreira Soares

### **Vice-Reitor**

Demetrius David da Silva



Coordenadoria de  
Educação Aberta e a Distância

### **Diretor**

Frederico Vieira Passos

*Prédio CEE, Avenida PH Rolfs s/n  
Campus Universitário, 36570-000, Viçosa/MG  
Telefone: (31) 3899 2858 | Fax: (31) 3899 3352*

CAMIASSA, Maria Marta dos S. - Temas em História da Arte. Viçosa, 2012.

**Layout: Pedro Augusto**

**Edição de imagens e Editoração Eletrônica: Pedro Augusto**

**Capa: Pedro Augusto**

**Revisão Final: João Batista Mota**

# SUMÁRIO

- 5 O QUE É ARTE?
- 9 A HISTORIOGRAFIA DA ARTE
- 14 O CONCEITO DE ARTE MEDIEVAL
- 17 RENASCIMENTO
- 19 CONCEITOS DE ARTE CLÁSSICA E NÃO-CLÁSSICA
- 23 DO ROMANTISMO AO MODERNISMO
- 28 A EDUCAÇÃO PELA ARTE

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e  
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

**C183t  
2012**

**Camisassa, Maria Marta dos Santos, 1952-  
Temas em história da arte [recurso eletrônico] / Maria  
Marta dos Santos Camisassa. – Viçosa, MG : UFV/CEAD,  
2012.  
30p. : il. (algumas col.) ; 29cm. (Conhecimento, ISSN  
2179-1732 ; n. 12)**

**Livro eletrônico.  
Bibliografia: p. 30.**

**1. Arte - História. I. Universidade Federal de Viçosa.  
Coordenadoria de Educação Aberta e a Distância. II. Título.**

**CDD 22. ed. 709**

## **Ementa**

Temas em História da Arte, privilegiando aspectos socioculturais; a arte na pré-história; a arte medieval; a arte no período renascentista. O maneirismo, o barroco e o rococó e suas influências na arte colonial brasileira; os movimentos artísticos do período moderno e pós-moderno; arte e indústria cultural: a arte na era da globalização; as expressões das artes na era contemporânea.

## **Introdução**

A inclusão de uma disciplina de Temas em História da Arte em um curso de graduação de História visa fundamentalmente ampliar o campo de visão do futuro historiador, seja na docência, na pesquisa ou no trabalho profissional junto a instituições públicas ou privado. As artes, entendidas como uma expressão da cultura de uma sociedade, de um grupo social, enfim, como uma manifestação sociocultural, fazem parte do processo histórico. Desde as pinturas rupestres às formas mais contemporâneas de expressão artística, fazendo uso de toda tecnologia disponível na atualidade, são não apenas uma interpretação da visão de mundo. Elas mesmas promovem mudanças no indivíduo, na sociedade, no modo de ver o mundo, de ver o outro, de interagir. A proposta de entender os pressupostos da produção artística em vários momentos históricos pretende assim, apenas de forma introdutória, promover a interdisciplinaridade no curso de licenciatura de História à Distância da UFV e preparar os docentes (de hoje e do futuro) para atividades acadêmicas com uma bagagem cultural ampla e variada.

## **Objetivo**

Introduzir temas variados sobre a produção artística ao longo dos séculos e ao mesmo tempo fazer uma reflexão sobre a escrita da própria história da arte, como um campo do conhecimento. O enfoque a ser dado durante as aulas é o do conhecimento de uma produção artística desenvolvida a partir das relações sociais e culturais em várias partes do mundo, tomando o mundo ocidental como um recorte pré-estabelecido.



# O que é arte?

E.H. Gombrich e Jorge Coli

**Texto-base:** BURKE, Peter. Culturas populares e culturas de elite. **Revista Diálogos**, Maringá, v. 1, n. 1, 1997, p. 1-10. Disponível em [http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/Rev\\_a01.htm](http://www.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/Rev_a01.htm), acessado em 31.jul.2011.

**Objetivo:** entender alguns conceitos sobre a produção artística e sobre a arte em si.

## Referenciais teóricos:

- Sir Ernst H. Gombrich (austríaco, 1909-2001): **A História da Arte** (orig. publ. em 1950)

*Nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte. Existem somente artistas. [...] Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe.* (GOMBRICH, c1999, p. 15)

- Jorge Coli: **O que é arte** (orig. publ. em 1981)

*Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura desenvolveu instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade"* (COLI, 1981, p. 10)

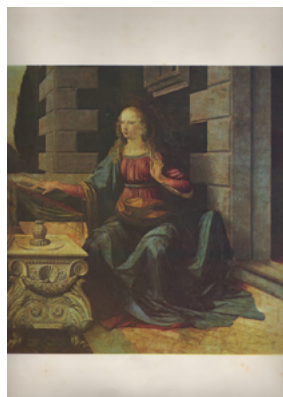
## A periodização:

Como ponto de partida, pergunta-se:

- O que faz com que se possa dizer que essa (fig.1) é uma obra renascentista?
- Como olhar uma obra e poder afirmar que ela é representativa de um determinado período histórico?
- O que faz um objeto ser reconhecido como uma obra de arte?

**E. H. Gombrich:** argumenta que o termo "arte" não é definitivo. Ele pode ter significados diferentes para diferentes culturas, em tempos e locais distintos.

**Jorge Coli:** escreve, sem discordar de Gombrich, que foram desenvolvidas ferramentas específicas para dizer se uma obra é (ou não é) arte, cujo discurso é proferido pelos especialistas, ou seja, o historiador da arte, o crítico de arte, o curador de exposições e diretores de museus, dentre outros.



(fig.1) Detalhe de Anunciação. Leonardo da Vinci, 1475-78. (Fonte: GÊNIOS da Pintura. Leonardo da Vinci. São Paulo: Victor Civita, 1967. v. 2, p. iii)

## A composição formal e os temas pictóricos

O desenvolvimento de **técnicas especiais** pode ser constatado ao verificar o domínio da perspectiva, a fabricação de tintas e aparatos técnicos, para fazer uma composição precisa da cena com contornos bem ou mal definidos, dependendo da linguagem adotada.



(fig.2) Virgem e Menino entronizados com santos. Peter Paul Rubens, c.1627-8. (Fonte: GOMBRICH, c1999, fig. 256)

No *quattrocento* (fig.2), a composição é **estática** e fechada em si mesma. Isso significa que nenhum outro elemento podia ser incluído sem perturbar a composição.

Já no século XVII, as pinturas aparecem com uma nova forma de montar a composição das figuras. Há um *continuum* nas imagens, nas cores, nas figuras da cena que chega a extrapolar o tamanho do quadro.

Esse período é chamado de **Barroco**.

No quadro de Rubens (fig.2), cada figura parece estar em movimento. A composição continua sem limites precisos da cena retratada. O quadro transmite ao mesmo tempo um sentimento de dor e de glória.

No século XIX, os pintores chamados de **Impressionistas** estavam interessados na qualidade e na quantidade de luz em cada cenário e suas pinturas eram feitas, em geral, ao ar livre. Em um quadro de Manet (fig.3), pintor francês, a claridade é resultado de um dia certamente muito ensolarado.

Os edifícios e os mastros no Grande Canal da cidade de Veneza se refletem na água e ainda refletem sombra na murada ao fundo. Observa-se ainda que o céu está claro e refletido na água com um tom azulado.

Esse movimento artístico teve representantes em várias partes da Europa. Na Inglaterra, Joseph William Turner (fig.4) foi um dos principais artistas, aliás, um pioneiro. Ele e outros ficaram famosos por produzir séries de pinturas com o mesmo tema e, às vezes, mesmo cenário (por exemplo, a vista de uma



(fig.3) O Grande Canal de Veneza. Manet, 1875. (Fonte: Manet. A era dos Impressionistas, fig. 42)

igreja, de uma paisagem ou de um ambiente urbano), em dias, horas e estações diferentes, só para estudar e explorar os efeitos climáticos e da incidência solar natural sobre os elementos da paisagem. Analisando as obras desse movimento, vê-se que as figuras não são tão bem delimitadas como na Renascença, mas também não são difusas como em pinturas nas obras barrocas. As pinceladas dos Impressionistas parecem grosseiras e rápidas, pois a luminosidade solar é inconstante: a cada minuto, uma nova luminosidade, e o registro precisa ser fiel.



(fig.4) Mar em tempestade. Joseph William TURNER, c.1840. (Fonte: ARGAN, 1996, p. 39)

Pergunta-se, então: **O que é o estilo?** Os artistas sempre tiveram que optar entre a adoção de um movimento e outro?

Entre o título dos movimentos e a história da arte, houve uma classificação feita pelos historiadores. Termos como "gótico", "românico" ou "barrocos" são resultado de uma classificação criada pelos historiadores e críticos da arte. Na verdade, nem sempre foi uma questão de opção. Havia uma corrente dominante e artistas eram levados a produzir conforme a visão de mundo daquele momento histórico, em alemão chamada de *zeitgeist*, que significa

“espírito de uma época”. Foi somente nos últimos séculos que surgiu uma diversidade de correntes, contemporâneas entre si, a partir das quais cada artista se filiava, por livre escolha. Deve-se lembrar também que não é necessariamente uma filiação. O surgimento de novas correntes dependia, e ainda depende, de inovações, de ideias criadoras e cabe a cada artista fazer a sua proposição. Um desses exemplos foi uma vanguarda do final do século XIX chamada de “fauvismo” pelo fato de representar qualquer temática com manchas muito coloridas, ainda que em paisagens e objetos. Gauguin foi um de seus representantes na França (fig. 5).



(fig. 5) Paisagem na Bretanha. Paul Gauguin, c.1887. (Fonte: COSTA CLAVELL, p. 44)

Outra vanguarda foi criada por Marcel Duchamp: em 1913, ele expôs uma de suas obras intitulada “Roda de Bicicleta”. A esses objetos se convencionou chamar de *ready-made*<sup>1</sup>. Essa expressão na língua inglesa se refere ao uso artístico de produtos que já estão prontos para o consumo seja por usuários necessitados daquele objeto ou por artistas na sua atividade artística. O uso desses objetos como “obra de arte” em si, ou o objeto artístico em si mesmo, pretendia levar o espectador a refletir sobre seu tempo, sobre sua realidade. Observem que, nesses casos, ela não é a **representação** de um objeto – é o próprio objeto em exposição. As histórias em quadrinhos também serviram como fonte de inspiração para a produção artística, além de serem elas mesmas uma forma própria de arte.

Outra forma de arte parte de símbolos reconhecíveis por grupos sociais ou culturas específicas. William Blake, pintor inglês do século XVIII, foi um dos seus maiores representantes. Gombrich (c1999) afirmou que quando as tribos africanas faziam suas máscaras, seus totens, eles não achavam que estavam produzindo um objeto de arte, de acordo com as concepções da civilização ocidental. Esses objetos passaram a ser de interesse dos arqueólogos, dos etnólogos, dos historiadores, dos geógrafos e mesmo dos artistas que viam nesses objetos uma expressão especial de um grupo social ou de uma cultura. Nos dois últimos séculos, artistas ocidentais ou orientais começaram a perceber o valor artístico desses objetos.

Em outro viés, movimentos políticos diversos fizeram (e ainda fazem) uso da arte como propaganda de seus ideais. Na época da Revolução Bolchevique, na Revolução Mexicana e em outras manifestações políticas, muitos foram os artistas que se envolveram e ainda assim desenvolveram formas de expressão artística que corroborassem com os objetivos propostos.

### Considerações Finais

Voltando aos autores-título desta unidade, pode-se afirmar que:

- Para Jorge Coli: o importante não é definir a arte em si, mas verificar a relação que existe entre a obra de arte, o artista e o espectador;
- Para Sir Gombrich: o importante é entender que sempre haverá razões infundadas para não se gostar de uma obra de arte.

Desde os tempos mais remotos, os homens tiveram necessidade de expressar suas ideias, conceitos, mitos, vontades, por meio de várias formas: na fala, na escrita, nas artes visuais, mas sempre com relação entre seu cotidiano e sua representação, ou seja, sua cultura.

1 Em francês, se diz “déjà vu”.

Nesta primeira unidade focalizou-se a arte, em especial nos exemplos de pinturas, com algumas exceções para os “*ready-made*” de Duchamp e a máscara africanas. Porém, as artes têm outros meios de expressão: a arquitetura, a música, a literatura, a caricatura, a ilustração e tantos outros. Alguns deles serão discutidos nas próximas unidades.

Como complemento desta unidade e preparação para a próxima, sugere-se a leitura do texto de autoria de Peter Burke, historiador inglês, sobre cultura erudita e cultura popular. Seu objetivo é destacar o surgimento do campo da história da cultura em que a história da arte está inserida.

#### **Exercício Prático:**

Como o autor Peter Burke (1997) escreve, fazer história “significa não só falar de grandes igrejas ou palácios”, mas também “de jardim, de mesa, de cadeira, de cultura material [...]”. Nesse sentido, procure explicar a distinção feita pelo autor Burke entre a cultura erudita e a popular e ao mesmo tempo tenta chamar a atenção para essa especialização no campo de conhecimento dos historiadores.

#### **Referências Bibliográficas**

ARGAN, G. C. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COLI, J. **O que é arte**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. Col. Primeiros Passos, v. 46.

COSTA CLAVELL, J. Gauguin. In: **GÊNIOS de la Pintura**. Barcelona: Mundilibro, 1974.

**GÊNIOS da Pintura**. Leonardo da Vinci. São Paulo: Victor Civita, 1967. v. 2.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, c1999.

MANET (1832-1883). **A Era dos Impressionistas**. Madri: Globus, 1994.



# A historiografia da arte

De Vasari a E. H. Gombrich e G. C. Argan

**Texto-base:** FERNANDES, Cássio da Silva. As contribuições de Jacob Burckhardt ao Manual de História da Arte de Franz Kugler (1848). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 99-124, 2005. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882005000100006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882005000100006&script=sci_arttext), acessado em 31.jul.2011.

## Objetivo

Apresentar de forma sucinta a formação de uma historiografia sobre o campo da produção artística, desde as civilizações greco-romanas até meados do século XX.

## Referenciais teóricos:

ARGAN, Giulio Carlo. Preâmbulo ao estudo da História da Arte. In: ARGAN, G. C.; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994. Col. Teoria da Arte, v. 8.

## Introdução

Na última unidade, foram discutidos alguns conceitos de arte do ponto de vista de dois autores – Sir Gombrich e professor Jorge Coli. No texto indicado para leitura naquela aula, seu autor Peter Burke, professor e historiador na Universidade de Cambridge (Inglaterra), defende o novo campo da história: aquela da história das culturas. Nesse artigo, Burke sintetiza o conteúdo de seu livro **O que é história cultural?**, traduzido para o português pela Editora Zahar em 2005. Embora o artigo não trate especificamente do assunto da história da arte, ele o insere em uma abordagem ampla das tendências historiográficas contemporâneas.

Por outro lado, não se pode afirmar que existe uma única história, seja ela no campo que for, e é assim com a história da arte. Na presente unidade, serão apresentados alguns dos principais historiadores das artes, assim como sua origem e alguns pontos polêmicos. A fonte de consulta foi o “Preâmbulo” de Argan, que faz parte do livro intitulado **Guia de História da Arte** e que conta com um “*Guia Bibliográfico*”, organizado por Maurizio Fagiolo, publicado na Itália, em 1977, e traduzido para o português, em 1992.

Argan era italiano e escreveu inúmeras obras. Alguns de seus livros mais conhecidos são:

- **Arte Moderna**, publicado originalmente em 1988;
- **História da arte como história das cidades**, publicado pela primeira vez em 1984; e,
- **Clássico Anticlássico**, também publicado originalmente em 1984.

Ele exerceu um papel importante no meio cultural e político, tendo sido prefeito da cidade de Roma (1974-1979) e senador (1981-1992), ano de seu falecimento<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A maioria dos dados biográficos desses historiadores foi obtida através do site [www.dictionaryofarthistorians.org](http://www.dictionaryofarthistorians.org)

## Algumas premissas

O autor faz uma distinção entre a história da arte, a crítica de arte e a estética. Embora as artes plásticas e as artes aplicadas tenham sido desde as origens uma forma de expressão, a escrita de sua história é recente. Seus primeiros passos datam da Idade Moderna. A estética trata das teorias da produção artística. Aristóteles escreveu sobre estética, a crítica, mais recente, é uma forma de avaliação das artes. Argan dá uma explicação bastante elucidativa:

*O crítico é propriamente um perito [...] que, aprofundando o exame, reconhece na obra que estuda caracteres e processos que a aproximam das obras certas de um determinado período, de uma certa escola, de um certo mestre.* (ARGAN, 1992, p. 16)

Para Argan, é fundamental que o crítico de arte conheça a história da arte. Lionello Venturi, que foi professor de Argan, escreveu a **História da Crítica de Arte** (1936) e é uma referência universal para a arte ocidental. O que difere fundamentalmente a história da arte da crítica de arte é o juízo crítico. Venturi afirma que:

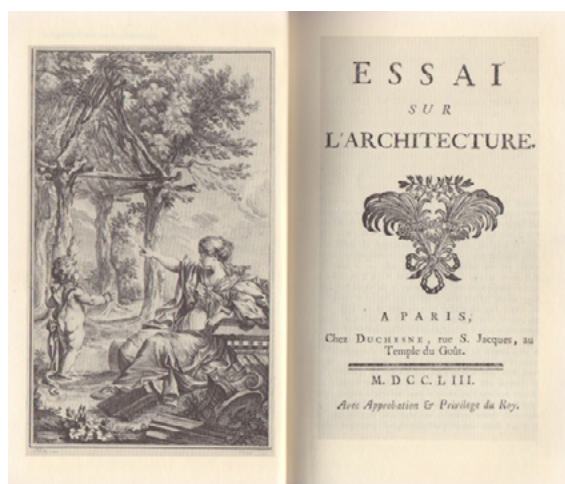
*Sem este contínuo retorno às origens, ao impulso intuitivo, ao contato com a obra de arte, contato de homem para homem, de espírito para espírito, fora dos limites impostos pela tradição, não seria possível a criação de uma nova crítica.* (VENTURI, p. 38)

O Brasil teve, e ainda tem, excelentes críticos de arte. Mário de Andrade e Mário Pedrosa ainda são alguns dos mais conceituados e respeitados em todo o século XX. Monteiro Lobato, além de escritor e pioneiro na indústria editorial no país, também foi um crítico respeitado. No presente, Jorge Coli escreve regularmente em jornais de circulação nacional<sup>2</sup>.

### As categorias das artes:

- **artes maiores:** pintura, escultura e arquitetura;
- **artes menores:** outras formas de arte, chamadas de “aplicadas”, ornamentos em madeira, cantaria, ferragens, etc.

Essas categorias provêm do desenvolvimento das artes desde a Idade Média, quando as corporações de ofícios se especializavam na produção dos mais diversos artefatos. Hoje é mais comum o uso do termo das “artes aplicadas”.



(fig.1) Frontispício da segunda edição do tratado de Marc-Antoine Laugier, Ensaio sobre Arquitetura (1753). (Fonte: In: LAUGIER, M.-A. An Essay on Architecture. Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977.)

### Entre a história e a estética da arquitetura

No campo da arquitetura - que hoje é classificada no Brasil como uma ciência social aplicada -, muito antes de se escrever uma história, eram escritos os tratados (fig.1). Esses tratados serviam para entender como as obras deveriam ser construídas sob o ponto de vista construtivo, temático e também estético. Mas servem também para o historiador entender a produção de uma determinada época.

O tratado conhecido mais antigo é o de Vitruvius (séc. I. a.C). Durante o Renascimento, seu tratado intitulado **Os Dez Livros da Arquitetura** era fonte obrigatória para os arquitetos da época. No campo das artes plásticas, um dos únicos tratados é o livro

<sup>2</sup> Outros dois nomes de críticos brasileiros da maior importância nos dias atuais são Ferreira Gullar e Jacob Klintonowitz.

de Alberti **Da Pintura** (publicado em 1436), que contém explicações sobre as técnicas da perspectiva.

### **A escrita da história da arte**

No Renascimento, um artista se dedicou a escrever a biografia de seus contemporâneos: Giorgio Vasari (1511-1574), cuja obra **Vidas dos artistas** foi publicada pela primeira vez em 1550<sup>3</sup>. A segunda edição, lançada 18 anos depois, contém a biografia de aproximadamente 160 membros dessa comunidade, incluindo sua autobiografia e a de alguns artistas flamengos<sup>4</sup>. Observando a seleção de artistas fica evidente duas ausências: a arte medieval e a arte bizantina. Isso significa que lhe importava o presente e a Antiguidade Clássica.

Quais são, então, as fontes para a escrita da história da arte? Os documentos e registros são inúmeros. Mas o principal fato documental está nas obras, em si. Por exemplo, Piranesi não foi um historiador, mas suas gravuras (fig.2) retratam a situação em que se encontravam as obras romanas em sua época. Mais do que obras de arte, são por si mesmas documentos de seu olhar sobre a arte de Roma.

Os fatos ou documentos da história das artes estão nas coleções, nos acervos, nos resultados dos trabalhos dos arqueólogos, antropólogos, etnólogos, críticos de arte e outros profissionais.



(fig.2) Vista do Arco de Constantino e do Coliseu. Giovanni Battista Piranesi, c1750. (Fonte: PIRANESI. Valencia, Espanha: Consorcio dos Museos Valencianos, 1997. fig. 42)

### **Uma periodização da história da arte**

Assim como na História Geral, a história [moderna e contemporânea] das artes tratou, segundo Argan (1992), de fazer uma divisão em períodos históricos:

- arte antiga ou Antiguidade Clássica;
- arte medieval;
- arte bizantina;
- arte renascentista.

Dentro dessas categorias ou entre elas, existem algumas que formam novos temas derivados de períodos de tempo e de localização geográfica. Exemplos:

- a arte etrusca desenvolvida na Itália foi contemporânea à Grécia Clássica, mas com um caráter próprio;
- a arte românica que se desenvolveu em várias partes da Europa Central pertence ao período medieval; e,
- os antigos – Mesopotâmia, Pérsia, Egito, etc.

Há dois autores importantes do século XIX nesse contexto: eles promoveram uma revolução na escrita da história da arte. A produção artística imediatamente anterior e imediatamente posterior ao Renascimento era, até então, considerada "inferior". No entanto:

- Heinrich Wölfflin, historiador alemão, quebrou esse *status* com seus escritos **Renascimento e Barroco** (1888) e **Arte Clássica** (1903).

<sup>3</sup> Recentemente, foi editada nova versão em português. Ver: VASARI, G. Vida dos artistas. Trad. Ivoni Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

<sup>4</sup> BULL, G. Introdução. In: VASARI, G. 1987, v. 1, p. 21.

Em 1915, publicou **Conceitos Fundamentais da História da Arte** apresentando um método de análise da obra de arte a partir de cinco pares de elementos em uma composição formal;<sup>e</sup>

- Aloïs Riegl, austríaco, escreveu **Problemas do Estilo**, defendendo a existência de uma “vontade de arte”, ou, no seu idioma, *kunstwollen*.

Confirmado por Argan, as obras barrocas passaram então a ser reconhecidas pelo seu mérito em promover “uma transformação radical das próprias estruturas da arte” (ARGAN, p. 33). Outro historiador, importante nesse contexto, foi Wilhelm Wörringer. Em 1911, ele publicou o livro intitulado **A Arte Gótica**, que é um dos resultados do que havia tomado conta de tantos intelectuais (e mesmo cientistas e governantes) há algum tempo. A busca de uma identidade fez surgir um interesse crescente pela história e foi nas artes e na arquitetura do período medieval que muitos europeus encontraram suas origens.

Antes de Wölfflin, Wörringer e Riegl, outro historiador trouxe à tona uma nova maneira de escrever a história da arte. Trata-se de Jacob Burckhardt. De origem suíça, foi aluno de Franz Kugler, que se ocupava de escrever, na época, o **Manual de História da Arte**, cuja primeira edição saiu em 1842. Burckhardt escreveu **A Civilização do Renascimento na Itália**, publicada em 1860, que até hoje é leitura obrigatória. Conforme o artigo indicado para leitura desta unidade, esse livro marcou várias mudanças no discurso sobre as artes renascentistas. Um deles foi o estabelecimento de que houve um renascimento na cultura e, portanto, nas artes. Um fato importante também dessa nova abordagem é reconhecer que houve diferenças entre a os povos nórdicos e os italianos, naquele momento histórico.

### Comentários Finais

O objetivo desta aula foi apresentar autores de referência mundial para os movimentos artísticos europeus mais distintos e, com isso, possibilitar o início da longa e tortuosa história da “história da arte”<sup>5</sup>. Argan, no final de seu texto, afirma que, hoje, o trabalho do historiador das artes está vinculado ao trabalho de vários outros profissionais: museógrafos, restauradores, arquivistas, etc. Dentre os historiadores contemporâneos, o autor-referência desta aula – Giulio Carlo Argan – é um deles, assim como Gombrich, tratado na última aula.

### Exercício Prático:

Um dos principais meios de divulgação de críticas sobre a arte tem sido os jornais, mesmo os não especializados, uma vez que vários escritores fazem uso desse espaço para escrever suas crônicas, suas críticas e artigos de opinião. Tem sido assim nos jornais de maior circulação nacional. Procurem ler alguma crítica ou mesmo crônica de críticos de arte brasileiros (ex: Ferreira Gullar, na **Folha de S. Paulo**, ou Walter Sebastião, no **Estado de Minas**) e façam uma resenha crítica a respeito do texto lido.

### Referências Bibliográficas:

ARGAN, G. C. **Clássico Anticlássico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARGAN, G.C.; FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.

<sup>5</sup> Dentre os historiadores da arte brasileira, temos Walmir Ayala e Walter Zanini além do francês Germain Bazin e do inglês John Bury.



Col. Teoria da Arte, v. 8.

DE LA CROIX, H.; TANSEY, R. G. **Gardner's Art through the Ages**. 8. ed. Orlando, US: Harcourt Brace Jovanovich, [1986].

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, c1999.

NORWICH, J. J. **Oxford Illustrated Encyclopedia of The Arts**. Oxford: Oxford University Press, 1990.

SORENSEN, L. Argan, Giulio Carlo. In: Dictionary of Art Historians. Disponível em <http://www.dictionaryofarthistorians.org/argang.htm>, acessado em 24.ago.2011.

VASARI, G. **Lives of the Artists**. Trad. George Bull. Harmondsworth: Penguin, 1987. 2v.

VENTURI, L. **A História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70/Martins Fontes, [1984].

# O Conceito de Arte Medieval

A concepção do Abade Suger (Erwin Panofsky)

**Texto-base:** PAULO ROBERTO SOARES DE DEUS: Programa iconográfico e regime do olhar na arte medieval. **Textos de História.** Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB, Brasília, v. 15, n. 1/2, nov. 2009. Disponível em <http://www.red.unb.br/index.php/textos/article/view/969/636>, acessado em 31 Jul. 2011.

## **Objetivo:**

Fazer uma introdução ao estudo da arte e da arquitetura gótica, a partir de seus pressupostos teóricos e de um dos seus principais protagonistas para a formação de uma nova mentalidade.

## **Referenciais teóricos**

Erwin PANOFSKY (1946): O Abade Suger de Saint Denis. O autor analisa as interpretações que Suger fez da escrita sagrada na reformulação da antiga abadia, durante sua direção de Saint Denis de 1122 até sua morte em 1151.

## **Periodização e localização geográfica**

Segundo Gombrich (c1999), o estabelecimento do Império Bizantino trouxe alguns problemas para o novo Estado. Tendo passado o poder supremo à Igreja, os edifícios e sua decoração tiveram que ser redefinidos. Antigos templos tiveram que se transformar em basílicas para acomodar as assembleias dessa nova ordem. Já do lado ocidental, o desenvolvimento do cristianismo apresentou novas demandas artísticas e arquitetônicas.

Foco de interesse: a cidade de Paris, capital atual da França; mais especificamente: ao norte da cidade, a Abadia de Saint Denis. Durante o período carolíngio, foram implantadas abadias com um papel decisivo na ocupação cristã e um florescimento cultural. Na dinastia dos capetos: o surgimento de uma nova estética.

## **Quem foi o Abade SUGER**

Proveniente de uma família humilde, ingressou no mosteiro ainda criança e seu espírito aberto proporcionou uma convivência harmoniosa com a nobreza. Considerava a Abadia seu lar, seu berço de criação.

## **A teoria de uma nova estética**

Para Suger (*cf.* Panofsky), Deus não colocou toda uma riqueza natural no mundo sem um sentido especial. Assim, a relação entre o mundo material e o imaterial estava na maneira de interpretar o sentido da riqueza da própria natureza presente no mundo. Em sua abordagem anagógica, a passagem para o plano divino poderia ser representada pela luz. A compreensão da existência divina a partir da natureza – em primeiro lugar, de tudo que pudesse emanar luz – promoveu uma relação diferente dos fiéis com os elementos materiais. Sobre isso, Panofsky escreveu:

Cada coisa perceptível, feita pelo homem ou natural, torna-se um símbolo do que não é perceptível, um degrau na estrada do Céu; a mente humana, abandonando-se à "harmonia e radiância", que é o critério de beleza terrestre, é então "guiada para cima", em direção à causa transcendente dessa "harmonia e radiância" que é Deus. (PANOFSKY, 1991, p. 171)

Vem daí a difusão do uso de vitrais nas igrejas góticas e toda a elaborada

ornamentação de seus recintos e fachadas. A possibilidade de concentrar as partes estruturais do edifício em pontos racionalmente definidos permitiu que a obra se abrisse para receber o maior número de vitrais e permitir que a luz solar penetrasse no ambiente em múltiplas cores. Como Suger a entenderia, uma realização só possível pela Luz Divina. Com essa intenção, Suger contratou artistas de diversos lugares para executar cada detalhe na sua obra de reconstrução da abadia (fig. 1)

Para Panofsky, a leitura particular de Suger dos escritos sagrados acabou por estabelecer uma estética fundada em três verdades:

1. o rei seria um vigário de Deus e, por isso, deveria ser o administrador das riquezas terrenas;
2. todo rei tinha o direito de exterminar as forças opositoras, o que justificava a luta por territórios;
3. a Abadia de Saint Denis era vista como o símbolo da unidade do novo reino, por já ter servido aos reis havia alguns séculos.

De acordo com Panofsky:

*Suger afirmava sua personalidade centrifugamente: projetava seu ego no mundo que o rodeava até que todo este eu fosse absorvido por seu meio ambiente.* (p. 181)

### Considerações Finais

Com esta exposição foi possível indicar como uma formação religiosa se transformou em uma estética. Nesse sentido, Panofsky tem razão ao declarar que a Abadia sob o comando de Suger era então “superesplendorosa”. Segundo o historiador Nikolaus Pevsner, essa obra – a Abadia de Saint Denis – é representativa de uma das maiores revoluções no pensamento estético de todos os tempos (cf. PEVSNER, 1982, p. 89).

### Exercício Prático

Em um momento em que as corporações de ofícios dominavam a produção de todo tipo de artefato, as artes medievais ficaram submetidas a esse modo de produção. Por outro lado, a interpretação dos produtos artísticos estava atrelada às disposições estabelecidas pela Igreja e pelos senhores feudais, parceiros no regime político daquela organização social do trabalho. Explique por que o autor Paulo Roberto Soares de Deus (2006) afirma que “ao entendermos o objeto iconográfico como sintoma de uma época, devemos interpretar este sintoma em seu contexto” (p. 226) já que o imaginário é coletivo”.

### Referências Bibliográficas:

ARGAN, G.C.; FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994. Col. Teoria da Arte, v. 8.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, c1999.

PANOFSKY, E. O Abade Suger de Saint Denis. In: —. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. Col. Debates, v. 99.



(fig.1) Abadia de Saint Denis, França; nave central e coro. (Fonte: GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural, 1998, p.).

PEVSNER, N. **Panorama da arquitetura ocidental**. Trad. de José Teixeira Coelho neto e Silvana Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SAINT Denis. In: GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova cultural, 1998. v. 21, p. 5186.

SORENSEN, L. Erwin Panofsky. In: Dictionary of Art Historians. Disponível em <http://www.dictionaryofarthistorians.org/panofskye.htm>, acessado em 24.ago.2011.

VENTURI, L. **A História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, [1984].



# Renascimento

Giotto e Alberti – o nascimento da perspectiva

**Texto-base:** ARAÚJO, Carolina. O clássico como problema. Revista Poiesis, Niterói/RJ, n. 11, ano 09, nov. 2007, p. 11-24. Disponível em [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis\\_11\\_clasprob.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_clasprob.pdf), acessado em 31.jul.2011.

## Objetivo

Identificar os parâmetros de composição das artes e da arquitetura do Renascimento, em especial com a contribuição específica de dois importantes protagonistas do período: o artista Giotto, considerado pré-renascentista, e o arquiteto Leon Battista Alberti.

## Referenciais teóricos

As referências partirão novamente dos escritos de E. H. Gombrich, que afirmou sobre Giotto di Bondone: “ele criou a ilusão de que a história sagrada estava acontecendo diante dos nossos olhos”. (p. 201)

## O objeto de estudo

O que interessa, nesta unidade, é a composição formal das obras renascentistas das quais a *Mona Lisa* é uma representante. Em suas pinturas, Leonardo da Vinci parte da ideia do Homem como medida de todas as coisas, representado em um de seus mais conhecidos desenhos. Nele, a figura humana encontra-se em meio a um quadrado e um círculo, sobrepostos, consideradas na época as formas perfeitas. Com esses exemplares, pode-se procurar afirmar que os renascentistas retomaram os ideais da Antiguidade clássica. O quadro de Raffaello Sanzio, intitulado “A Virgem do Prado” (fig. 1), pode ser tomado como exemplo. O olhar do espectador é automaticamente dirigido para o centro do quadro onde está a Virgem. A composição também indica uma verticalidade e uma horizontalidade, simultâneas de forma a dar um sentido de ordenação nas figuras, estabelecendo uma hierarquia e uma serenidade à cena representada. Nos próximos parágrafos, serão aprofundadas essas concepções.



(fig. 1) A Virgem do Prado. Raffaello Sanzio, 1505. (Fonte: GOMBRICH, c1999, p. 34, fig. 17.)

## Os protagonistas

No caso de Giotto (1267-1337), seus dons na pintura em retratar uma cena real foram reconhecidos por sua linguagem naturalista. Ainda de acordo com Gombrich, ele conseguiu traduzir para o quadro muitas cenas descritas na Bíblia, dando um aspecto real às figuras humanas revivendo assim as normas clássicas da arte grega e romana (GOMBRICH, c1999, p. 202). Para isso, Giotto teve que desenvolver seu conhecimento sobre os efeitos de perspectiva, já que essa técnica havia quase desaparecido nos séculos anteriores.

De forma semelhante, nas pinturas de Rafael, nos quadros das virgens pintadas por Leonardo da Vinci e em outras obras do período, observa-se que o tema está sempre em um cenário aparentemente natural. Foi preciso, naquele momento histórico, desenvolver as possibilidades de representar um espaço visto em *três* dimensões em um quadro com apenas *duas* dimensões.

Mais estudos sobre a perspectiva foram desenvolvidos por Leon Battista Alberti (1404-1472). Um dos principais teóricos sobre o assunto, ele escreveu o livro **Da Pintura**, publicado em 1435. Os estudos de anatomia humana, desenvolvidos paralelamente por da Vinci proporcionaram novos conhecimentos para o naturalismo típico da pintura renascentista. Na arquitetura, Alberti voltou às regras de proporção do período clássico grego, ao escrever **Os dez livros de arquitetura** (1452). Sintetizando aquela teoria sobre a forma plástica, em uma linguagem matemática, *cada parte está para o todo assim como o todo está para suas partes*, o que também é visível no desenho de da Vinci sobre o corpo humano.

Os artistas renascentistas desenvolveram, assim, técnicas e experimentos para produzir obras em que a proporção das partes com o todo procurava alcançar um equilíbrio quase perfeito em suas próprias obras.

### Considerações Finais

A partir de uma reflexão sobre a produção artística de seu tempo e seu papel naquela sociedade, os novos princípios foram se estabelecendo. De acordo com Gombrich: A mistura entre velho e novo, entre tradições góticas e formas modernas, é característica de muitos mestres em meados do século XV (GOMBRICH, c1999, p. 251). As formas geométricas essenciais foram outra vez retomadas, paralelamente à recuperação da filosofia de Platão que caracterizou o período.

### Exercício Prático

Selecione três pinturas de Leonardo da Vinci com o tema das madonas e demonstre por meio de linhas auxiliares, como aquelas vistas na aula narrada, a composição e as proporções próprias das obras renascentistas.

### Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leone Battista. **Da pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. 2. ed. São Paulo: Ed. Da UNICAMP, 1989.

GÊNIOS da Pintura. Giotto. São Paulo: Abril Cultural, 1964. v. 41.

GÊNIOS da Pintura. Leonardo da Vinci. Ed. Victor Civita. São Paulo: Abril Cultural, 1967. v. 2.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, c1999.

HEYDENREICH, L. H.; LOTZ, W. *Arquitectura en Italia: 1400-1600*. Madri: Cátedra, 1991.

KOSTOF, S. **Historia de la arquitectura**. Madri: Alianza, 1988. v. 2.

# Conceitos de arte clássica e não-clássica

(Wölfflin e Argan)

**Texto-base:** CAPPELLO, Nora. Palladio e Roma. III Encontro de História da Arte/IFCH/UNICAMP. Disponível em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/CAPPELLO,%20Nora.pdf>, acessado em 31.jul.2011.

## Objetivo

- relativizar o conceito de clássico contraposto ao conceito de arte barroca;
- apresentar os métodos de análise dos padrões artísticos de H. Wölfflin e G. C. Argan.

## Referenciais teóricos

- Heinrich Wölfflin: **Conceitos Fundamentais da História da Arte** (publicado originalmente na Alemanha, em 1915)
- Giulio Carlo Argan: **Clássico Anticlássico** (publicado originalmente na Itália, em 1984)

## A etimologia da palavra “clássico”

De acordo com Carolina Araújo (2007), o surgimento do termo “clássico” remonta a uma classificação da sociedade em categorias. No século VI a.C., um levantamento censitário teve como finalidade o recrutamento militar que distinguiu a classe social apropriada para esse tipo de serviço. No século XV, quem conhecesse os escritores clássicos, eram considerados por si mesmos “clássicos”. Foi a partir de definições como essas que os cânones acadêmicos se estabeleceram. E, por isso mesmo, a não-obediência a esses cânones foram considerados uma deturpação do classicismo.

Da mesma forma, a historiografia se desenvolveu com essa mesma seleção, ou melhor, com o mesmo regime de exceção. O principal autor que reconheceu a importância da produção artística do período imediatamente posterior ao Renascimento foi Heinrich Wölfflin<sup>1</sup>. Giulio Carlo Argan<sup>2</sup> foi outro historiador que inovou na forma de analisar e avaliar as artes desse período.

## O método de Wölfflin

Em sua famosa obra intitulada **Conceitos Fundamentais da História da Arte** (1915), Wölfflin apresenta seus pressupostos da seguinte maneira:

*[...] o curso da evolução da arte não pode ser decomposto em uma série de pontos isolados: os indivíduos se organizam em grupos maiores. [...] ao lado do estilo pessoal, deve-se considerar o estilo da escola, o estilo do país, o estilo da raça. (WÖLFFLIN, 2000, p. 9)*

1 Foi professor em Basileia (Suíça), Berlim e Munique (Alemanha) depois de ter sido aluno de Wilhelm Dilthey.

2 Foi aluno de Lionello Venturi em Turim (Itália). Como escritor, manteve ideias marxistas.



(fig. 1) A leitora de carta. Gabriel Metsu, c1665. (Fonte: THE ILLUSTRATED Oxford Dictionary of Art, p. 292)

Ao defender essa ideia, havia uma predisposição de sua parte em aceitar outras formas artísticas que não fossem puramente “clássicas”. Sua intenção era demonstrar que cada artista tem um estilo próprio, mas, ao mesmo tempo, pertence a seu tempo e a seu lugar. Utilizando alguns exemplos de obras de Gabriel Metsu (fig.1), representante da escola flamenga, Wölfflin apresenta evidências para a defesa de sua teoria. De um lado, demonstra que cada detalhe é importante: a roupagem das figurantes no quadro de Metsu, por exemplo, é representada com quase todas as dobras do tecido e tem um estilo muito pessoal se comparado a outros artistas de sua contemporaneidade e da mesma região geográfica.

O método de Wölfflin propõe cinco pares de pontos de ponderações sobre a composição artística:

1. O linear e o pictórico
2. Plano e profundidade
3. Forma fechada e forma aberta
4. Pluralidade e unidade
5. Clareza e obscuridade

Esses pares de conceitos são importantes para a busca de identificação da estética renascentista em contraposição às expressões anteriores ou posteriores, como a arte medieval ou a Barroca. Como já foi visto, no período renascentista, as pinturas seguiam uma composição rígida. Cada elemento, cada figurante tem seu espaço regulado por normas de composição. Mesmo quando há mais de um figurante, a relação entre eles é regida por uma busca de harmonia, de equilíbrio e de serenidade. No período das artes barrocas, houve outra forma compositiva.

Rubens, outro artista de origem flamenga, por exemplo, já apresenta em seus quadros uma passagem menos contrastante entre a luz e a sombra, se for comparado com as pinturas renascentistas. No caso do pintor flamengo, a passagem entre o fundo e a figura principal se torna gradual, como se pode ver em seu autorretrato, (fig. 2).



(fig. 2) Autorretrato. Peter Paul Rubens, 1639. (Fonte: GOMBRICH, [1999], p. 317)

Em primeiro lugar, observa-se que esse não é um retrato frontal, equilibrado com linhas verticais e horizontais, como teria sido a composição formal de uma obra renascentista. Por outro lado, pode-se ver que entre uma obra renascentista e uma obra barroca a relação entre as figuras e mesmo da figura e do fundo é bem mais tênue. No primeiro caso, Wölfflin chama a atenção para a composição que é formada por figuras independentes entre si apesar de formarem um grupo único. Isso significa que há uma diferença no tratamento que pode ser definido pelos primeiros pares de comparação: primeiro, o linear e o pictórico e, segundo, o plano e a profundidade. Ao mesmo tempo, no caso das obras barrocas, é impossível separar cada figurante do conjunto por sua conexão intrínseca à composição do cenário, ou seja: a obra barroca é pictórica e tem profundidade. Nas palavras do autor, essa é a oposição entre a forma fechada e a forma aberta. Imediatamente a seguir, é possível identificar a diferença entre a pluralidade e a unidade.



O último par dos cinco pontos de análise propostos por Wölfflin trata da “clareza e obscuridade” que não deve ser confundido com uma escuridão ao fundo. No famoso afresco de Raffaello Sanzio intitulado a Escola de Atenas (fig. 3), cada figurante e cada elemento da cena aparece com a mesma intensidade de luz assim como o espaço onde essas pessoas se encontram que é banhado por uma claridade de forma homogênea. Não há um ponto mais luminoso que outro. É isso que Wölfflin quis contrapor: a clareza absoluta do quadro clássico à clareza relativa do quadro barroco.



(fig. 3) A Escola de Atenas, Palácio do Vaticano, Roma. Afresco, Raffaello Sanzio, 1509-1511. (Fonte: THE OXFORD Illustrated Dictionary of the Arts, 1990, p. 374.)

Com esta proposta de análise, Wölfflin demonstra que o conceito de clássico não é absoluto, mas é relativo a outras formas de arte, que antes não eram sequer consideradas dignas de estudo.

### O método de Argan

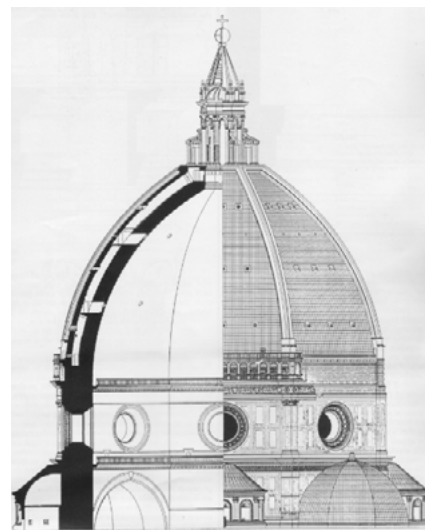
Giulio Carlo Argan é mais um dos autores que, na esteira de Wölfflin, acreditava que a divisão entre clássico e não-clássico não poderia ser feita de forma tão precisa. Em seu livro **Clássico Anticlássico** (1984), esse autor parte do pressuposto de que é preciso examinar cada obra em todos os seus detalhes. Para ele:

*É preciso abordar a obra [de arte] de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Num fenômeno, todos os fatos particulares que o constituem possuem um significado; nenhum deles pode ser acrescentado ou esquecido* (ARGAN, 1984, p. 17)

A técnica utilizada pelo artista, por exemplo, é um dos pontos de observação, assim como as cores ou tamanho do quadro; tudo é da maior importância para Giulio Carlo Argan. Dentre as obras analisadas por Argan estão as formelles de Ghiberti e de Brunelleschi. A comparação entre duas obras com a mesma temática e o mesmo enquadramento é pertinente: elas foram apresentadas para um concurso cujo objetivo era retratar a passagem da Bíblia que trata do sacrifício de Isaac.

Argan indica as diferenças em cada caso para concluir que cada artista fez uma opção e nenhuma delas é melhor do que a outra: uma parece estar mais próxima das artes medievais e outra mais próxima do futuro direcionamento das artes renascentistas. Ambas são obras que carregam características de seu tempo e que o próprio desenvolvimento posterior das artes daria mais espaço para algumas delas mais do que para outras.

Outra obra de importância para aquele momento histórico também foi analisada por Argan, sob a mesma ótica. Trata-se da cúpula da igreja de Santa Maria del Fiori, na catedral de Florença. O projeto foi feito por Filippo Brunelleschi, entre 1420 e 1436 (fig. 4). Em sua análise, Argan demonstra que o projeto de Brunelleschi deve tanto a uma nova ordem por ele instaurada quanto aos precedentes da ordem gótica.



(fig. 4) Cúpula da Catedral de Santa Maria del Fiori, Florença, Itália. Elevação e Seção, Filippo Brunelleschi, 1420-1436. (Fonte: FANELLI, G. Brunelleschi's Florence. Florença: APT, 2000. Série "Leggere la città".)

Com essas análises, Argan corrobora para que o Renascimento não seja considerado exemplar em detrimento da arquitetura medieval ou das formas subsequentes.

Além disso, é preciso analisar e avaliar a contribuição de um outro arquiteto que encontra-se em dos limites temporais do Renascimento: trata-se de Andrea Palladio. Esse arquiteto, muitas vezes considerado “maneirista”, tentou ultrapassar os cânones acadêmicos com seus projetos de igrejas, palácios e *villas*<sup>3</sup>. É esse o tema tratado por Nora Cappello no artigo indicado para esta unidade

### Exercício Prático

Considerando o exposto por Nora Cappello em seu artigo indicado para leitura para esta aula, verifique em pelo menos três projetos de villas de Andrea Palladio, o uso de simetria nas fachadas principais e a organização dos caminhos de acesso nos jardins dos edifícios, para efeitos de perspectiva. Na página <http://eng.archinform.net/arch/23.htm#Villas>, há links para a maioria dos projetos de villas na seção de cronologia de suas obras, onde poderão ser vistas ilustrações sobre o assunto e realizar a tarefa proposta. Como sugestão, ficam as indicações da Villa Rotonda, da Villa Malcontenta e da Villa Pisani.

### Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Carolina. O clássico como problema. **Revista Poiesis**, Niterói/RJ, n. 11, ano 09, nov. 2007, p. 11-24. Disponível em [http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis\\_11\\_clasprob.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_clasprob.pdf), acessado em 31.jul.2011.

ARGAN, G. C. **Clássico anticlássico**. O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Introdução, tradução e notas de Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, c1999.

FANELLI, G. **Brunelleschi's Florence**. Florença: APT, 2000. Série “Leggere la città”.

HEIDENREICH, L. H. **Arquitetura na Itália. 1400-1500**. Trad. Maria Thereza Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

JANSON, H. W. **Historia general del arte**. Trad. de Francisco Pauarols. Madri: Alianza, 1996. v. 3. Renacimiento y Barroco.

THE OXFORD Illustrated Encyclopedia of The Arts. John Julius Norwich (ed.). Oxford/New York/Melbourne: Oxford University Press, 1990.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. O problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Trad. João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

3 “Villa” é uma palavra italiana que significa “casa de campo”.

# Do Romantismo ao Modernismo

Arte brasileira no final do século XIX à Semana de 22

**Texto-base:** AMARAL, Aracy. Oswald de Andrade e as artes plásticas no Modernismo dos anos 20. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/Revista do IEB**, São Paulo, v. 33, p. 68-75, 1992. Disponível em <http://www.ieb.usp.br/>, acessado em 31.jul.2011.

## Objetivo

- Entender a relação entre as revoluções burguesas e a produção artística da época;
- Identificar as premissas do Romantismo brasileiro e o processo de independência das artes nacionais em relação aos modelos europeus.

## Referenciais teóricos

- E. H. Gombrich: [...] *os revolucionários [do século das Luzes] gostavam de se considerar gregos e romanos renascidos, e sua pintura, não menos que a arquitetura, refletia seu gosto pelo que era designado como grandeza romana.* (GOMBRICH, c1999, p. 485)
- José Aderaldo Castello: *A compreensão do modernismo brasileiro, artístico e literário, ou a compreensão do movimento modernista como um complexo de atitudes, inovações, renovações e mudanças sociais e políticas, arejamento de mentalidade, depende de dupla investigação: 1a.) aquela do sentido de continuidade histórica; 2a.) aquela das proclamações inovadoras, convertidas em ação, expressas em ideias ou traduzidas em citações.* (CASTELLO, 1972, p. 125)

## O Romantismo europeu

Alguns autores reconhecem o Romantismo como um movimento revolucionário atrelado às revoluções burguesas. Na França, o processo revolucionário do século XVIII foi abarcado por seus ativistas e pelos artistas na ânsia de divulgar os fatos, os ideais e mesmo os problemas que afligiam toda a sociedade naquele momento histórico. Não é raro então encontrar obras que são verdadeiras denúncias de situações vividas pela população assim como pelos seus protagonistas.

O quadro com a imagem de Marat (fig. 1) foi pintado em 1793 por Jacques-Louis David. O protagonista dessa imagem foi um importante personagem na Revolução Francesa. Para Gombrich (c1999), um dos pressupostos formais do Romantismo é o realismo das figuras e das cenas que impressiona o espectador. Aparentemente, é o conceito de beleza que se encontra em questionamento, nesse momento. Por se considerarem herdeiros das artes gregas e romanas, os românticos desenvolveram também o sentido de uma arte naturalista, como se



(fig. 1) Marat. Pintura a óleo, Jacques-Louis David, 1793. (Fonte: GOMBRICH, c1999, p. 484)

pode apreender dos escritos de Gombrich. O interesse em retratar a realidade da forma como ela se apresenta levanta questões sobre os padrões de beleza. Embora a realidade possa parecer “feia”, a intenção artística nesse momento é justamente mostrar o que se vê ou o que se pressente. Isso significa que se pode encontrar nas obras artísticas a proximidade de um ato violento ou de um momento de tensão (política, por exemplo). A comoção, a solidariedade, a revolta são todos elementos especiais na escolha das temáticas desses artistas. Daí a necessidade de se lembrar que foi nessa mesma época que o filósofo inglês Edmund Burke publicou o livro **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo** (1757). Tamanho foi o sucesso obtido dessa obra que dois anos depois já tinha saído a segunda edição.

Outros artistas da mesma época se interessaram pelos assuntos que estavam na ordem do dia. Eugène Delacroix, por exemplo, foi um deles ao retratar a conhecida imagem da Liberdade, assim como Guéricault e Daumier (conhecido por seu quadro intitulado *Ecce Homo*), ambos franceses. Na Espanha, Goya se manifestou diante da arbitrariedade dos procedimentos da Inquisição, também durante o século XVIII. Veja por exemplo seu quadro intitulado *Os fuzilamentos de Três de Maio*.

Na historiografia do assunto, dois autores são referência: Kenneth Clark e Michael Löwy. De acordo com Clark, a arte de David era revolucionária e, ao mesmo tempo, próxima do público em geral e dos filósofos. Não é à toa que quando se dava a exposição dessas obras, o povo acudia aos montes tal a identidade que estabeleciam com os temas representados. Nesse sentido, as tragédias humanas tiveram nesse momento outro coadjuvante: um nacionalismo emergente que propunha uma nova arte.

O outro autor importante para o estudo do tema da arte romântica é um cientista político que, apesar de um nome de sonoridade estrangeira – Michael Löwy –, nasceu e estudou no Brasil. Sua tese é a de que o Romantismo teve um caráter anticapitalista pelo fato de seus defensores terem tido, desde o início, uma aversão às mudanças que o mundo pré-capitalista trouxe para a sociedade.

### **No Brasil: do Romantismo ao Movimento Modernista**

A dependência nos conceitos europeus na produção artística, durante os tempos de colônia, do Império e, posteriormente, mesmo no período republicano, esteve tão arraigada que fica difícil falar sobre as artes brasileiras de forma independente. Como já foi visto nas primeiras aulas, as artes são uma expressão de um grupo, de um povo, de uma cultura, e podem também ser vistas como um alibi no desenvolvimento de ideais e projetos políticos.

No que diz respeito à história das nossas artes, podemos dizer, para começar, que a arquitetura barroca teve uma ampla repercussão no território brasileiro e é digna de nota. Alguns autores estrangeiros, como John Bury<sup>1</sup> e Germain Bazin<sup>2</sup>, tiveram interesse em investir no estudo das artes brasileiras produzidas no século XVII e XVIII, tendo publicado obras importantes sobre o assunto.

Quanto à adesão aos preceitos românticos e seu entendimento pelos artistas brasileiros muito já foi falado. Affonso Ávila (1977) escreveu um artigo no qual demonstra a reação dos artistas desde os tempos de colônia no sentido de uma expressão própria, independente dos ditames estrangeiros. Seu artigo é dedicado ao estudo da literatura e seu argumento de que houve tentativas de desenvolver obras genuinamente brasileiras, desde o período colonial, é

1 BURY, J. Aleijadinho. Londres: Cornhill, 1949.

2 BAZIN, G. L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil. São Paulo/Paris: Museu de Arte/ Editions d'Histoire et d'Art/Librairie Plon, [1956-58].

exemplificado com a obra de Gregório de Matos.

Mas é com a leitura de um artigo do professor José Aderaldo Castello (1972) que se percebe com clareza a gestação do Movimento Modernista desde os tempos do Romantismo brasileiro. O sugestivo título “Modernismo ou Neo-Romantismo?” não deixa dúvidas de que há ali um material de interesse para o assunto.

Castello (1972) explora as relações dos modernistas com o Romantismo brasileiro, citando obras que foram inspiradoras para autores como Mário de Andrade, que escreveu **A Escrava que não era Isaura**, inspirado em Bernardo Guimarães, autor da obra **A Escrava Isaura**. Castello resalta como programa desse movimento:

*Do indianismo à visão social do seu momento, do campo à cidade, da província à capital centralizadora e irradiadora do Brasil-Império, [José de] Alencar pretendia, em última análise, a apreensão do substrato comum à nossa própria unidade. [...] (CASTELLO, 1972, p. 125)*

Nada mais contundente para mostrar a íntima relação entre o romantismo brasileiro e o modernismo subsequente. Entre as obras modernistas brasileiras, havia um ponto em comum: tratavam do cotidiano e da mentalidade dos brasileiros. Para Castello, essa temática já estava presente no Romantismo, mas foi com o Modernismo que a revolta contra os modelos europeus foi mais acintosa.

Sobre a Semana de Arte Moderna, em 1922, Aracy Amaral é uma referência imprescindível. Seu livro, **Artes plásticas na Semana de 22** (1972), esclarece a formação da ideia do evento, expõe dados sobre a organização e atividades realizadas e, principalmente, demonstra em que circunstância se deu tal evento.

No artigo indicado para leitura, Amaral escreve que Oswald de Andrade, em 1915, já “critica[va] acadêmicos que vão à Europa e apenas copiam mestres reconhecidos e ultrapassados sem se darem conta de que nossa realidade é outra” (p. 69). Alguns anos mais tarde, segundo relato também da mesma autora, Oswald e Tarsila, juntos, descobririam o Brasil a partir de Paris. De lá, declarou Oswald em uma palestra na conceituada Sorbonne, em maio de 1923:

*Jamais foi possível sentir-se tão bem, no ambiente de Paris, a presença sugestiva do tambor negro e do canto índio. Essas forças étnicas estão em plena modernidade” (apud AMARAL, p. 71)*

Quanto à Semana de 22, embora houvesse todo esse desenrolar da cultura artística nacional, ocorreram várias demonstrações de desejo de mudança, de inovação. Mas, inclusive com a ausência das tão decantadas obras de Tarsila do Amaral (lembrando que **Abaporu** é uma obra de 1928), não havia, de imediato, um nacionalismo nas obras que compuseram a exibição. O nacionalismo que houve ali era em prol de uma renovação e não diretamente pelas características locais, autóctones. Pelo artigo de Aracy Amaral, fica mais explícito que houve um processo nos anos seguintes à Semana de redescoberta do Brasil: seja pela dupla Tarsila-Oswald, seja por Mário de Andrade, ou por vários outros participantes do movimento. Cada um, a seu modo. O sucesso do evento se deveu muito mais à forma com que foi promovido, pela elite cafeeira, que também queria estar a par das novidades parisienses, como pela historiografia posterior, que jogou todo tipo de atenção do leitor ou estudioso



A Estudante. Anita MALFATTI, 1917. Fonte: GÊNIOS da Pintura, 1984, v. 2, contracapa.



para os efeitos posteriores. Registre-se que as críticas publicadas na época foram positivas, porque quem financiou o evento era, ao mesmo tempo, leitor assíduo dos jornais e fazia parte do mesmo grupo.

No livro **Artes plásticas na Semana de 22**, Amaral dá as evidências por meio da ilustração do catálogo do evento com o nome dos expositores: Victorio Brecheret, escultor; J. Graz, pintor; W. Haerberg, pintor; Antonio Moya, escultor e arquiteto; Georg Prsirembel, arquiteto; Annita Malfatti, pintora e Zina Aita, pintora; Di Cavalcanti, pintor e caricaturista; Ferrignac, Almeida Prado e Vicente Rego Monteiro. Como se pode perceber, esse grupo tinha objetivos muito mais difusos quanto a um nacionalismo do que quanto a uma modernização.

A crise de 1929 e a Revolução de 1930, com a subida de Getúlio Vargas ao poder, colocariam em risco toda essa ascensão do Movimento Modernista, não fosse a retomada de rumos de seus integrantes: muitos passaram a atuar diretamente na máquina administrativa, como Mário de Andrade, que prosseguiu com seu trabalho no Departamento de Cultura em São Paulo, e Oswald e Tarsila, que passaram a ter uma orientação esquerdista em seus pensamentos e propostas.

Dos novos grupos que se formaram a partir de então, tem-se: de um lado, o grupo do **SPAM** – *Sociedade Paulista de Arte Moderna* e, de outro, o **CAM** – *Clube da Arte Moderna*.

### Considerações Finais

O que se pode concluir com isso é que, nos anos 1920, a sociedade paulista, em especial, foi ao mesmo tempo agente promotor e protagonista de uma verdadeira revolução cultural, considerando todos os antecedentes da Semana de 22 e todos os produtos e subprodutos desse movimento de vanguarda. Uma citação da própria Tarsila em carta a seus pais, enviada já em meados de 1920, ilustra essa situação:

*Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando valiosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando [...] (AMARAL, 1975, v. 1, p. 84)*

### Exercício Prático

Explique em que contexto ou definição do Modernismo brasileiro, apresentado por Oswald e transcritas por Aracy Amaral (no texto indicado para leitura nesta unidade), o tema dos quadros de Tarsila do Amaral – dentro do recorte temporal de meados até o final dos anos vinte – se enquadra.

### Referências Bibliográficas:

ADES, D. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. Trad. de Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ÁVILA, A. Do Barroco ao Modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. **Revista Iberoamericana** (University of Pittsburgh/EUA), v. 63, n. 98-99, jan.-jun. 1977.

AMARAL, A. A. **Artes plásticas na Semana de 22**. Subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1972.

— **Tarsila**: Sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, 1975. 2v.

ARTE no Brasil. Victor Civita (ed.). São Paulo: Nova Cultura, 1986.

BAZIN, G. **L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil**. São Paulo/Paris: Museu de Arte/Éditions d'Histoire d'Art/Librairie Pilon, [1956-1958].

BURY, J. **Aleijadinho**. Londres: Cornhill, 1949.

CASTELLO, J. A. Modernismo ou Neo-Romantismo? **Cultura**, Brasília, n. 5, ano 2, p. 124-131, jan./mar. 1972.

CLARK, K. **The Romantic Revolution**: Romantic versus Classic Art. Londres: J. Murray, 1976.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, c1999.

LÖWY, M.; SAYRE. **Revolta e Melancolia**. O romantismo na contramão da modernidade. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

— **Romantismo e política**. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

## A educação pela arte

Heliana A. Salgueiro

**Texto-base:** ANGOTTI, Heliana Salgueiro. A construção de representações nacionais: os desenhos de Percy Lau na *Revista Brasileira de Geografia* e outras “visões iconográficas” do Brasil moderno. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, N. Sér., v. 13, n. 2, p. 21-72, jul.-dez. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n2/a03v13n2.pdf>, acessado em 31.jul.2011.

### Objetivo

- A partir da análise de ilustrações de livros didáticos oficiais, entender a formação do conceito de nacionalidade; e
- Cotejar a relevância de teorias estrangeiras de formação de identidade e sua adoção no país por instituições públicas.

### Referenciais teóricos

Segundo Heliana Angotti-Salgueiro (2005):

- “[...] a edição de manuais escolares destinados à rede nacional de escolas públicas recém-criadas [...] era “contribuir para um melhor conhecimento do território pátrio [...]” (p. 24-25)

E, citando François Walter, continua a autora:

- “[...] melhor que tomar a série “Tipos e aspectos do Brasil” como puro ‘reflexo’ ideológico do Estado Novo, seria mais fecundo vê-lo como um sistema de ideias, de cultura, cujo sentido está tanto no olhar dos que representam os tipos – desenhistas e fotógrafos – quanto neles mesmos”. (p. 26)

### Introdução ao tema das ilustrações

Para a última aula desta disciplina, optou-se pelo tema ilustrações e o papel dos artistas na educação, por reconhecer que as ilustrações são uma tarefa importante e são mais um dos objetos de estudo da história das artes. O campo de produção das ilustrações na área acadêmica é chamado de “artes gráficas”.

Muitos exemplos podem ser mencionados. Dentre eles, o trabalho do escritor e desenhista Ziraldo. Seu personagem mais conhecido saiu dos livros de história infantil, virou história em quadrinhos e foi para o cinema: o “**Menino maluquinho**”. Outros escritores e ilustradores são: o brasileiro Maurício de Souza, com a turma da **Mônica**; o argentino Quino, da **Mafalda**, e tantos outros personagens famosos que se encontram nas bancas de jornais e revistas. Na era da comunicação global, alguns *sites* interessantes sobre o assunto estão indicados na lista abaixo:

- [www.snoopy.com](http://www.snoopy.com)
- [www.schulzmuseum.org](http://www.schulzmuseum.org)
- <http://mafalda.dreamers.com>
- <http://www.danielazulay.com.br/daniel/index.htm>

Há também, no campo da ilustração em periódicos, aquelas com uma função especial: a caricatura e a charge. Dentre os brasileiros, **J. Carlos** é um dos nomes mais importantes do início do século XX. Ele foi um caricaturista constante em revistas de divulgação da década de 1920, como a **Para Todos**<sup>1</sup>.

As ilustrações em meios impressos, de divulgação ampla, têm sua própria história na tecnologia disponível. Em princípio, se utilizava as gravuras. A principal diferença entre a gravura e a pintura é que a primeira pode ser reproduzida a partir de sua matriz e, na pintura, não há uma matriz: a obra é única. A reprodução depende de processos, como a fotografia. Na gravura, a partir de um único original pode-se fazer várias gravuras iguais e, por isso, são numeradas. Observa-se, assim, a razão pela qual as gravuras encontram-se em geral numeradas. Para a imprensa, a gravura foi um grande aliado para ilustrar qualquer um dos assuntos e reportagens, antes inclusive da existência da fotografia.

### Arte e ilustração:

Os murais, assim como as artes gráficas, como um eficiente meio de veiculação de massa, foram importantes em momentos de transformação histórica como na revoluções Mexicana (fig. 1) e Russa, quando vários artistas, partidários do movimento, se colocaram à disposição de serem propulsores na divulgação desses ideários.

### As ilustrações dos livros didáticos oficiais

O principal objetivo desta aula é o estudo da seleção de ilustrações para os livros didáticos, em especial, para a publicação do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) – **Tipos e Aspectos do Brasil** (fig. 2). Seu conteúdo é o resultado da compilação de artigos publicados inicialmente na **Revista Brasileira de Geografia** (RBG), a partir dos anos de 1930, tendo como tema principal as descrições dos tipos humanos e dos aspectos da paisagem de variados pontos do país. Como se pode ver, essas publicações tiveram um papel especial no projeto político do governo de Getúlio Vargas, na constituição da noção de identidade, de uma nacionalidade. No artigo, Heliana Angotti-Salgueiro faz uma investigação sobre essa publicação do IBGE, que representa mais uma faceta no processo de conhecimento do Brasil.



(fig. 2) **Tipos e Aspectos do Brasil**. (folha de rosto, 9. ed. ampl., 1970).



(fig. 1) **A criação**, Anfiteatro Bolívar, Escola Nacional Preparatória, Cidade do México, México. Diego RIVERA, 1922-3. (Fonte: ADES, 1989, p. 155, fig. 7.6.)

O objetivo desse artigo engloba uma avaliação da forma de selecionar e expor imagens de vários cantos do país, por meio dos desenhos do artista Percy Lau, em especial. Com a leitura do texto de Salgueiro, é possível ver que os desenhos dos tipos culturais eram interpretações quase fiéis de fotografias tiradas desses vários ambientes regionais.

Para cada tipo ou aspecto, a ilustração acompanha uma descrição. Vários autores contribuíram para essa coletânea. Assim, informações detalhadas sobre as características de cada região, do clima, da vegetação

1 A revista **Para Todos; Magazine Semanal Ilustrado** era publicada no Rio de Janeiro e o primeiro número saiu em 1919.

e do relevo físico se tornaram acessíveis a um amplo público e puderam consolidar um conhecimento comum sobre o território nacional.

### Considerações Finais

A participação de dois fotógrafos de origem francesa – Marcel Gautherot e Pierre Monbeig – não foi aleatória, conforme explica Heliana Salgueiro. Ambos já tinham participado de projetos semelhantes na França na montagem de um acervo, que tinha como objetivo retratar o “*mon pays*”. Essa expressão da língua francesa está mais próxima de uma tradução como “minha região” ou “a paisagem de minha terra” do que de “meu país” como Estado ou divisão política.

Além disso, convém reforçar as fontes utilizadas por Salgueiro quando, no início de seu artigo, demonstra a importância do campo das ciências sociais, em especial, a arqueologia, a geografia e a etnologia, na formação desse quadro de referência dos tipos regionais. A proposta original francesa era, com o levantamento fotográfico e ilustrativo, constituir *Les Archives de la Planète* (que se traduz como *Os Arquivos do Planeta*), com o objetivo de fazer o “inventário das diferenças de um mundo em vias de urbanização” ou o “registro dos costumes locais em vias de desaparecimento” (SALGUEIRO, p. 22-23).

Esse regionalismo levou à criação do Museu do Homem, assim como do 1º Congresso Internacional do Folclore (a cargo do Museu das Artes e das Tradições Populares), ambos em Paris, na década de 1930. De acordo com Salgueiro, nesse meio intelectual estavam pessoas como Lucien Febvre, Marc Bloch, Marcel Mauss, Henri Focillon e vários outros. Em sua argumentação, a autora indica o fato de as relações estreitas que os cientistas sociais franceses e os brasileiros mantinham na época.

Assim, o trabalho dos fotógrafos e ilustradores se vê entrelaçado com aquele do campo de estudo das culturas, conforme se pode apreender do artigo de Heliana Salgueiro, e estão a serviço de ideários específicos.

### Exercício prático

A partir da leitura do artigo de Heliana Salgueiro-Angotti, descreva os pressupostos teóricos adotados pela autora para analisar esse fato histórico – a publicação de livros didáticos pela imprensa oficial – em um método comparativo dos objetivos e dos resultados obtidos na França e no Brasil.

### Referências Bibliográficas

ADES, D. **Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980**. Trad. de Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

FUNDAÇÃO IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia. **Tipos e aspectos do Brasil**. 9. ed. aum. Rio de Janeiro: Departamento de Documentação e Divulgação Geográfica e Cartográfica, 1970.

REVISTA BRASILEIRA DE GEOGRAFIA. Rio de Janeiro, RJ: IBGE, 1939- . Disponível em [http://biblioteca.ibge.gov.br/colecao\\_digital\\_publicacoes\\_multiplo.php?link=RBG&titulo=Revista%20Brasileira%20de%20Geografia%20-%20RBG](http://biblioteca.ibge.gov.br/colecao_digital_publicacoes_multiplo.php?link=RBG&titulo=Revista%20Brasileira%20de%20Geografia%20-%20RBG), acessado em 30.out.2011.

SCHULZ, C. **Snoopy: assim é a vida, Charlie Brown**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ZIRALDO. **O menino maluquinho**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.



# Unidade Especial 1

## *O Brasil visto pelos estrangeiros no século XIX*

**Texto-base:** BELLUZZO, A. M. O viajante e a paisagem brasileira. **Porto Alegre;** Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 41-57, nov. 2008. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/viewArticle/10514>, acessado em 31.jul.2011.

### **Objetivos:**

Como aula especial, ampliar o espectro no campo de trabalho do historiador com um tema específico da produção artística; e,

Procurar entender os pressupostos teóricos do olhar do estrangeiro, em especial, dos britânicos sobre a realidade brasileira, tanto física quanto social, durante o século XIX.

### **Referenciais teóricos**

De acordo com Ana Maria Belluzzo “o deslocamento do viajante estrangeiro é um percurso de dupla mão” (p. 43). A mesma autora ainda argumenta que “a visão daquilo que é estranho não conduz necessariamente o estrangeiro ao esquecimento de si”. (p. 43)

### **Introdução**

Vários estrangeiros aportaram no Brasil nos primeiros quatro séculos de colonização: ora como representantes em comitivas diplomáticas, ora como representantes do corpo técnico das empresas e indústrias estrangeiras, ou ainda como convidados da Coroa Portuguesa. Dentre eles, o grupo de artistas conhecido como a Missão Francesa que, a convite de D. João VI, veio para fundar uma academia de belas artes e ofícios na capital do Reino. Dessa comitiva, Jean-Baptiste Debret é um dos mais conhecidos, cujos desenhos aparecem como ilustração em muitos livros didáticos do ensino fundamental e médio.

As palavras-chave do artigo de Belluzzo já dão uma noção de seu ponto de argumentação: paisagem brasileira; artistas viajantes, ingleses no Brasil; e, compreensão da alteridade.

### ***O olhar dos estrangeiros e a paisagem tropical:***

A luminosidade da paisagem brasileira é um ponto de destaque para os europeus que vem de um clima temperado resultado das grandes latitudes. Outro ponto é o relevo acidentado com uma vegetação exuberante. Soma-se a tudo isso o pensamento empírico-científico, típico do século XIX.

Como Belluzzo mesma disse:

*É preciso [...] indagar [...] como certos modos de apreciação do universo europeu do século XIX se casaram com estímulos de topografia, da geografia, da vegetação e da vida humana no Brasil (p. 42)*

Um dos pontos de partida nessas observações é o conceito da paisagem pitoresca. De acordo com o **Dicionário Enciclopédico de Arquitetura** (PEVSNER *et al.*, 1977), o termo ‘pitoresco’ refere-se a “uma paisagem ou uma construção que parecem sair de um quadro”. Esse conceito se desenvolveu também para os projetos de parques e jardins e surgiu justamente na Grã-Bretanha, no século XVIII. Na mesma época, o Neoclassicismo europeu comandava a produção

artística e o prêmio de uma viagem a Roma era cobiçado por todos os artistas. Nessas ocasiões, a conjunção de ruínas, de um conjunto desordenado de objetos, edifícios, e pessoas, dava ao mesmo tempo esse aspecto pitoresco: era o passado cristalizado em uma paisagem contemporânea.

### **Outros conceitos importantes:**

Se o conceito de alteridade significa que um ser se reconhece diante do outro, é preciso identificar a visão de mundo dos estrangeiros que visitaram o Brasil para entender qual a sua relação com o Novo Mundo. Como escreveu Belluzzo, essa é uma linha de mão dupla. Para a autora, os viajantes traziam consigo suas representações de mundo e do conceito de civilização. Do ponto de vista da população local, os estrangeiros eram os representantes fiéis da civilização ocidental. E era diante da paisagem selvagem, apenas tocada sutilmente pelo homem, que o conceito de civilização se consolidava tanto para os estrangeiros como para os nativos.

Artistas diletantes: muitos dos estrangeiros que vieram ao Brasil não tinham uma formação acadêmica sólida nas artes. Eram pessoas que desenvolveram seus dons artísticos como um complemento à sua educação. Não mais que isso. Eram então artistas diletantes e, por sua missão, artistas de paisagens: não formavam escolas artísticas, não pretendiam inovar nas artes nem levavam o ofício como sua profissão.

Nesse sentido, a pergunta de Belluzzo é pertinente: Seria [o viajante] induzido a registrar costumes por motivações diplomáticas ou suas observações seriam sustentadas por interesses comerciais? (p. 44). Sabe-se que, de qualquer forma, a presença dos estrangeiros, britânicos em particular, no reino, tinha seus motivos comerciais, políticos e mesmo científicos.



(Fig. 1) – Paisagem do Rio de Janeiro com casa tipicamente inglesa. Anônimo, [s/d]. (Fonte: BELLUZZO, 1994, p. 28.)

Na figura 1, vemos um exemplo justamente da relação de estranhamento entre o estrangeiro e o nativo. É sabido, e a autora confirma, que os ingleses preferiam morar em locais afastados onde poderiam desfrutar da tranquilidade e da distância dos problemas dos centros urbanos. Esse quadro representa exatamente isso: uma casa ampla em meio a um amplo jardim e rodeada de vegetação nativa que representa a moradia dos estrangeiros. Se alguém fizer uma investigação, mesmo que

superficial, sobre o adensamento urbano das (poucas) cidades brasileiras na época, poderá constatar que a grande maioria das construções estava aglomerada, o mais próximo possível do centro e da igreja matriz.

### **A paisagem dos trópicos:**

Sobre a paisagem local, a autora Belluzzo transcreve uma frase de Ouseley que reforça o entendimento do artista sobre a paisagem tropical:

Não há nenhuma confecção de pintura nesse esquema. É um mero retrato das características singulares que alguém se impressiona ao entrar no porto externo do Rio de Janeiro e olhar para trás em direção ao oceano. (Ouseley *apud*

BELLUZZO, p. 47)

Em contraste com o pitoresco, citado acima, há outro conceito que é o seu oposto: o de sublime. Foi um autor inglês – Edmund Burke – que escreveu **Uma Investigação sobre as origens de nossas ideias sobre o conceito do belo e do sublime** (cuja primeira edição data de 1757) no qual se encontra um material rico nesse assunto<sup>1</sup>. O conceito do sublime pode ser traduzido pela sensação do homem diante das forças da natureza e da sua própria impotência diante dela.

### Considerações Finais:

O que se pode observar a partir do artigo de Belluzzo é que a “descoberta” da natureza, a aquisição de novos costumes, a mudança no olhar da paisagem, o espírito investigativo foram representativos para as formas de expressão tanto de um (o estrangeiro, por exemplo) como para as descobertas do outro (o nativo, nesse caso) sobre sua própria contingência.

### Referências Bibliográficas:

ADES, D. **Art in Latin America**. The Modern Era, 1820-1980. New Haven/Londres: Yale University Press, 1989.

BELLUZZO, A. M. **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo/Salvador: Metalivros/Fundação Emílio Odebrecht, 1994. 3v.

CLAUDON, F. **The Concise Encyclopedia of Romanticism**. Ware, Hertfordshire: Omega, 1986.

JARDINS en France; 1760-1820. Pays d'illusion, Terre d'expérience. Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1977.

MARTINS, L. L. **O Rio de Janeiro dos Viajantes: O olhar britânico (1800-1850)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

PEVSNER, N. *et al.* **Dicionário Enciclopédico de Arquitetura**. Trad. Carlos Kronauer. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.



(fig.2) O retorno dos escravos do naturalista. Jean-Baptiste Debret, c1820. (Fonte: ADES, 1989, p. 49, fig. 3.9.)

### Exercício Prático:

A partir da análise da figura 2 e da leitura do artigo de Ana Maria Belluzzo, indicado para esta unidade, explique os conceitos de pitoresco e de alteridade na relação britânicos/brasileiros, no contexto do século XIX.

<sup>1</sup> O filósofo alemão Emmanuel Kant também escreveu sobre o assunto: **Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime**, publicado originalmente em 1747. No Brasil, há uma tradução dessa obra para o português pela Editora Papyrus, publicada em 1993.

# Unidade Especial 2

## *A imprensa e os registros históricos visuais*

**Texto-base:** IPANEMA, Rogéria Moreira de. História e imagem impressa: bases para uma discussão de arte no Império do Brasil. XIII Encontro de Historia Anpuh-Rio, Disponível em [http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1208103593\\_ARQUIVO\\_HISTORIAEIMAGEMIMPRESSA-ANPUH2008.pdf](http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1208103593_ARQUIVO_HISTORIAEIMAGEMIMPRESSA-ANPUH2008.pdf), acessado em 31.jul.2011.

### **Objetivos:**

Como aula especial, ampliar o espectro no campo de trabalho do historiador com um tema específico da produção artística; e,

Procurar entender os pressupostos teóricos da produção artística caricatural com vistas à divulgação e uso pela imprensa brasileira, durante o século XIX.

### **Referenciais teóricos:**

De acordo com Rogéria Moreira de Ipanema: “Como o surgimento da folha político-caricata e a pintura de Delacroix não são fatos isolados, encontra-se argumentos para analisar as imagens humorísticas brasileiras [...]” (p. [3])

### **Uma introdução e os antecedentes históricos:**

Recordando alguns dados da Unidade 6, o Romantismo promoveu o desenvolvimento de uma arte aliada aos fatos históricos. Uma espécie de registro histórico dos fatos revolucionários. No caso da presente unidade, Rogéria Ipanema está interessada em argumentar que as encomendas feitas pelo Estado aos artistas são previamente determinadas por ele. Já os artistas que fazem (ou fizeram) uso da imprensa, dispõem de uma liberdade para fazer, por exemplo, uma caricatura do próprio Estado. A arte da caricatura é um tipo documental utilizado por muitos artistas europeus desde o século XVIII.

A pintura de Vitor Meirelles (1832-1903) é um desses casos: a representação da primeira missa celebrada no Brasil<sup>2</sup> foi uma encomenda oficial e resultou em uma interpretação um tanto bucólica, para dizer um mínimo.

Em um sentido oposto, as caricaturas foram a forma encontrada pelos artistas para participar ao grande público as críticas que se faziam das ações do governo. De acordo com Ipanema:

O Governo não encomendou nada à produção da arte humorística, mas simbolicamente lhe deve muito, pois todos os seus movimentos, e não só reservados ao material moralizante e edificante do poder, eram deflagrados na imprensa político-ilustrada. (p. [3])

Agostini foi um dos mais importantes caricaturistas das últimas décadas do Império. Como um dos principais ilustradores da revista **Vida Fluminense** (1868-1875; 1889-1890)<sup>3</sup> seus desenhos eram completados com pequenas

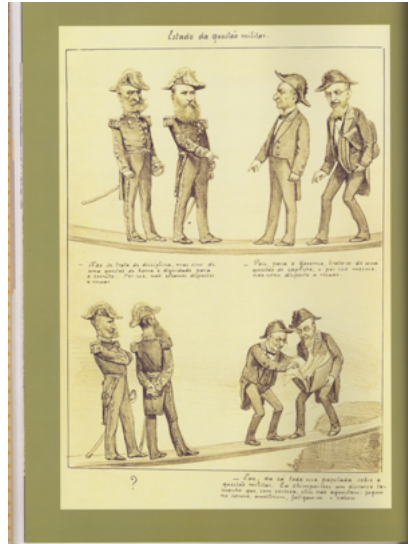
2 *A primeira missa no Brasil*, óleo sobre tela, 268x356cm, 1860. Obra de Vitor Meirelles. Coleção de Pinturas Brasileiras; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Sua reprodução virtual está disponível na página <http://www.mnba.gov.br/>

3 Parte da coleção desse periódico, pertencente à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, está digitalizada e é acessível através do endereço virtual: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/vida\\_fluminense/vida\\_fluminense\\_anuario.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/vida_fluminense/vida_fluminense_anuario.htm).

frases para evidenciar a ideia retratada. Na figura 1, vemos uma crítica sobre a questão militar já que a Guerra do Paraguai havia proporcionado muitas motivações para que a imprensa se manifestasse. Os chargistas tiveram, nesse momento, um papel fundamental para manter a população informada.

Outros gravuristas e caricaturistas importantes deram sua contribuição nesse papel da imprensa: a de informar, criticar, alertar o público sobre os rumos da política de sua época. Na atualidade, podem ser citados vários caricaturistas e chargistas que contribuem regularmente em diários de circulação nacional: Chico Caruso, Lan, o saudoso Glauco e tantos outros.

O argumento de Ipanema, portanto, se faz visível na comparação entre as obras encomendadas e aquelas da livre voz do artista.



**Fig. 1 – Estado da questão militar. AGOSTINI. Revista Illustrada, ano 12, n. 457, 14.mai.1887. (Fonte: LEMOS (org.), 2001, p. 24.)**

#### **Referências Bibliográficas:**

LEMOS, R. (org.). **Uma história do Brasil através da caricatura; 1840-2001.** Rio de Janeiro: Bom Tempo/Letras & Expressões, 2001.

• ZANINI, W. (org.). **História Geral de Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

#### **Exercício Prático:**

A partir da comparação de obras encontradas nas páginas de periódicos, diários e outras publicações do século XIX com aquelas encomendadas, disponíveis para consulta na página do Museu Nacional de Belas Artes ([www.mnba.gov.br](http://www.mnba.gov.br)), faça uma correspondência, seguindo os argumentos de Rogéria Ipanema.

Obs.: para os periódicos do século XIX, consulte a coleção da Biblioteca Nacional de periódicos digitalizados disponíveis na página [www.bn.br](http://www.bn.br), no item **Acervo – Periódicos** em “**Catálogos**” (ver opções à esquerda da tela), escolha um deles em **Periódicos Digitalizados**.