



Programa de
**Capacitação
e Integração
de Lideranças
Sociais**

ARTES E LITERATURA

ARTES E
LINGUAGENS ESTRANGEIRAS

Realização:



Patrocínio:

Integração
Metropolitana



APRESENTAÇÃO

As apostilas para pré-vestibulares populares, sociais e comunitários do **PECEP** (Projeto de Ensino Cultural e Educação Popular) foram produzidas no âmbito do **Programa de Capacitação e Integração de Lideranças Sociais**, projeto contemplado pelo edital Integra Rio, uma realização da Secretaria Especial de Integração Metropolitana (SEIM) e da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro.

Essas apostilas representam uma conquista coletiva dos cursinhos e educadores populares de todo o país, afinal, representam uma ferramenta concreta para a democratização do acesso ao material didático. Elas foram pensadas com carinho e compromisso para dialogar com a realidade das centenas de iniciativas populares espalhadas pelo Brasil e, também com aqueles que pensam em iniciar a luta de fundar o seu próprio pré-vestibular.

Sabemos que cada cursinho tem suas particularidades e dinâmicas próprias. Alguns, inclusive, elaboram seu próprio material didático. As apostilas do PECEP não têm como objetivo substituir esses esforços, muito menos propor uma padronização da prática pedagógica popular. Ao contrário, elas foram pensadas para que cursinhos, coletivos, educadores e líderes comunitários possam mitigar certas falhas aos quais podem estar suscetíveis.

Por exemplo, um professor de português que deseje iniciar um pré-vestibular, mas ainda não professores de outras áreas, pode usar essas apostilas como ponto de partida para que os estudantes não fiquem sem material de estudo. Da mesma forma, um educador que esteja começando a lecionar biologia, também pode usar as apostilas como material de apoio.

Importante ressaltar que tais apostilas foram elaboradas por voluntários de um pré-vestibular que funciona, de forma ininterrupta, há 25 anos na cidade do Rio de Janeiro. Ou seja, trazem em suas páginas o olhar atento e sensibilidade de quem está na linha de frente da luta por transformação através da educação.

Essas apostilas não tem a pretensão de serem uma solução definitiva. Elas são um passo importante em um caminho longo, penosos, porém, infinitamente recompensante.

Por fim, importante ressaltar que esta é a versão 2025 das nossas apostilas. A proposta é que esse material siga sendo desenvolvido e aprimorado de forma contínua, afinal, o aprendizado sobre o ensino popular não tem fim.

Se você tiver sugestões, críticas, dúvidas ou ideias, entre em contato com a gente pelo e-mail: **contato@pecep.org** e acompanhe as nossas redes sociais: **@pecep.org**

Com muito carinho,

A Direção do PECEP

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 5

O que é arte? 6

Movimentos artísticos e literários 12

CAPÍTULO 1: ARTE RUPESTRE 14

CAPÍTULO 2: ARTES INDÍGENAS 18

CAPÍTULO 3: QUINHENTISMO 23

CAPÍTULO 4: BARROCO 28

CAPÍTULO 5: NEOCLASSICISMO OU ARCADISMO 41

CAPÍTULO 6: ROMANTISMO 45

CAPÍTULO 7: REALISMO, NATURALISMO E PARNASIANISMO 62

CAPÍTULO 8: O INÍCIO DA ARTE MODERNA 69

CAPÍTULO 9: VANGUARDAS EUROPEIAS 85

CAPÍTULO 10: PRÉ-MODERNISMO 107

CAPÍTULO 11: MODERNISMO 110

CAPÍTULO 12: ARTE CONTEMPORÂNEA 119

SOBRE A APOSTILA

Esta apostila foi desenvolvida por professoras de Artes do PECEP com o objetivo de contribuir para a sua preparação para os vestibulares, nas áreas de Artes Visuais e Literatura. Nossa proposta é abordar conteúdos relevantes de forma acessível, articulando o desenvolvimento de habilidades de leitura e interpretação com a ampliação do repertório cultural.

O material foi elaborado a partir da análise de questões de vestibulares e das principais demandas do ensino médio. Por isso, valoriza tanto o conhecimento de movimentos artísticos e literários fundamentais quanto a capacidade de interpretar imagens e textos, articulando essas produções aos seus contextos históricos, sociais e culturais. Acreditamos que, mais do que decorar datas e nomes, é essencial compreender os sentidos e as ideias que atravessam as produções artísticas.

Ao longo da apostila, você encontrará conteúdos integrados de Artes e Literatura, organizados em uma sequência cronológica que contempla o contexto histórico, a explicação de cada movimento e sugestões de análise de obras. A proposta é que você possa não apenas revisar conteúdo para a prova, mas também desenvolver um olhar mais sensível e crítico diante das manifestações artísticas.

AUTORAS:

Julia Villela Canario Arruda - Estudou Artes Visuais na Universidade Paris I. Professora de História da Arte no PECEP entre 2018-2019 e desde 2024.

Natalia Rey Silva Mello - Licenciada em Artes Visuais pela UERJ e Especialista em Ensino de Arte Contemporânea pela UFRJ. Professora de História da Arte no PECEP desde 2022.

INTRODUÇÃO

O QUE É ARTE?

Essa pergunta introdutória é comum em muitas disciplinas, mas talvez para artes e literatura ela seja especialmente difícil de responder. Em geral, não saímos por aí dizendo se um fenômeno “é” ou “não é” biológico, ou se um acontecimento “é” ou “não é” histórico. No entanto, é muito comum apontarmos para algo (uma pintura, um objeto, uma música, um texto) e afirmarmos: “isso é arte” ou “isso não é arte”. Mas o que realmente queremos dizer com isso?

No geral, estamos fazemos um julgamento de valor: chamamos de arte aquilo que achamos muito bonito, bem feito ou tecnicamente impressionante. Por outro lado, se achamos algo feio, vulgar, ou sem graça, tendemos a dizer que “não é arte”. Em outras palavras, costumamos usar o termo “arte” como um elogio.

Entretanto, no contexto desta apostila, não é disso que estamos falando. Aqui, arte é antes de tudo uma *linguagem*: modos de expressão e comunicação que propõem uma experiência, provocam uma reação, ou convidam à reflexão. Beleza e técnica podem fazer parte do fazer artístico, mas não são os únicos nem os principais objetivos. Uma obra pode ser incômoda, desconcertante ou até parecer banal à primeira vista e ainda assim ser relevante dentro do campo artístico. Gostar ou não de uma obra é parte da experiência, mas não define se ela é, ou deixa de ser arte.

Dito isso, vamos tentar entender quais são os traços que caracterizam essas linguagens. Não existe uma resposta simples ou definitiva: “o que é arte?” é uma pergunta com a qual artistas e escritores dialogam constantemente, e não algo que se resolve com uma fórmula pronta. Ao longo da história, os limites do que pode ser considerado arte foram sendo constantemente questionados, expandidos e reformulados por diferentes artistas, movimentos e contextos culturais.

O papel do contexto e do público

A arte não acontece no vazio. Ela é feita por alguém, em um tempo e lugar específicos e é recebida por outras pessoas, em outros tempos, lugares e circunstâncias. Isso significa que o sentido de uma obra não está fechado em si mesma, mas depende também de quem a observa, lê ou escuta, e do contexto em que essa experiência acontece.

O público não é um receptor passivo. Ao contrário: cada leitor ou espectador recria e atualiza os sentidos da obra com base nas suas vivências, referências e no tempo histórico em que está inserido. Por isso, uma mesma obra pode provocar reações muito diferentes em épocas ou lugares distintos. O artista também não trabalha isolado. Mesmo ao criar, ele já é influenciado pelo perfil do público que tem em mente. E isso se reflete nas escolhas de

linguagem, nos temas que aborda, nas referências culturais que mobiliza.

Essa troca entre obra e público é profundamente marcada pelo **contexto** em que a obra aparece. Pense, por exemplo, na diferença entre encontrar um texto em uma bula de remédio e encontrar um texto dentro de um romance publicado. No primeiro caso, esperamos uma linguagem direta, técnica, funcional. No segundo, abrimos espaço para a imaginação, para a sensibilidade, para a interpretação. Você tem expectativas diferentes sobre essas duas experiências, certo? E essas expectativas influenciam diretamente o modo como você lê.

Em 1998, a artista britânica Tracey Emin expôs a obra “My Bed”(Minha Cama) na prestigiada Tate Gallery, em Londres, como finalista do Turner Prize, um dos principais prêmios de arte contemporânea do Reino Unido.



EMIN, Tracey. *Minha cama (My Bed)*, 1998. Box, colchão, lençóis, travesseiros e objetos diversos. Dimensões variáveis. The Duerkheim Collection, em empréstimo de longa duração à Tate Gallery desde 2015.

A obra consistia em sua própria cama desarrumada, cercada por objetos pessoais como lençóis manchados, garrafas de vodka vazias, bitucas de cigarro, embalagens de pílulas e preservativos usados, exatamente como ela a deixou após um período de depressão intensa.

O que você sentiria ao ver essa obra em um museu? Se essa mesma cama estivesse em um quarto comum, provavelmente seria vista apenas como sinal de descuido ou desorganização. Mas, dentro de uma exposição, ela provoca outro tipo de leitura. O objeto em si continua o mesmo, mas o *contexto* em que ele é apresentado nos convida a enxergá-lo de forma diferente. Sabemos que a artista escolheu colocá-lo ali, com a intenção de comunicar algo. E essa intenção muda o nosso olhar. A cama passa a sugerir algo mais: pode despertar reflexões sobre sofrimento, intimidade, esgotamento, vulnerabilidade. É nesse jogo entre forma, intenção e espaço de exibição que *My Bed* se torna arte.

O contexto importa porque muda a nossa relação com o objeto ou texto. Mas, se usarmos o contexto como definição do que é arte, caímos em um problema: tudo que está em um museu é arte? E tudo que está fora de um museu não é? Um texto “se torna” arte no momento em que alguém decide publicá-lo em um livro? Essa ideia é claramente insuficiente.

Quem decide o que é arte?

Todas as sociedades humanas produzem cultura: contam histórias, dançam, constroem objetos, realizam rituais, inventam maneiras de representar o mundo e a vida. No entanto, nem todas compartilham da separação que costumamos fazer entre “arte” e outras formas de expressão. Na tradição ocidental, passamos a tratar a arte como uma esfera especial da vida, separada do cotidiano e da funcionalidade prática. Além disso, dentro dessa esfera, estabelecemos hierarquias: algumas produções são consideradas mais importantes, mais “artísticas” do que outras.

Esse processo de separação e hierarquização não é natural nem universal. Ele foi sendo construído ao longo do tempo por meio de critérios sociais, culturais e políticos. Assim, certas obras, estilos e autores passaram a receber mais atenção e prestígio, enquanto outros foram ignorados ou excluídos do que se convencionou chamar de “história da arte” ou “história da literatura”. Essa legitimidade é construída por um conjunto de instituições que atuam como mediadoras entre a produção artística e o público. Museus, galerias, universidades, editoras, críticos, e o próprio mercado de arte participam desse processo. Essas instituições selecionam o que será exposto, vendido e ensinado. Ao fazerem isso, influenciam diretamente a maneira como enxergamos o valor de determinadas obras.

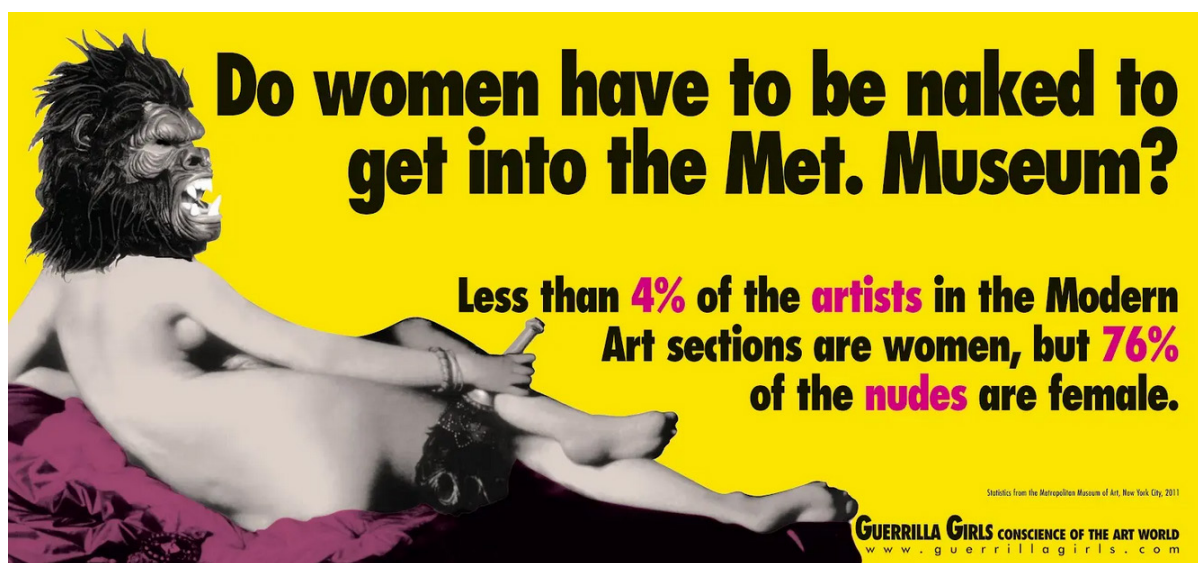
Você vai notar, por exemplo, que mesmo vivendo no Brasil, estudaremos muitos artistas e movimentos europeus. Isso ocorre porque eles foram considerados “canônicos” (ou seja, tidos

como referência universal na história da arte e da literatura) e sua influência se estendeu a muitos outros contextos, como o nosso. Essa centralidade da produção europeia na formação do nosso repertório artístico é resultado de relações de poder, como o colonialismo e a desigualdade no acesso aos meios de difusão cultural.

Se considerarmos como arte apenas aquilo que entra em um museu, é publicado por uma editora consagrada ou aparece em um livro didático, estamos reproduzindo os mesmos vetores de exclusão que moldaram historicamente o campo artístico. Produções riquíssimas, como o funk, o repente, o graffiti, muitas vezes não são reconhecidas como “arte” pelas instituições formais, mesmo quando propõem novas maneiras de contar histórias, expressar sentimentos e pensar o mundo. Quando essas expressões são deslegitimadas, não é só a arte que é colocada de lado. São também as pessoas e as histórias por trás delas que deixam de ser reconhecidas.

Até aqui, falamos sobre a estrutura que define o que é ou deixa de ser reconhecido como arte. Mas é importante lembrar que as pessoas, e especialmente os artistas, também têm agência nesse processo. Muitos deles questionam ativamente os critérios instituídos, contestam o que foi excluído e expandem os limites do que é reconhecido como arte. Esses questionamentos são fundamentais para a renovação do campo artístico. Muitas obras e linguagens que antes eram marginalizadas passaram, com o tempo, a integrar o patrimônio cultural reconhecido. Não por aceitação passiva, mas porque foram reivindicadas e disputadas.

Um exemplo de como a arte pode ser uma ferramenta de crítica às próprias instituições artísticas é o trabalho das Guerrilla Girls: um coletivo de artistas feministas anônimas que, desde os anos 1980, denuncia a desigualdade de gênero no sistema de artes.



GUERRILLA GIRLS. *Mulheres precisam estar nuas para entrar no Met? (Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met. Museum? Update, 2012), 2012. Impressão digital sobre papel, 30,5 × 66 cm. Nova York: Guerrilla Girls. Doação das artistas ao MASP, 2017. Cartaz. Acervo do MASP, São Paulo.*

O cartaz acima diz: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu? Menos de 5% dos artistas da seção de arte moderna do MET são mulheres, mas 85% dos nus são de mulheres.” Com essa frase provocadora, as Guerrilla Girls chamam atenção para uma contradição na coleção do Museu Metropolitano de Nova Iorque: embora as mulheres apareçam em grande número nas obras expostas (como modelos nuas retratadas por artistas homens), as artistas mulheres são sistematicamente excluídas da coleção.

O que se considera arte é o resultado de disputas. Trata-se de uma categoria socialmente construída, atravessada por relações de poder. Mas, se nos contentarmos apenas com uma definição mais cética e arbitrária: “arte é apenas aquilo que dizem que é arte”, corremos o risco de reduzir a toda riqueza das produções artísticas a um jogo de quem manda mais. E, com isso, deixamos de lado uma pergunta fundamental: o que há de especial nas produções que chamamos de artísticas? Se a arte é uma construção social, ela também é uma construção carregada de sentido, capaz de provocar, transformar e criar experiências singulares.

A experiência estética

Uma característica central tanto das artes visuais quanto da literatura é a presença de uma preocupação estética como parte fundamental de uma obra.

Chamamos de **estética** o campo da experiência humana que se relaciona com os sentidos, com a percepção, com a sensibilidade. A palavra “estética” vem do grego *aisthesis*, que significa “percepção pelos sentidos”. É o mesmo radical que aparece na palavra anestesia, que significa a perda da sensibilidade. Quando dizemos que uma obra tem uma preocupação estética, queremos dizer que ela foi pensada para provocar um certo tipo de experiência sensível. Isso pode acontecer por meio da forma, do ritmo, da cor, da escolha das palavras, da organização dos elementos.

Em outras palavras: uma obra de arte não se limita a comunicar uma informação como um texto jornalístico, nem a cumprir uma função prática como um objeto técnico. Na verdade, muitas vezes objetos artísticos e obras literárias se caracterizam justamente por não terem uma utilidade prática. No lugar disso, eles nos propõem uma experiência que é sensorial ao mesmo tempo que reflexiva. Um romance, por exemplo, não é composto apenas de seu enredo (a sequência de acontecimentos de uma história). A forma como o texto é escrito, as palavras que o autor seleciona também impactam como você vive a experiência de leitura. Te provocam sensações que estão para além da sua compreensão racional do conteúdo e que afetam diretamente sua percepção da obra.

Ao refletir sobre uma obra, é comum separarmos seus elementos em conteúdo e forma:

- **Conteúdo** diz respeito ao *que* está sendo representado: os temas, os acontecimentos, os personagens, as ideias. Por exemplo, o enredo de um romance ou a cena retratada em uma pintura.

- **Forma**, por outro lado, está ligada a *como* essa representação é feita: o estilo, a linguagem, as escolhas visuais ou sonoras. No caso da literatura, a forma inclui o vocabulário, as figuras de linguagem, a estrutura das frases, etc. Nas artes visuais, envolve elementos como as cores, as linhas, as texturas e a composição.

Vejamos por exemplo o famoso quadro “A noite estrelada”(1888) do pintor holandês Vincent van Gogh.



VAN GOGH, Vincent. *A Noite Estrelada*, 1889. Óleo sobre tela, 73,7 × 92,1 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos.

O conteúdo, (que também chamamos de “motivo”) da pintura são os elementos que reconhecemos racionalmente: a pintura retrata um céu noturno sobre uma cidade, com uma árvore à frente. Essa descrição, entretanto, não representa bem o que nos impacta ao ver esse quadro. Temos também os aspectos formais, ou plásticos: *como* o artista escolheu representar

essa cena. Os traços ondulados, as pinceladas visíveis, a sensação de movimento giratório das estrelas, os contrastes de cor intensa: todos esses elementos contribuem para o efeito que a obra produz.

O sentimento que temos ao ver a pintura é a combinação da nossa percepção do conteúdo com a nossa percepção da forma. É nesse encontro que se constrói a experiência estética. Por isso, quando vamos interpretar um texto literário ou uma obra de artes visuais, precisamos sempre levar em conta esses dois aspectos. Essa percepção nos ajuda a desenvolver um olhar mais atento e sensível para as obras, seja na literatura, na pintura, ou em outras artes, como a música e o cinema. Ao longo da apostila, vamos exercitar esse olhar, explorando diferentes maneiras de criar e de perceber sentido por meio da arte.

MOVIMENTOS ARTÍSTICOS E LITERÁRIOS

À medida que as sociedades se transformam, também mudam as maneiras de sentir, pensar, imaginar e representar o mundo. Cada época tem seus conflitos, crenças e valores. E essas marcas aparecem nas formas de expressão cultural de cada período. Por isso, estudar uma obra de arte ou um texto literário também é uma forma de conhecer melhor o tempo e o contexto em que foram criados.

Para nos ajudar nessa leitura, é comum organizarmos as produções culturais em **movimentos artísticos ou literários**: conjuntos de obras e autores que compartilham certos traços em comum. Temas recorrentes, estilos, referências, preocupações estéticas ou visões de mundo. Esses agrupamentos são úteis para identificar tendências e contrastes entre diferentes momentos históricos.

No entanto, é importante lembrar que esses movimentos são construções didáticas: uma forma de olhar para o passado e organizar a história da arte e da literatura de modo mais acessível e comparativo. Eles ajudam a enxergar padrões, mas não funcionam como regras rígidas. Isto é, os artistas e obras refletem seu tempo, mas não se resumem à isso. Eles também fazem escolhas subjetivas e têm questões próprias.

Nesta apostila, vamos estudar uma seleção de movimentos artísticos que ajudam a construir um repertório importante, especialmente no contexto dos vestibulares. Nosso objetivo é que você compreenda não só as características formais de cada período, mas também os contextos históricos e culturais que deram origem a essas formas.

Começamos com a **Arte Rupestre**, que não é exatamente um movimento artístico, mas uma categoria abrangente que reúne as mais antigas manifestações visuais humanas conhecidas, produzidas ao longo da Pré-História. Elas revelam como os primeiros grupos humanos buscavam representar o mundo e registrar experiências por meio de imagens. Em seguida, incluímos um

capítulo dedicado às **Artes Indígenas**, com foco nas produções tradicionais e contemporâneas de povos indígenas do Brasil. Tratamos esse conteúdo separadamente porque ele não se encaixa na divisão tradicional da história da arte europeia, que estrutura a maior parte dos movimentos que estudamos em sala de aula.

Com o **Quinhentismo**, entramos em contato com os primeiros registros literários ligados ao processo de colonização do Brasil. Daí em diante, seguimos uma sequência de estilos de época: movimentos artísticos associados a períodos históricos relativamente definidos: **Barroco, Arcadismo, Romantismo, e Realismo, Naturalismo e Parnasianismo**. Nesses casos, é possível identificar com mais clareza as ideias e os valores que caracterizam cada período, bem como as transformações entre um e outro.

Com o início da arte moderna, os movimentos passam a coexistir muitas vezes em tensão e diálogo entre si. Em vez de estilos dominantes que organizam uma época inteira, surgem pesquisas paralelas, com artistas experimentando linguagens, suportes e ideias cada vez mais diversas. É nesse contexto que aparecem o **Impressionismo e o Pós-Impressionismo**, as **Vanguardas Europeias** e o **Modernismo**. Essa pluralidade se intensifica e se amplia ainda mais na produção recente, que chamamos de **Arte Contemporânea**.

Assim, ao longo desta apostila, vamos percorrer uma trajetória que começa com as primeiras manifestações gráficas da humanidade e chega até as pesquisas mais atuais. Nosso foco não é decorar datas ou seguir fórmulas fixas, mas compreender como cada contexto influenciou as formas de criação. E como essas formas, por sua vez, ajudam a pensar o mundo de cada tempo.

CAPÍTULO I:

ARTE RUPESTRE

O termo “rupestre” deriva do latim *rupes*, que significa “rocha”, e é utilizado para se referir a toda forma de manifestação visual ou simbólica registrada sobre superfícies rochosas. A Arte Rupestre inclui gravuras, pinturas, esculturas e inscrições feitas pelo ser humano durante a Pré-História, ou seja, antes do surgimento da escrita. Essas manifestações representam os primeiros registros visuais da experiência humana no mundo e constituem uma das principais fontes de informação sobre as sociedades pré-históricas.

A arte rupestre é um fenômeno global: registros semelhantes foram encontrados em todos os continentes, inclusive na América do Sul, em especial no Brasil. Isso demonstra que diferentes povos, mesmo isolados geograficamente, buscaram representar o mundo ao seu redor de forma visual — uma necessidade humana ancestral de comunicar, registrar, simbolizar ou ritualizar a existência.

Antes de adentrarmos nas características específicas da arte rupestre, é importante compreender o contexto histórico ao qual ela pertence. A História costuma ser dividida em dois grandes momentos: **Pré-História**: período anterior ao surgimento da escrita. **História**: período posterior, iniciado com os primeiros registros escritos por volta de 4000 a.C.

Dentro da Pré-História, temos três principais subdivisões: **Paleolítico** (Idade da Pedra Lascada): de aproximadamente 2,5 milhões até 10.000 a.C. **Neolítico** (Idade da Pedra Polida): de cerca de 10.000 a 4.000 a.C. **Idade dos Metais**: cobre, bronze e ferro, transição para as primeiras civilizações históricas.

A escrita, que marca a entrada da humanidade na História propriamente dita, surge em diferentes locais, como no Egito, na Mesopotâmia, na China e entre os povos maias. No entanto, muito antes disso, a humanidade já havia desenvolvido ferramentas, controlado o fogo, domesticado animais, construído abrigos e produzido arte e desenvolvendo assim formas de cultura.

A ARTE RUPESTRE NO PALEOLÍTICO

Durante o Paleolítico, as sociedades humanas eram nômades e sobreviviam da caça, da pesca e da coleta. Neste contexto, as representações artísticas estão fortemente ligadas a aspectos da natureza, em especial aos animais, que eram não apenas fonte de alimento, mas também objeto de rituais e crenças.

As principais características da arte paleolítica são as temáticas de animais selvagens como bisões, cervos, cavalos, mamutes e felinos. As técnicas utilizadas eram pigmentos minerais (ocres e carvão), pincéis feitos com pelos de animais, dedos, técnica do sopro com canudos de osso. As superfícies exploradas eram paredes internas de cavernas, em locais de difícil acesso.

Os exemplos mais emblemáticos provenientes desse período são a Caverna de Altamira (Espanha): "Sala dos Policromos", com bisões vermelhos e pretos. Caverna de Lascaux (França): cenas de caça, profundidade, relevo natural. Cueva de las Manos (Argentina): impressões de mãos humanas.

Quanto ao objetivo da feitura dessas artes, ainda que não possamos afirmar com certeza os significados das obras rupestres, várias hipóteses são levantadas: Rituais de caça ou fertilidade, registro simbólico de eventos ou mitos, representação mágica do mundo espiritual dos animais, expressão de identidade ou pertencimento e culto à fertilidade e símbolo de vida, como é o caso da Vênus de Willendorf, uma escultura em calcário de aproximadamente 24.000 a.C., representa uma figura feminina com ventre, seios e quadris exageradamente destacados.

A ARTE RUPESTRE NO NEOLÍTICO

No período Neolítico, a arte passou a apresentar formas predominantemente abstratas e geométricas. Nessa fase, os seres humanos já haviam desenvolvido importantes avanços, como a produção de cerâmica e tecidos, além da domesticação de plantas e animais, o que possibilitou a fixação em determinados territórios por longos períodos.

Os temas e características principais desse período eram: símbolos abstratos, formas geométricas, cenas de cotidiano. O uso de pedras em construções megalíticas (como dolmens e menires), cerâmicas decoradas, gravuras em superfícies rochosas. Funções sociais e espirituais: marcação territorial, rituais religiosos, culto aos mortos.

Exemplos importantes: Anta da Cerqueira (Portugal): dolmen funerário neolítico. Stonehenge (Inglaterra): construção megalítica que evidencia conhecimento astronômico.

A ARTE NA IDADE DOS METAIS

A chamada Idade dos Metais é o período final da Pré-História, marcado pelo domínio da metalurgia, ou seja, pela habilidade humana de extrair, fundir e moldar metais como cobre, bronze e ferro. Essa descoberta revolucionou profundamente a vida cotidiana, as relações sociais e, é claro, as expressões artísticas e simbólicas.

As principais características desse período são a organização social mais complexa, com o surgimento das primeiras elites, ocorreu o aumento da hierarquização, concentração de poder e riqueza. Aperfeiçoamento técnico também foi uma consequência, a produção de ferramentas, armas e ornamentos se dava de forma mais resistentes. Especialização do trabalho, com surgimento de artesãos e funções específicas dentro das comunidades. Assim

como a Intensificação das trocas comerciais: rotas de comércio de metais, cerâmica e objetos decorativos.

Consolidação das religiões e cultos funerários complexos. Manifestações artísticas na Idade dos Metais. Artefatos metálicos decorados: machados cerimoniais, punhais, adornos, joias e espadas com inscrições. Monumentos megalíticos mais elaborados: dólmens, menires e cromeleques continuam sendo construídos e passam a integrar cemitérios e espaços religiosos. Cerâmicas ornamentadas com formas mais refinadas, com relevos e padrões detalhados. Gravuras e inscrições: início de escrita pictográfica ou simbólica em alguns contextos, como nos proto-hieróglifos.

Transição para as sociedades históricas. A Idade dos Metais é o limiar entre a Pré-História e a História. Com a invenção da escrita, por volta de 4.000 a.C. na Mesopotâmia e no Egito, surgem as primeiras civilizações históricas, como sumérios, egípcios, chineses e hindus. Nesse momento, a arte ganha novas funções: além da religiosidade e do rito, passa a servir também ao registro do poder político, da lei e da história. A linguagem visual se torna ainda mais diversificada e integrada à vida urbana.

A ARTE RUPESTRE NO BRASIL:

O Brasil abriga o maior sítio de arte rupestre do mundo: o Parque Nacional da Serra da Capivara, localizado no Piauí. Com mais de 30 mil pinturas, o parque revolucionou a arqueologia ao indicar que os primeiros vestígios da presença humana nas Américas podem ser muito mais antigos do que se pensava, chegando a cerca de 48 mil anos, segundo testes com Carbono 14.

As características da arte na Serra da Capivara são: Pinturas em tons de vermelho, amarelo e branco, representações humanas e animais, cenas de dança, caça, parto, cotidiano e a presença de símbolos abstratos e padrões geométricos.

Como material complementar Recomendamos o episódio “Arqueologia e conservação | Parque Nacional Serra da Capivara”, da websérie Pé no Parque, disponível gratuitamente no YouTube. O material é uma excelente introdução visual e reflexiva sobre a importância da conservação desse patrimônio cultural brasileiro.

CAPÍTULO 2:

ARTES INDÍGENAS

CULTURAS ANCESTRAIS

A arte está presente em todas as sociedades humanas, independentemente do tempo ou do lugar. Ela expressa emoções, valores, crenças, e modos de ver o mundo. Por isso, pode ser analisada por diferentes campos do conhecimento, como a Filosofia, a História, a Antropologia e a Sociologia. Cada uma dessas áreas ajuda a compreender os múltiplos sentidos que a arte pode assumir nas diversas culturas humanas.

No Brasil, a arte reflete a pluralidade de nossa formação cultural. A colonização europeia tentou impor seus modelos artísticos, religiosos e sociais. No entanto, as culturas indígenas e africanas resistiram e continuam influenciando, até hoje, nossa música, culinária, linguagem, crenças e também as expressões artísticas. Mesmo assim, essas culturas são frequentemente ignoradas ou representadas de forma distorcida e estereotipada.

ARTES INDÍGENAS

O que você conhece sobre a cultura indígena? Que ideias você tem sobre os indígenas no Brasil? De onde vêm as opiniões e informações que você tem sobre os indígenas?

Provavelmente ao responder às perguntas anteriores, a região em que você vive ou de onde você veio e suas origens familiares influenciaram suas respostas. No Brasil, algumas regiões apresentam maior presença da cultura indígena no cotidiano das pessoas. Mas, apesar da influência indígena, e também africana, em nossa formação cultural, uma visão europeia, a visão dos colonizadores, do mundo e da sociedade, fez-se dominante, o que faz com que, ainda hoje, haja um grande desconhecimento dessas culturas ancestrais das quais somos herdeiros.

As culturas indígenas no Brasil, por mais que se encontrem dentro do território em que vivemos, ainda são vistas por muitas pessoas com um olhar estereotipado e equivocado. De modo geral, não se conhecem seus modos de vida, visão de mundo, as semelhanças e diferenças entre seus povos. Há, inclusive, uma tendência a se entender os indígenas todos da mesma maneira. Diz-se “o índio”, no singular, sem diferenciar as centenas de etnias indígenas que vivem no território brasileiro.

Quando falamos em “indígenas”, é comum que muitas pessoas pensem em um único povo, com hábitos e costumes iguais em todo o território nacional. Esse é um erro grave, fruto de séculos de apagamento e simplificação. O Brasil é habitado, desde muito antes da chegada dos europeus, por centenas de povos indígenas, com línguas, histórias, cosmologias e modos de vida distintos.

Atualmente, existem mais de 300 etnias indígenas reconhecidas no Brasil, que falam

mais de 270 línguas diferentes. Cada uma dessas comunidades possui uma relação própria com o território, com a natureza, com o tempo e com o coletivo. Enquanto algumas vivem em áreas mais isoladas, outras estão em contato direto com cidades, universidades e centros culturais — todas são igualmente indígenas.

O uso genérico da palavra “índio” para se referir aos povos originários das Américas relaciona-se a um equívoco dos primeiros colonizadores que acreditavam ter chegado à Índia. Já a palavra “indígena” é usada mundialmente e refere-se a qualquer povo autóctone¹ de uma região. As divisões em estados e países, em todos os lugares onde houve colonização, acabaram, muitas vezes por separar povos que partilharam da mesma cultura e território, e também por obrigá-los a migrarem de suas terras originais. Isso fez com que alguns grupos considerados de uma mesma etnia passassem a viver em países diferentes.

Quando os portugueses iniciaram a exploração do que depois viria a ser o Brasil, todo o território era ocupado por grupos indígenas. Com muitas diferenças culturais entre si, alguns grupos aceitaram a presença dos brancos e outros a combateram. Nesse processo, vários foram extintos ou tiveram sua população muito reduzida por guerras ou ao contraírem doenças dos europeus.

A cultura, hábitos e costumes dos grupos indígenas que até hoje existem no Brasil remontam há muitos séculos, até antes da chegada dos europeus, tendo sido passados de geração em geração, via tradição oral.

Cada grupo indígena possui seus mitos, crenças e rituais; suas manifestações artísticas, já que as produções simbólicas e estéticas estão relacionadas. A arte está presente em várias instâncias da vida: no objeto cotidiano, utilitário, dos objetos usados nos rituais, nas pinturas corporais, na decoração dos instrumentos musicais, na cerâmica, na arte plumária, na tecelagem. A maioria dos grupos indígenas no Brasil realiza sua produção estética por meio de materiais naturais presentes no ambiente em que vivem, como a argila que faz a cerâmica, as palhas que se tornam cestos, tintas naturais, penas coloridas de aves, conchas. As formas criadas com tais materiais, no entanto, diferem e criam estéticas relacionadas à simbologia específica de cada grupo.

As cores mais usadas para a pintura corporal são o vermelho muito vivo do urucum, o negro esverdeado da tintura do suco do jenipapo e o branco da tabatinga. A escolha dessas cores é importante, porque o gosto pela pintura corporal está associado ao esforço de transmitir ao corpo a alegria contidas nas cores vivas e intensas. A arte Kusiwa é uma técnica de pintura e arte gráfica própria da população indígena Wajãpi, do Amapá. Os grafismos podem ter como suporte o corpo, mas também cestos, cuias, tecelagens e objetos de madeira.

Através dos séculos os Wajãpi desenvolveram uma linguagem única, formada por

1 que ou quem é natural do país ou da região que habita e descende das raças que ali sempre viveram.

componentes gráficos e orais, que reflete sua visão de mundo e constitui um conhecimento específico sobre a vida em comunidade. Assim a arte Kusiwa extrapola o lugar de arte gráfica e engloba um vasto sistema que representa a maneira específica como esse povo percebe, compreende e interage com o universo.

Em 2002 a arte Kusiwa foi decretada como patrimônio cultural brasileiro pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). No ano seguinte, recebeu da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) o título de “Obra-prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”.

PADRÃO E ABSTRAÇÃO

O desenho, presente nas pinturas corporais e em vários objetos de uso cotidiano e ritualístico, é muito importante para várias etnias. Para quem olha de fora, os desenhos no corpo, feitos com sumo de jenipapo, urucum ou fuligem de carvão, podem parecer simples grafismos ornamentais, mas, dependendo da ocasião eles podem ter também significado específico, como identificar categorias sociais de gênero, idade e estatuto social.

Assim como em muitos grupos humanos, os símbolos podem se transformar em padrões abstratos. Um padrão é a repetição periódica de um mesmo grupo de elementos visuais, como numa estampa que ocupa todo um tecido. Uma imagem abstrata são elementos visuais que não representam nenhuma figura reconhecível. Ela pode até surgir da representação de alguma coisa, mas a simplificação das formas faz com que não se perceba mais a figura original. Os elementos visuais isolados, por si só, são abstratos, por exemplo, as figuras geométricas. As coisas à nossa volta estão repletas de padrões, e muitos são abstratos.

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA

Diferentemente da arte ocidental, que muitas vezes separa os artistas do restante da sociedade e limita a criação a suportes como telas, esculturas e exposições em museus, nas comunidades indígenas o fazer artístico está profundamente integrado ao cotidiano e à vida coletiva. Na aldeia, todos podem ser artistas: o ato de criar está presente no trançar de um cesto, na pintura corporal, na preparação de um canto ritual, na produção de objetos utilitários ou na ornamentação de uma festa.

No entanto, isso não significa que a arte indígena permaneça restrita a formas tradicionais ou rurais. Pelo contrário: a arte indígena contemporânea está viva, em movimento, e ocupa com potência os espaços urbanos, acadêmicos e institucionais. Artistas indígenas de diferentes

etnias têm utilizado linguagens do chamado “mundo branco”, como a pintura em tela, o cinema, o grafite, a fotografia, a performance, a moda e a literatura, para construir novas formas de expressar sua identidade e de dialogar com a sociedade não indígena.

Esses artistas levam para as galerias, museus, livros e plataformas digitais imagens, símbolos e narrativas que confrontam o olhar estereotipado e reducionista que ainda existe sobre os povos originários. Questionam a ideia colonial de que “índio” é alguém com cocar, que vive em oca e está preso a um tempo passado. Em vez disso, mostram que ser indígena é estar no presente, com raízes profundas no ancestral, mas com voz ativa nas discussões contemporâneas.

A arte indígena contemporânea, portanto, cumpre um papel essencial de reexistência: afirma a diversidade dos povos originários, denuncia as violências históricas e atuais e propõe novas formas de imaginar o mundo. Trata-se de uma arte que não apenas representa, mas também educa, provoca, cura e transforma.

Entre os nomes mais relevantes da atualidade, destaca-se Ailton Krenak, do povo Krenak de Minas Gerais. Pensador, ativista, escritor e uma das vozes mais influentes dos movimentos indígenas no Brasil, Krenak traduz em palavras a sabedoria oral de sua etnia, propondo uma crítica profunda ao modelo de sociedade que privilegia o lucro, o progresso e o consumo em detrimento da vida e do planeta.

Em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, ele reflete:

“Como os povos originários no Brasil lidam com a colonização, que queria acabar com o seu mundo? Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo de chegar ao século XXI ainda esperneando, reivindicando e desafiando o coro dos contentes? Vi as diferentes manobras que os nossos antepassados fizeram e me alimentei delas, da criatividade e da poesia que inspirou a resistência desses povos. A civilização chamava aquela gente de bárbaros e imprimiu uma guerra sem fim contra eles, com o objetivo de transformá-los em civilizados que poderiam integrar o clube da humanidade. Muitas dessas pessoas não são indivíduos, mas ‘pessoas coletivas’, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões de mundo.”

As palavras de Krenak nos convidam a reconhecer que há outras formas possíveis de estar no mundo, e que os saberes indígenas não são “do passado”, mas formas legítimas e urgentes de pensar o futuro. A arte indígena contemporânea, nesse sentido, é também uma proposta de mundo: mais conectado à terra, ao coletivo, ao cuidado e à memória.

CAPÍTULO 3:

QUINHENTISMO

O termo “Quinhentismo” é usado para se referir às primeiras manifestações literárias no Brasil, surgidas no século XVI, momento da chegada dos portugueses às terras brasileiras.

É importante lembrar que, durante boa parte do período colonial, o Brasil ainda não possuía as condições necessárias para o desenvolvimento de um sistema literário autônomo: faltavam imprensas, leitores em número significativo e uma produção literária contínua. Por isso, muitos estudiosos preferem falar em “manifestações literárias” em vez de uma verdadeira escola literária.

Mesmo assim, os textos produzidos nesse contexto contribuíram para a formação de uma identidade cultural brasileira e lançaram as bases para o futuro da nossa literatura.

De forma geral, essas manifestações podem ser divididas em dois grupos:

- **Literatura de informação:** textos produzidos por viajantes, cronistas e exploradores portugueses com o objetivo de descrever a nova terra, sua paisagem, seus povos e recursos naturais;

- **Literatura de catequese:** textos com objetivos religiosos, escritos principalmente pelos jesuítas que vieram ao Brasil para catequizar os povos indígenas.

LITERATURA DE INFORMAÇÃO

A chamada literatura de informação reúne os primeiros relatos produzidos por viajantes, missionários e cronistas europeus a respeito da terra recém-descoberta. São cartas de viagem, diários de bordo e tratados descritivos, escritos com o objetivo de relatar as expedições, descrever a natureza exuberante do território e registrar os primeiros contatos com os povos originários.

O exemplo mais conhecido é a Carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da esquadra de Pedro Álvares Cabral, enviada ao rei de Portugal logo após a chegada ao Brasil, em 1500. O documento narra com minúcia o primeiro encontro com os indígenas e as impressões sobre o novo território:

“Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas. Vinham todos rijos sobre o batel; e Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os pousaram. Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento de proveito, por o mar quebrar na costa. Somente deu-lhes um barrete vermelho (tipo de touca ou chapéu simples feito de tecido) e uma carapuça de linho que levava na cabeça e um sombreiro preto. Um deles deu-lhe um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas como de papagaio; e outro deu-lhe um ramal grande de continhas brancas, miúdas, que querem parecer de aljaveira, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza, e com isto se volveu às naus por ser tarde e não poder haver deles mais fala, por causa do mar.”

CAMINHA, Pero Vaz de. *Carta a El-Rei Dom Manuel sobre o achamento do Brasil*. 1500.

Nesse trecho, observa-se o olhar europeu sobre os corpos indígenas, tratados como curiosidade exótica e descritos com um misto de fascínio, estranhamento e paternalismo. A troca de objetos revela o caráter simbólico do primeiro contato: uma relação ainda marcada pela curiosidade e pela tentativa de estabelecer algum tipo de comunicação ou reconhecimento mútuo, embora desigual.

Esses textos não foram escritos com a preocupação estética que costumamos encontrar na literatura. Eles tinham uma função documental de informar a Coroa portuguesa. Hoje, seu principal valor é como documento histórico. Entretanto deixaram como herança um conjunto inesgotável de sugestões temáticas (os indígenas, as belezas naturais, nossas origens históricas) que serão exploradas por artistas de diferentes linguagens posteriormente.

LITERATURA DE CATEQUESE

Com a chegada dos jesuítas ao Brasil, ainda no século XVI, a atividade missionária ganhou um papel central no contato entre os portugueses e os povos indígenas. O objetivo principal desses religiosos era a catequização, ou seja, a conversão dos indígenas ao cristianismo. Para isso, além das pregações orais e do ensino religioso, os jesuítas produziram uma ampla quantidade de textos: cartas, crônicas, peças teatrais, poemas e até gramáticas e dicionários das línguas indígenas.

Entre esses autores, destaca-se José de Anchieta, conhecido como o “Apóstolo do Brasil”. Ele escreveu poemas religiosos, crônicas sobre o cotidiano das missões, uma gramática da língua tupi e diversas peças teatrais (muitas delas escritas em português, latim e tupi) com o intuito de ensinar os princípios da fé cristã de forma acessível às populações locais. A literatura de catequese, portanto, também não tinha uma finalidade estética ou artística em primeiro plano, mas era pedagógica e religiosa, usada como ferramenta de evangelização.

A seguir, vemos um trecho do poema Do Santíssimo Sacramento, em que Anchieta usa uma linguagem simples e repetitiva para exaltar a Eucaristia (o “pão sagrado” consumido pelos cristãos durante a missa). O poema procura convencer o leitor, ou ouvinte, de que a verdadeira satisfação espiritual está nesse alimento divino:

Do Santíssimo Sacramento

Oh que pão, oh que comida

Oh que divino manjar

Se nos dá no santo altar

Cada dia.
(...)
Esta divina fogaça
É manjar de lutadores,
Galardão de vencedores
Esforçados
Deleite de enamorados
Que com o gosto deste pão
Deixem a deleitarão
Transitória
Quem quiser haver vitória
Do falso contentamento,
Goste deste sacramento
Divinal
Ele dá vida imortal
Este mata toda fome,
Porque nele Deus é homem
Se contêm
É fonte de todo bem
Da qual quem bem se embebeda
Não tenha medo de queda
Do pecado.
Oh! que divino bocado
Que tem todos os sabores,
Vindes, pobres pecadores,
A comer.

ANCHIETA, José de. Sermão do Santíssimo Sacramento. c. 1560. In: Obras completas. Edição de Walter de Sousa Andrade. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

A produção literária nos primeiros séculos da história do Brasil foi marcada por intenções muito diferentes daquelas que costumamos associar à literatura. Os textos desse período tinham objetivos práticos, políticos e religiosos. Mais do que expressar sentimentos ou refletir sobre a condição humana, eles serviam para documentar, convencer e instruir.

Apesar de não serem obras literárias no sentido moderno, esses textos deixaram marcas profundas em nossa cultura. As imagens do indígena, da terra paradisíaca, da “descoberta” e da salvação espiritual aparecem, mais tarde, nos poemas, romances, pinturas e canções que fazem parte da nossa tradição artística. Entender essa produção é, portanto, essencial para compreender como nossa identidade cultural foi sendo construída.

CAPÍTULO 4:

BARROCO

Barroco é nome dado a um estilo artístico que surgiu na Itália no final do século XVI e se difundiu pela Europa e pelas colônias de países europeus na América, com grande destaque para o Brasil. Esse estilo se caracteriza por: elementos exagerados, contrastes marcantes e grande expressividade. Essas características de estilo refletem o contexto histórico em que se desenvolvia o movimento.



BERNINI, Gian Lorenzo. Êxtase de Santa Teresa (Ecstasy of Saint Teresa), 1647–1652. Escultura em mármore, altura aproximada: 350 cm. Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma, Itália.

A escultura “O Êxtase de Santa Teresa”, de Gian Lorenzo Bernini, foi encomendada pela Igreja Católica durante a reforma da capela da igreja de Santa Maria della Vittoria em Roma entre 1648 e 1652. A cena representa um momento místico da santa Teresa D’Ávila (uma freira santificada após sua morte em 1582), que descreveu em seus escritos a visita de um anjo que lhe atravessava o coração com um dardo divino, provocando um êxtase espiritual.

O mármore branco, polido, remete à escultura clássica, mas a cena está longe da serenidade equilibrada da arte renascentista: da mesma forma que a decoração da capela - que foi supervisionada por Bernini - é elaborada, dramática e cheia de detalhes, a escultura é

teatral e intensa. As dobras agitadas dos tecidos parecem vibrar com a emoção do momento, o corpo entregue da santa expressa o êxtase espiritual de forma sensual. Esse excesso de detalhes, dramatização e movimento que evoca todos os sentidos do espectador criando uma experiência carnal combinada à espiritualidade religiosa é um traço marcante do barroco.

DO RENASCIMENTO PARA O BARROCO

Depois de um longo período de estabilidade baseada nos ideais da **antiguidade clássica**, a arte européia parece conhecer uma fase de questionamentos caracterizada pela preocupação em desenvolver e intensificar de maneira artificiosa as formas consagradas do Renascimento.

A transição do Renascimento para o Barroco inaugura um **movimento pendular** que se repete diversas vezes ao longo da história da arte. Em que o movimento seguinte critica e renega o anterior: oscilando entre períodos em que se preza mais pela expressividade, dinamismo, dramaticidade, subjetividade e períodos em que se preza mais pela razão, equilíbrio, pureza, simplicidade. Esse ciclo entre razão e emoção parece ter relação com o contexto histórico. Momentos de maior estabilidade na organização social sendo acompanhados por estilos artísticos que valorizam a razão e o equilíbrio, e momentos de crise, por estilos que valorizam a emoção e o dinamismo.

Veremos esse movimento pendular acontecer logo após o barroco, que ganhou esse nome de críticos posteriores que consideravam os excessos emotivos do barroco grotescos e buscavam novamente uma arte equilibrada e clara. Os artistas barrocos não se viam como barrocos, não estavam planejando juntos um movimento artístico comum. Mas dialogavam entre si, e principalmente, reverberam, em suas produções, as tensões sociais, políticas e culturais de seu contexto histórico.

CONTEXTO HISTÓRICO

Dentre as várias tensões que atravessavam a Europa no século XVI, a **Reforma Protestante** e a resposta da Igreja Católica por meio da **Contrarreforma** tiveram um papel central no desenvolvimento do barroco. A rápida disseminação do protestantismo resultou na perda de fiéis e de influência política para a Igreja Católica, que buscou se reorganizar para conter esse avanço e reafirmar seu poder.

Desde a Idade Média, a Igreja Católica era uma das grandes patronas de pintores, escultores, arquitetos e demais artistas e artesãos. Basta pensar nas igrejas decoradas com murais, vitrais coloridos, esculturas e tetos ricamente adornados – elementos que constituíam

a aura e a grandeza dos templos, e também comunicavam histórias bíblicas e a doutrina cristã. Assim, no movimento de Contrarreforma a arte também ocupava um papel importante como instrumento de comunicação com os fiéis. Como vimos com a escultura de Bernini a arte comunica não apenas pelo conteúdo, mas também pela forma: uma obra pode te contar uma história, mas ela também provoca sensações e sentimentos. Esse forte apelo sensorial da arte ganhou força nas produções barrocas enquanto a arte da contrarreforma.

Não era apenas o protestantismo que competia com a hegemonia da Igreja católica. O **pensamento humanista** e a crescente predominância cultural da racionalidade também ameaçavam sua influência. O **Absolutismo** se encontra entre as sociedades teocêntricas da Idade Média - onde a religião organizava toda a vida social - e o fortalecimento do **antropocentrismo** e do pensamento racional e humanista.

Assim, nesse período, a Europa vivia uma crise angustiada entre religiosidade e racionalidade, entre o legado medieval e os ventos da modernidade. Essa tensão é um tema central das produções barrocas. Entretanto, a religiosidade barroca tomou características específicas. Em oposição ao puritanismo protestante e à sua rejeição ao uso de imagens sagradas, a religiosidade católica do período foi exuberante e sensual. O barroco apela a todos os sentidos pelo excesso de rebuscamento, detalhes e contrastes. Como se quisesse captar a atenção do espectador de todas as formas possíveis, provocando nele um impacto emocional profundo.

PINTURA BARROCA NA EUROPA



CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *Judite Decapitando Holofernes* (Judith Beheading Holofernes), c. 1598–1599. Óleo sobre tela, 145 cm × 195 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma, Itália.

Um dos pintores mais influentes do período foi o italiano Caravaggio, cujo trabalho teve impacto duradouro na arte que se seguiu. Um católico devoto, Caravaggio retratou muitas passagens bíblicas, como podemos ver em sua pintura *Judite Decapitando Holofernes* (1598). A composição da cena é teatral e cheia de movimento. O uso acentuado do contraste entre luz e sombra é uma técnica conhecida como *chiaroscuro* que se tornou um componente recorrente do barroco. Além de criar um efeito dramático, o contraste altera a forma como percebemos a composição, já que os sujeitos se misturam ao fundo nas regiões de sombra. A cena é violenta: vemos o sangue e a dor de maneira naturalista e corpórea. Para Caravaggio, dar corpo às cenas bíblicas era uma forma de devoção, tornando a narrativa mais palpável e viva. Seu retrato das figuras humanas foge da idealização renascentista, aproximando-se de um realismo que não teme representar a feiura e o grotesco. Essa abordagem foi chocante para parte do público da época que considerava suas pinturas carnavais e mundanas demais para a representação do divino.



VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva y. *Las Meninas* (As Meninas), 1656. Óleo sobre tela, 318 cm × 276 cm. Museo del Prado, Madri, Espanha.

Outra obra muito importante do barroco europeu é o quadro *As Meninas* (1656), de Diego Velázquez. Embora seja mais sutil em sua dramaticidade do que as obras de Caravaggio e Bernini, podemos reconhecer os altos níveis de contraste e o excesso de detalhes. As figuras são retratadas, não de forma idealizada, mas de maneira mais natural e realista. A mesma sensação de movimento que faz as composições barrocas parecerem mais com uma fotografia: a captura de um momento, do que as obras plácidas do renascimento. A história contada pela composição do quadro também é muito interessante e já foi tema de diversos textos e estudos. O que está acontecendo nessa cena exatamente? As figuras centrais do quadro são as meninas que se encontram no centro da pintura, mas diversas outras coisas parecem estar acontecendo. Vemos um pintor (um auto retrato de Velázquez) que está pintando alguém, o espelho ao fundo nos dá a dica de que há duas pessoas posando para o quadro, provavelmente os reis da Espanha. Ao mesmo tempo, nós espectadores, quando olhamos o quadro, ocupamos o lugar dos modelos.

BARROCO NO BRASIL

O Barroco teve muita força no Brasil, assim como em outras colônias ibéricas na América, visto que Portugal e Espanha são países profundamente católicos. A religiosidade barroca, carnal e emotiva, encontrou ressonância tanto nas tradições populares ibéricas quanto na formação do catolicismo brasileiro. As igrejas barrocas do país parecem materializar esse espírito por completo, com sua grandiosidade, riqueza ornamental e forte impacto sensorial.



Autor desconhecido. *Altar-mor da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência*, século XVIII. Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Largo da Carioca, Rio de Janeiro, Brasil.

Esta é uma imagem do altar principal da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localizada no Largo da Carioca, no Rio de Janeiro, construída entre 1657 e 1733. O excesso de detalhes e o rebuscamento quase opressor criam uma experiência sensorial intensa: o olhar oscila entre um ornamento e outro, sem conseguir repousar em um único ponto. A grandiosidade e a exuberância são marcas do estilo, que busca envolver o espectador emocionalmente.

O projeto católico na colônia foi impulsionado pelas missões jesuítas, responsáveis pela catequização dos povos indígenas e pela consolidação da Igreja Católica no Brasil. Com a mineração, a partir do século XVII, a economia cresceu no Sudeste, levando ao surgimento de novos centros urbanos e, conseqüentemente, à construção de igrejas. Essas obras, realizadas por missionários, artistas locais e europeus, expressavam plenamente a sensibilidade barroca.

O barroco mineiro é, sem dúvida, um dos momentos mais expressivos da arte colonial brasileira. E dois nomes se destacam nesse cenário: Antônio Francisco Lisboa, o **Aleijadinho**, e **Manoel da Costa Ataíde**, conhecido como Mestre Ataíde. Suas obras concentram-se especialmente em Minas Gerais, região onde a mineração impulsionou a construção de igrejas suntuosas.

O mais notável artista plástico barroco brasileiro foi Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho. Escultor, entalhador e arquiteto mineiro, era filho de uma mulher escravizada e de um senhor de escravos. Trabalhou na construção de diversas Igrejas, seja participando do projeto arquitetônico, das ornamentações em madeira talhada ou da realização de esculturas em madeira e pedra-sabão. Ao longo da vida, Antônio Francisco desenvolveu uma doença degenerativa, que progressivamente comprometeu seus movimentos, causou dores e deformidades, dificultando seu trabalho e lhe rendendo o apelido.



Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho). *Carregamento da Cruz* (c. 1808). Escultura em madeira policromada. Parte do conjunto dos Passos da Paixão de Cristo, Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais, Brasil.

Na escultura em madeira acima, que representa a **Cena do Carregamento da Cruz**, Aleijadinho expressa com intensidade a dor e o sofrimento de Jesus. A composição inclui onze figuras em movimento. Ao centro, Cristo carrega a cruz com expressão de exaustão e entrega. multiplicidade de expressões, gestos e direções cria **dinamismo, dramatização** e tensão emocional - todos traços fundamentais do barroco. O espectador é convidado a se aproximar, a sentir, a vivenciar aquela dor sagrada de maneira física e emocional.



Adro do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos (1757–1875). Vista geral do espaço externo e esculturas de Aleijadinho. Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais, Brasil.



Profeta Isaías (c. 1800). Escultura em pedra-sabão, parte do conjunto dos Doze Profetas no adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, Minas Gerais, Brasil.

Entre as esculturas de Aleijadinho, destacam-se também os *Doze Profetas*, que adornam o adro do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. As esculturas têm tamanho natural e foram esculpidas em pedra-sabão. Uma delas, o Profeta Isaías, tem o corpo levemente inclinado, como se estivesse em movimento, e a mão esquerda estendida em gesto expressivo. Os traços do rosto revelam gravidade e introspecção. Assim como nas demais esculturas, há uma combinação de realismo e teatralidade, própria do barroco. Cada figura parece conter vida, envolta em silêncio e mistério.

Manoel da Costa Ataíde, o Mestre Ataíde, foi um importante pintor e dourador nascido em Mariana (MG). Sua obra é inseparável da de Aleijadinho — juntos, criaram algumas das igrejas

mais suntuosas do Brasil. Ataíde ficou famoso por suas pinturas nos tetos das igrejas, onde combinava elementos do barroco europeu com cores vivas e rostos mestiços, representando um imaginário religioso mais próximo da realidade brasileira.



ATAÍDE, Manuel da Costa (Mestre Ataíde). *Assunção da Virgem* (c. 1812). Têmpera sobre madeira no forro da nave da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.

Um de seus maiores feitos é o teto da nave da Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. No centro da pintura está a imagem da Virgem Maria cercada por anjos em um céu de nuvens azuladas. A composição, vista de baixo para cima, causa um efeito de ilusão de óptica que amplia a altura da igreja e reforça a ideia de elevação espiritual.

LITERATURA

No capítulo anterior, vimos o Quinhentismo, período marcado pelos primeiros registros escritos sobre o Brasil, mas que muitos autores não consideram, de fato, o início da literatura brasileira. Isso porque ainda não existiam escritores nem leitores propriamente brasileiros: os textos eram produzidos por europeus, com finalidades descritivas, religiosas ou administrativas. É no Barroco, já no século XVII, que costuma se localizar o surgimento do primeiro movimento literário brasileiro propriamente dito. Diferente do Barroco europeu, voltado para um público aristocrático e letrado, o Barroco no Brasil se desenvolveu em um contexto colonial, com poucos leitores e nenhuma tradição literária consolidada. Modelos literários portugueses chegaram à colônia, trazidos por religiosos, advogados e filhos de famílias abastadas que estudavam em Portugal, formando uma elite letrada que deu os primeiros passos da literatura em solo brasileiro.

Dois grandes nomes foram Padre Antônio Vieira e Gregório de Matos, ambos baianos e representantes de vertentes distintas: a prosa oratória e a poesia satírica, lírica e religiosa. A complexidade e o jogo de contrastes característicos do estilo barroco se manifestam fortemente na produção literária da época, refletindo as tensões entre fé e pecado, razão e emoção, efêmero e eterno.

Gregório de Matos (1636-1696), conhecido como “Boca do Inferno”, foi o maior poeta barroco brasileiro. Sua obra é marcada pelo dualismo, expressando contradições entre finito e infinito, razão e fé, prazer e culpa. Seus poemas podem ser divididos em três vertentes que expressam os diferentes dilemas do barroco. Em seus poemas satíricos, com sarcasmo e ironia, Matos ganhou o apelido de “Boca do Inferno” por criticar a Igreja e os governantes. Seus poemas líricos tratavam de amor, ora por um viés angelical, ora por um viés carnal, que chocava os leitores. Mais para o fim de sua vida, o poeta refletia sua busca por redenção e um profundo sentimento de culpa, tentando reconciliar-se com Deus através da poesia sacra.

Leia o soneto abaixo, de Gregório de Matos e tente encontrar nele elementos que se relacionam com as características e questionamentos do Barroco que vimos até aqui.

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
Depois da Luz se segue a noite escura,
Em tristes sombras morre a formosura,
Em contínuas tristezas a alegria.

Porém, se acaba o Sol, por que nascia?
Se é tão formosa a Luz, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?

Como o gosto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz falte a firmeza,
Na formosura não se dê constância,
E na alegria sinta-se tristeza.

Começa o mundo enfim pela ignorância,
E tem qualquer dos bens por natureza
A firmeza somente na inconstância

Gregório de Matos. Poemas escolhidos. Organização de José Miguel Wisnik.
São Paulo: Cultrix, s.d. p. 317.

O eu-lírico do poema expressa angústia diante da inconstância do mundo. A partir da observação da natureza e das emoções humanas, o poeta reflete sobre como a luz se transforma em escuridão, a beleza se perde com o tempo e a alegria cede lugar à tristeza. Essa sucessão de opostos revela um mundo instável, marcado pela mudança constante. A linguagem do poema reforça esse sentimento com o uso de antíteses (como luz e sombra, alegria e tristeza) e paradoxos (como a ideia de que a única firmeza da vida está na própria inconstância). Esses recursos de contraste e contradição são característicos do estilo barroco, que valoriza a tensão e o conflito como forma de representar a complexidade da existência.

A dualidade e o sentimento de angústia diante da incerteza da vida também aparecem neste trecho sermão do Padre Antônio Vieira:

[...] Duas coisas prega hoje a Igreja a todos os mortais, ambas grandes, ambas tristes, ambas temerosas, ambas certas. Mas uma de tal maneira certa e evidente, que não é necessário entendimento para crer; outra de tal maneira certa e dificultosa, que nenhum entendimento basta para a alcançar. Uma é presente, outra futura, mas a futura veem-na os olhos, a presente não a alcança o entendimento. E que duas coisas enigmáticas são estas? Pulvis es, tu in pulverem reverteris: Sois pó, e em pó vos haveis de converter, - Sois pó, é a presente; em pó vos haveis de converter, é a futura. O pó futuro, o pó em que nos havemos de converter, veem-no os olhos; o pó presente, o pó que somos, nem os olhos o veem, nem o entendimento o alcança. [...]

Pe. Antônio Vieira. In: Barroco. São Paulo: Harbra, 2009. p. 14 .

Assim como Gregório de Matos, Padre Antônio Vieira utiliza recursos típicos do estilo barroco, como os contrastes, os paradoxos e a linguagem elaborada, para expressar as tensões

entre corpo e espírito, fé e razão, vida e morte. Mesmo com formas e objetivos diferentes, o sermão religioso e o poema lírico, ambos os autores revelam um mundo instável e contraditório, marcado por dúvidas e inquietações existenciais.

Padre Antônio Vieira (1608-1697) nasceu em Lisboa, mas veio para o Brasil ainda criança. Ingressou na Companhia de Jesus e se tornou um dos mais influentes oradores sacros do período barroco. Responsável pelo desenvolvimento da prosa no período do barroco, ele é conhecido por seus sermões polêmicos em que critica os colonos portugueses e a própria Inquisição. Ele defendia a evangelização dos indígenas e denunciava os abusos cometidos contra eles pelos colonos portugueses. Por suas ideias progressistas, o Padre foi perseguido e chegou a ser preso pela Inquisição.

CAPÍTULO 5:

NEOCLASSICISMO OU ARCADISMO

Entre o final do século XVIII e o início do século XIX, a Europa atravessava um período marcado por intensas transformações sociais, políticas e culturais. Nesse cenário, surgiu um movimento artístico e literário que buscava retomar os valores clássicos da Antiguidade greco-romana: o Neoclassicismo, também conhecido, na literatura, como Arcadismo. Essa tendência estética refletia os ideais de uma nova classe social em ascensão a burguesia, fortalecida especialmente após a Revolução Francesa e consolidada durante o Império de Napoleão Bonaparte.

O próprio nome “Neoclassicismo” já indica o desejo de renovação por meio do passado: tratava-se de uma volta consciente à simplicidade, ao equilíbrio e à racionalidade das formas clássicas. Inspirados nas artes da Grécia e de Roma antigas, os artistas e escritores buscavam uma beleza ideal, guiada por normas bem definidas, que valorizavam o rigor técnico, a harmonia da composição e o controle das emoções. Para alcançar esse ideal, o aprendizado formal era considerado essencial. As Academias de Belas Artes, quase sempre financiadas pela realeza, funcionavam como centros de preservação das regras clássicas, garantindo a formação de artistas alinhados aos modelos da tradição greco-romana e renascentista.

Essa valorização da técnica e da razão contribuiu para consolidar um certo formalismo na produção artística. As obras neoclássicas não se limitavam à representação do mundo visível, mas tinham também um objetivo educativo: pretendiam elevar o espírito, exaltar valores morais e cívicos, e instruir o público por meio de temas eruditos e exemplares. Era uma arte voltada para a ordem, a virtude e o dever, em oposição ao excesso emocional e ornamental do Barroco que a precedeu.

Na literatura, essa tendência ficou conhecida como Arcadismo, especialmente em Portugal e no Brasil. Os escritores árcades idealizavam a vida no campo como um refúgio contra os vícios da cidade e valorizavam a simplicidade, a razão e o contato com a natureza. Essa proposta era também uma reação à linguagem rebuscada e ao exagero do estilo barroco, defendendo, em seu lugar, uma escrita clara, equilibrada e moderada.

Durante séculos, os regimes monárquicos europeus patrocinaram produções artísticas e mantiveram academias que formavam artistas dentro dos padrões oficiais. Apesar da relativa liberdade temática, obras destinadas a representar membros da nobreza ou a celebrar o poder real seguiam uma estética mais rígida e simbólica, com forte presença de alegorias e composições idealizadas.

Com o avanço das ideias iluministas e a eclosão da Revolução Francesa, o Neoclassicismo ganhou força como linguagem artística oficial. Na França do século XVIII, o movimento foi associado diretamente aos ideais de racionalidade, progresso e virtude cívica, tornando-se uma das formas visuais da nova ordem política. O pintor Jacques-Louis David destacou-se como o grande nome da época. Embora formado pela Academia Real de Belas Artes, David

apoiou ativamente a revolução e colocou sua arte a serviço do novo regime, produzindo obras de propaganda e organizando eventos cívicos inspirados em festas da Roma antiga. Um dos exemplos mais célebres é a pintura que retrata a morte de Jean-Paul Marat, líder revolucionário assassinado enquanto tomava banho. Na tela, David transforma uma cena íntima e trágica em um monumento de clareza, sobriedade e heroísmo. Cada elemento está milimetricamente disposto, sem excessos decorativos, refletindo a racionalidade e o controle típicos da estética neoclássica.

Mesmo com o declínio da Revolução e a ascensão de Napoleão, David manteve sua influência, tornando-se o pintor oficial do imperador. Em obras como Napoleão cruzando os Alpes, ele exalta a figura do governante como um herói clássico, digno dos antigos generais romanos. David teve inúmeros discípulos e seu estilo marcou profundamente a arte acadêmica europeia durante várias décadas do século XIX, mesmo quando começou a conviver com tendências mais emocionais e subjetivas, como o Romantismo.

A pintura neoclássica, em sua essência, buscava inspiração nas esculturas da Antiguidade e na pintura renascentista, sobretudo nas obras de Rafael, cuja maestria no uso da cor e no equilíbrio das formas era vista como modelo ideal. A composição das telas seguia uma estrutura rigorosa, com desenho linear, uso preciso da luz e predomínio dos contornos sobre a cor. As paletas costumavam ser sóbrias, com tons frios e pouca variação cromática. Ainda que se aproximasse da natureza visível, a intenção não era simplesmente reproduzi-la, mas sim idealizá-la, criando representações universais da beleza e da virtude.

Na visão dos artistas neoclássicos, os acontecimentos históricos de sua própria época — como a Revolução Francesa ou o Império Napoleônico — eram tão dignos de registro quanto os episódios da mitologia ou da história antiga. Por isso, a arte desse período os retrata com a mesma nobreza, imponência e solenidade. Ao estudar as esculturas clássicas, David aprendeu a modelar corpos humanos com perfeição anatômica, conferindo-lhes um aspecto heroico mesmo em situações dramáticas. O resultado é uma pintura que, embora carregue um intenso sentido político e simbólico, permanece serena e controlada em sua forma, refletindo os ideais de um tempo em que a arte era entendida como instrumento de elevação moral, razão e virtude.

- Características do Neoclassicismo ou Arcadismo
- Recuperação dos valores da Antiguidade Clássica greco-romana.
- Ênfase na razão, na clareza e na moderação, em oposição aos excessos do Barroco e do Rococó.
- Temas inspirados na mitologia, na história antiga e nos ideais cívicos e morais.
- Valorização da harmonia, do equilíbrio e da beleza ideal.

- Composições com forte estrutura geométrica e desenho linear preciso.
- Uso controlado da cor, com paletas sóbrias e pouco contraste cromático.
- Rigor técnico e formação acadêmica valorizada.
- No Arcadismo, idealização da vida simples no campo e valorização da natureza.
- Influência dos ideais iluministas, com foco no progresso, na razão e na virtude.

CAPÍTULO 6:

ROMANTISMO

O Romantismo surge na Europa no final do século XVIII, em um período de transformações rápidas e intensas: **Revolução Francesa** (1789), a **industrialização** e o avanço da **urbanização**. É o primeiro estilo artístico de uma sociedade burguesa, e, assim, reflete uma nova forma de perceber o mundo, centrada no **individualismo** e na valorização da **subjetividade**. Muito da forma como pensamos a arte, nosso imaginário sobre o papel do artista e nossa própria noção de indivíduo têm suas origens nesse período, o que faz com que certos questionamentos do romantismo nos pareçam mais atuais do que os outros estilos que vimos até aqui.

As obras que categorizamos como românticas são bastante diversas, tanto em estilo quanto em temática, e nem sempre é evidente o que as conecta. No entanto, elas partem de inquietações coletivas que refletem as intensas transformações da época. “Qual é o nosso lugar no mundo?” se pergunta uma nova burguesia sob um Estado Liberal; “Quem sou eu?” indaga o indivíduo moderno que busca explorar suas emoções e angústias. Diante de um mundo em rápida mudança, o Romantismo oscila entre o entusiasmo pelas possibilidades da modernidade — o desejo de construir uma identidade e compreender o presente— e um profundo pessimismo, um sentimento de desamparo diante das contradições e mazelas dessa mesma modernidade.

REVOLUÇÕES

A clareza formal, o equilíbrio e a valorização da razão que caracterizam o Arcadismo, não davam conta de expressar as angústias e contradições românticas. O neoclassicismo era, a essa altura, a arte oficial: acadêmica e institucionalizada. Que tinha se consolidado em uma sociedade que acreditava na racionalidade e no progresso tecnológico como forma de melhoria de vida. Os românticos, por suas vez, viviam nas cidades sujas e superlotadas que resultaram desse progresso tecnológico. O processo de industrialização que se dá a partir da Revolução Industrial demanda muita mão-de-obra e resulta em um adensamento urbano acelerado. Com as condições precárias de trabalho e infraestrutura, a vida nos centros urbanos não parece necessariamente um avanço. De modo que os românticos são bem menos otimistas sobre a racionalidade do que seus antecessores.

A Revolução Francesa (1789) marca um período político turbulento, com inúmeros levantes populares que resultam em transformações políticas e sociais profundas. O fim do Antigo Regime representa a secularização do Estado, sendo o último modelo de Estado Moderno no Ocidente a se legitimar explicitamente pela religião. Em seu lugar, surge a República moderna, respaldada em ideias iluministas e sustentada pela ascensão da burguesia como nova classe dominante. Os ideais liberais e republicanos geram entusiasmo e expectativa, mas também carregam uma incerteza, pois representam uma ruptura radical com a ordem estabelecida.



DELACROIX, Eugène. *A Liberdade guiando o povo* (La Liberté guidant le peuple), 1830. Óleo sobre tela, 260 × 325 cm. Museu do Louvre, Paris, França.

A pintura *A Liberdade Guiando o Povo* (1830), do francês Eugène Delacroix, é uma homenagem à Revolução de Julho de 1830, um dos muitos levantes populares da época que levou à queda do rei Carlos X na França. A figura central, uma alegoria da liberdade, conduz o povo em meio à fumaça e ao caos da revolta, simbolizando o ímpeto revolucionário dos republicanos. É uma cena grandiosa, mas nada tranquila. A composição dinâmica se opõe ao equilíbrio tradicional do neoclassicismo e colabora para a dramaticidade da cena.

A estética romântica se define, inicialmente, por sua rejeição do estilo anterior, o Arcadismo (ou Neoclassicismo). Mais uma vez, encontramos aqui o movimento pendular recorrente nos estilos artísticos, em que a valorização do equilíbrio, da clareza e da racionalidade dá lugar ao dinamismo, à expressividade e à emotividade — um ciclo que parece acompanhar momentos de maior estabilidade ou crise na organização social.

Forjando uma identidade coletiva moderna

Se os artistas do Românticos não se viam representados pelos ideais da Arte Clássica, era necessário buscar novas referências para a construção de uma identidade cultural própria: uma identidade propriamente moderna e burguesa. Esse questionamento levou à valorização de outras tradições e imaginários, resultando no interesse por estilos e temas até então marginalizados pela academia. Três caminhos principais emergiram nesse processo: o medievalismo, o orientalismo e a arte popular.



WATERHOUSE, John William. *A Dama de Shalott* (The Lady of Shalott), 1888. Óleo sobre tela, 153 × 200 cm. Tate Britain, Londres, Reino Unido.



DELACROIX, Eugène. *A Morte de Sardanápalo* (La Mort de Sardanapale), 1827.
Óleo sobre tela, 392 x 496 cm. Musée du Louvre, Paris, França.

O medievalismo resgata a Idade Média como um período de mitos, heroísmo e espiritualidade, oferecendo uma alternativa romântica à racionalidade iluminista — exemplo disso é *A Dama de Shalott* (1888), de John William Waterhouse, que ilustra a fascinação pela literatura arturiana e seus arquétipos trágicos. Já o orientalismo refletia uma visão idealizada do Oriente, concebido como exótico, sensual e misterioso, muitas vezes projetando os anseios e frustrações do ocidente burguês. *A Morte de Sardanápalo* (1827), de Eugène Delacroix, exemplifica essa tendência ao retratar, com cores vibrantes e composição caótica, uma cena de luxúria e destruição inspirada na antiguidade oriental.

O Romantismo também valorizou as tradições populares, em oposição ao eruditismo neoclássico. O folclore, as lendas locais e as narrativas orais passaram a ser vistas como expressões autênticas do “espírito nacional” e foram incorporadas tanto na literatura quanto nas artes visuais.

Os românticos, ao buscar uma identidade cultural moderna, realizam uma espécie de

colagem de referências, reinterpretando de forma idealizada diversos “passados” alternativos. É curioso esse impulso de buscar raízes em tempos - e lugares - distantes para tentar se entender no presente. Essa nostalgia idealizada reflete um mal-estar em relação ao presente, marcado pelas incertezas da modernidade. Trata-se de uma forma de **escapismo**, ou seja, de fuga simbólica da realidade atual. Uma vontade contraditória de ser contemporâneo e ao mesmo tempo querer fugir para um momento supostamente mais nobre e autêntico - o que ajuda a explicar o tom idealizado dessas representações.

O artista moderno e a subjetividade burguesa

As grandes transformações que marcaram o final do século XVIII não apenas alteraram as estruturas políticas e econômicas, mas também impactaram diretamente o cotidiano das pessoas e, conseqüentemente, a própria forma de fazer e pensar a arte. No campo da literatura, a expansão dos impressos possibilitou novos formatos narrativos, como o folhetim: romances publicados em capítulos semanais nos jornais e acompanhados por um público cada vez mais amplo. A popularização desse modelo contribuiu para a difusão do Romantismo, que encontrou nos folhetins um veículo ideal para suas tramas repletas de paixão, heroísmo e mistério. Pela primeira vez, o público passava a acompanhar histórias com expectativa, aguardando ansiosamente o próximo capítulo, com nós hoje aguardamos o próximo capítulo de uma série ou novela.

No campo das artes visuais, a sociedade burguesa já não se apoiava no tradicional sistema de mecenato – a maioria dos artistas não era mais contratada pelo clero ou pela nobreza para realizar obras sob encomenda. A essa altura, as academias de arte haviam se consolidado na Europa, e os artistas contemporâneos, produzindo em grande quantidade, precisavam vender suas obras depois de prontas. Foi nesse contexto que surgiram os Salões de Arte, grandes exposições bienais que reuniam artistas contemporâneos e atraíam a elite, intelectuais e uma nova figura: o crítico de arte. A crescente valorização da recepção pública tornou os artistas mais auto reflexivos sobre suas produções e escolhas de estilo, dando início a ideia do artista como alguém que, acima de tudo, expressa sua individualidade – um conceito que se intensificará nos movimentos artísticos posteriores.



FRIEDRICH, Caspar David. *O Caminhante sobre o mar de névoas* (Der Wanderer über dem Nebelmeer), 1818. Óleo sobre tela, 98,4 × 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha.

A vida nas cidades trouxe novas dinâmicas sociais, e a ascensão da burguesia como classe dominante impôs novos valores e formas de organização. No centro dessa nova sensibilidade estava o conceito burguês de indivíduo, que enfatizava a subjetividade, a introspecção e a auto expressão. O romantismo foi o grande porta-voz desse ideal, explorando a experiência individual diante do mundo, as emoções intensas e os conflitos internos. Na pintura, essa visão se manifesta de forma emblemática em “Caminhante sobre o Mar de Névoa” (1818), de Caspar David Friedrich. A imagem do homem solitário, de costas para o espectador, contemplando a imensidão nebulosa da paisagem simboliza o sentimento de grandeza e mistério da natureza, e a solidão e a introspecção do indivíduo romântico. A subjetividade moderna nasce assim da tensão entre o desejo de autoafirmação e a sensação de desamparo diante de um mundo em transformação.

Se, por um lado, o escapismo romântico se manifestava na idealização de passados

gloriosos e realidades exóticas, por outro, muitos artistas exploraram uma via mais sombria, na qual a fuga da realidade se dava através da morte e do macabro. Esse aspecto do Romantismo é evidente na literatura de Edgar Allan Poe, especialmente em *O Corvo* (1845), onde a obsessão pela perda e a inevitabilidade da morte conduzem o protagonista a um delírio de desespero e loucura. Já Charles Baudelaire, em seus *Spleen et Idéal*, expressa o tédio existencial e o desencanto profundo com o mundo moderno, associando a morte não apenas ao fim da vida, mas a um estado de apatia e decadência inevitável. Nessas obras, a morte não é apenas um tema, mas um símbolo do mal-estar romântico diante da modernidade – uma resposta à perda de sentido e à desilusão com o progresso. A estética do sombrio e do mórbido torna-se, assim, um meio de expressão tão legítimo quanto a exaltação do sublime na natureza ou o heroísmo revolucionário.

Na arte, a relação entre conteúdo e forma é central para a construção de significados. A intensidade emocional e os temas explorados pelos artistas não se manifestam apenas no que é representado, mas também no modo como são representados. Na literatura, isso se reflete, por exemplo, na escolha de palavras, nas métricas e nas figuras de linguagem, que evocam diferentes sentimentos e sensações no leitor. Nas artes visuais, podemos citar a escolha de cores, a técnica de pintura e a composição como fatores que impactam a percepção do espectador sobre, por exemplo, um quadro.

Repare na forma como o pintor inglês **William Turner** representa os elementos dessa cena no quadro *Tempestade de Neve: Aníbal e seu Exército Atravessando os Alpes* (1834):



TURNER, Joseph Mallord William. *Tempestade de Neve: Aníbal e seu Exército Atravessando os Alpes* (Snow Storm: Hannibal and His Army Crossing the Alps), 1812. Óleo sobre tela, 146 × 237,5 cm.

O quadro mostra um exército atravessando uma tempestade de neve, mas o que mais chama atenção não é o feito histórico em si, e sim a maneira como a natureza é retratada. Turner transforma o vento, a neve e o caos atmosférico na verdadeira protagonista da cena. Aníbal e seus soldados mal podem ser vistos, reduzidos a pequenas figuras quase apagadas pela fúria dos elementos. O modo como o artista aplica a tinta, com pinceladas soltas e cores turvas, dá ao quadro uma aparência quase abstrata, criando mais a sensação da tempestade do que uma imagem descritiva.



GOYA, Francisco de. Saturno devorando seu filho (Saturno devorando a un hijo), c. 1820–1823.
Óleo sobre reboco transferido para tela, 143 × 81 cm. Museu do Prado, Madri, Espanha

O mural *Saturno devorando seu filho* (c.1820) do pintor espanhol Francisco Goya é ainda mais intenso. A imagem mostra o deus Saturno (equivalente romano do deus grego Cronos) devorando um de seus filhos, em uma cena de violência extrema. As pinceladas soltas e visíveis, o corpo disforme das figuras contribuem diretamente para o impacto que a obra causa em nós, os espectadores. A ausência de contornos precisos e o uso dramático da cor nos fazem sentir o desespero da figura.

ROMANTISMO NO BRASIL

O Romantismo brasileiro surgiu no século XIX, inspirado pelas tendências europeias, mas assumiu aqui uma função muito particular. Diferente do Romantismo europeu, que se desenvolveu em um contexto de industrialização, revoluções sociais e afirmação do indivíduo burguês, no Brasil o movimento esteve profundamente ligado à Independência, proclamada em 1822, e ao projeto de construção de uma identidade nacional.

Enquanto na Europa o Romantismo frequentemente expressava uma crítica à modernidade e às contradições da vida urbana, no Brasil ele serviu como instrumento de afirmação nacional: era preciso criar uma imagem simbólica do país, com mitos fundadores, paisagens emblemáticas e heróis nacionais. A arte romântica passou, então, a idealizar aquilo que pudesse representar a “alma brasileira”. Nesse sentido, a natureza exuberante, os povos indígenas, os elementos da fauna e da flora tropicais tornaram-se temas recorrentes na literatura e nas artes visuais. Esses elementos foram transformados em símbolos da nacionalidade, numa tentativa de afirmar o Brasil como uma nação original, autônoma e culturalmente distinta da Europa.

Tradicionalmente, a produção poética do Romantismo brasileiro é organizada em três fases ou gerações, cada uma com características temáticas e estilísticas próprias. Essa divisão, no entanto, se aplica principalmente à poesia. Os romancistas da época não se encaixam com tanta clareza nesse esquema, pois suas obras costumam reunir traços diversos e seguir outras lógicas de construção narrativa.

PRIMEIRA GERAÇÃO: NACIONALISMO

A primeira geração romântica no Brasil foi marcada pela busca de uma identidade nacional. Inspirados pelo contexto da Independência e pelo desejo de consolidar uma cultura própria.

Um exemplo desse esforço de criação de símbolos nacionais pode ser visto na pintura *Primeira Missa no Brasil* (1861), de Victor Meirelles. Nela, a natureza tropical é tratada com grandiosidade e os indígenas aparecem como figuras pacíficas, compondo uma cena de

suposta harmonia entre colonizadores e nativos. A obra não busca retratar o acontecimento histórico com precisão, mas construir uma imagem idealizada das origens do Brasil, reforçando a ideia de uma identidade nacional harmoniosa e singular.



MEIRELLES, Victor. Primeira Missa no Brasil, 1861. Óleo sobre tela, 268 × 356 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Esse mesmo movimento aparece na literatura, como no poema “Canção do exílio” (1843), de Gonçalves Dias, um dos principais nomes da primeira geração romântica, marcada pelo nacionalismo. Escrito durante o exílio do autor em Portugal, o poema expressa a saudade da pátria e exalta a natureza brasileira em contraste com o Velho Mundo:

Canção do exílio

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,

Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar –sozinho, à noite–
Mais prazer eu encontro lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que disfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

DIAS, Gonçalves. *Canção do exílio*. In: *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1847.

O tom nostálgico da poesia mistura sentimentos pessoais com a construção de uma imagem idealizada do Brasil. Assim como a pintura de Meirelles, o poema de Gonçalves Dias contribui para a criação de um imaginário nacional romântico, no qual o Brasil é representado por sua paisagem exuberante, seu povo mítico e uma suposta harmonia fundadora.



MEDEIROS, José Maria de. *Iracema* (1884). Óleo sobre tela, 135 × 190 cm.
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A pintura *Iracema* (1884), de José Maria de Medeiros, é uma representação visual do romance homônimo de José de Alencar, publicado em 1865. Na obra literária, Iracema é apresentada como uma jovem indígena pura, bela e devotada, que se apaixona pelo colonizador Martim. Sua história de amor e sacrifício simboliza o encontro entre as culturas indígena e europeia e é tratada como uma alegoria da formação do povo brasileiro. O quadro, assim como o romance, integra o esforço do Romantismo brasileiro de criar uma mitologia nacional, na qual o indígena é convertido em símbolo fundacional da identidade brasileira — ainda que a partir de uma visão condescendente e distante da realidade histórica dos povos originários.

SEGUNDA GERAÇÃO : ULTRARROMANTISMO

Algumas décadas após a Independência e o entusiasmo nacionalista da primeira geração romântica, a poesia brasileira passou a refletir um novo tipo de sensibilidade. Surgia, então, a segunda fase do Romantismo, conhecida como ultrarromantismo, marcada por uma virada do olhar para dentro: os poetas voltam-se para si mesmos, para suas angústias, desejos e dores existenciais.

Esses autores românticos, influenciados pelo lirismo sombrio de escritores europeus,

expressam um pessimismo profundo, um sentimento de tédio diante do mundo burguês, fascínio pela morte, idealização do amor inalcançável e uma melancolia quase constante. Essa postura ficou conhecida como o “mal do século”: uma espécie de adoecimento da alma, ligado à sensação de não pertencimento, desencanto com a realidade e angústia existencial.

Leia abaixo um poema de Álvares de Azevedo, um dos principais autores da geração ultrarromântica:

Soneto

Pálida, à luz da lâmpada sombria,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar! na espuma fria
Pela maré das águas embalada!
Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

Era mais bela! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...
Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti - as noites eu velei chorando,
Por ti-nos sonhos morrerei sorrindo!

Álvares de Azevedo. *Soneto sem título*, in *Lira dos vinte anos* (1853). Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Neste soneto, percebemos o estilo marcante do ultrarromantismo: um amor idealizado e inatingível, envolto em imagens de morte, sonho e sensualidade. O eu lírico contempla uma figura feminina que ora é etérea e angelical, ora se torna corpórea e desejada, fundindo espiritualidade e erotismo num mesmo corpo poético.

A estrutura do poema é construída por meio de contrastes que revelam o conflito interior do poeta: luz e sombra, noite e amanhecer, sonho e realidade, pureza e desejo, vida e morte. Essas antíteses traduzem o tom ambíguo e inquieto dessa geração romântica, que oscila entre a esperança e o desespero, o amor e o sofrimento, a vida e o anseio pela morte como forma de libertação.

TERCEIRA GERAÇÃO : CONDOREIRISMO

Nas décadas de 1860 e 1870, a poesia romântica brasileira passou por mais uma transformação importante. A chamada terceira geração, ou Condoreirismo, marcou uma virada do lirismo introspectivo e melancólico para uma poesia de compromisso social. Influenciados por ideais abolicionistas, republicanos e pelo romantismo social europeu, os poetas condoreiros viam a literatura como instrumento de denúncia, luta e transformação.

O nome Condoreirismo faz referência ao condor, uma grande ave de rapina, símbolo de liberdade, visão ampla e voo solitário. Ao se identificarem com essa figura, os poetas dessa geração acreditavam ter o dever de enxergar além das aparências e alertar a sociedade.

No Brasil, onde a economia ainda era baseada na escravidão, essa poesia assumiu uma forte dimensão abolicionista. O principal representante da geração condoreira foi Castro Alves (1847–1871), conhecido como o “poeta dos escravos”. Em seus poemas, ele rompe com a imagem idealizada da pátria construída pelos primeiros românticos e mostra o lado sombrio da realidade brasileira: os navios negreiros, o sofrimento do povo e a violência da escravidão.

Um de seus textos mais importantes é o poema épico-dramático “O Navio Negreiro” (1868), que integra a obra Os Escravos. Escrito dezoito anos após a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico transatlântico de escravos, o poema denuncia a continuidade da escravidão no Brasil e convida o leitor a vivenciar sensorialmente o horror da travessia atlântica.

O navio negreiro (Parte IV)

Era um sonho dantesco! ... o tombadilho,
Que das luzernas avermelha o brilho,
Em sangue a se banhar.
Tinir de ferros ... estalar de açoite ...
Legiões de homens negros como a noite,
Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
Rega o sangue das mães:
Outras, moças, mas nuas e espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
Em ânsia e mágoa vãs!

E ri-se a orquestra, irônica, estridente ...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Se o velho arqueja, se no chão resvala,
Ouvem-se gritos ... o chicote estala.
E voam mais e mais ...

Presa nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia,
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,

Outro, que de martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra.
E após fitando o céu que se desdobra
Tão puro sobre o mar,
Diz do fumo entre os densos nevoeiros:
“Vibrai rijo o chicote, marinheiros!
Fazei-os mais dançar !... “

E ri-se a orquestra irônica, estridente ...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ... Qual num sonho dantesco as sombras voam!...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!

E ri-se Satanás!...

ALVES, Castro. *O navio negreiro (parte IV)*. In: *Espumas flutuantes*. Rio de Janeiro: Garnier, 1870.

Castro Alves utiliza imagens viscerais, metáforas grandiosas e uma linguagem dramática e sonora para engajar o leitor. A cena é apresentada como um pesadelo grotesco, em que a dor, a loucura e o desespero são transformados em espetáculo para os olhos frios do capitão e da tripulação.

Diferentemente do tom ufanista e idealizado da primeira geração, aqui vemos uma pátria marcada pela violência e pela desigualdade. A preocupação social da terceira geração antecipa questões que serão aprofundadas no próximo movimento literário: o Realismo.

CAPÍTULO 7:

REALISMO, NATURALISMO E PARNASIANISMO

Ao longo do século XIX, os intensos processos de modernização (como a consolidação do capitalismo industrial, o crescimento das cidades e as transformações nas estruturas sociais) alteraram profundamente a forma como as pessoas viviam, pensavam e se relacionavam com o mundo. Vimos que os românticos reagiram a essas mudanças valorizando a subjetividade, o escapismo e a idealização.

Na segunda metade do século XIX, no entanto, a arte e a literatura européia passaram a buscar novas formas de expressão, mais conectadas às mudanças em curso nos campos filosófico, científico, político, econômico e cultural. Era a época do surgimento do marxismo, das primeiras mobilizações feministas pelo direito ao voto, dos movimentos trabalhistas e de novas teorias sobre o ser humano e a sociedade. Nesse contexto, artistas e escritores também expressaram uma insatisfação com a modernidade. Entretanto, diferente dos românticos, eles queriam usar a arte como ferramenta de denúncia, crítica e análise social.

Na literatura, três correntes surgem quase ao mesmo tempo: o **Realismo**, o **Naturalismo** e o **Parnasianismo**. Embora diferentes em seus estilos e intenções, esses movimentos compartilham o esforço de romper com as idealizações românticas e propor uma arte mais racional, objetiva, descritiva e voltada para o mundo concreto. Já nas artes visuais, não há essa subdivisão: o movimento predominante é o Realismo, que se manifesta principalmente por meio da pintura.

REALISMO

O movimento Realista surge como uma crítica ao Romantismo, acusando-o de se alienar da realidade e de recusar os problemas concretos do presente. Em oposição ao sonho e à fantasia românticos, os realistas pensam a arte como ferramenta de denúncia e análise social. Se o Romantismo buscava fugir do mundo real, o Realismo se debruça justamente sobre ele. Se os românticos exaltavam o sentimento e o ideal, os realistas analisavam o comportamento humano com uma lente racional, quase científica.

Vale notar que o termo “realismo” pode ser um pouco confuso. A busca por representar o mundo “como ele é” sempre existiu, de forma mais ou menos intensa, em diferentes momentos da história da arte e da literatura. Assim como também existiram, em todas as épocas, tendências voltadas à fantasia, ou ao simbolismo. Essa oscilação entre realidade e fantasia é uma característica fundamental da criação artística. O que chamamos de Realismo foi assim nomeado pelos próprios artistas da época, e o termo acabou se consolidando por convenção.

Nas artes visuais, a proposta realista envolve tanto uma mudança na forma, quanto na escolha dos temas retratados. Em vez de mitologia, cenas bíblicas ou figuras heróicas do passado, os realistas voltaram seu olhar para o presente, retratando pessoas comuns em

situações cotidianas e contemporâneas. Muitas dessas obras retratam as camadas populares da sociedade, trazendo à arte temas até então considerados “indignos”. Do ponto de vista da forma, a principal mudança está na recusa à idealização: os artistas passam a representar figuras e cenários com maior fidelidade ao mundo real, sem embelezamentos ou artifícios que suavizam as durezas da vida cotidiana.



MILLET, Jean-François. *As respigadeiras (Les Glaneuses)*, 1857.
Óleo sobre tela, 83,5 × 110 cm. Museu de Orsay, Paris.

Um bom exemplo disso é a obra *As respigadeiras* (1857), de Jean-François Millet. A pintura retrata três mulheres recolhendo restos de grãos após a colheita, prática comum entre os mais pobres no meio rural. A cena não idealiza nem dramatiza essas figuras: elas estão cansadas e curvadas. Millet valoriza sua dignidade silenciosa, conferindo visibilidade a um trabalho marginalizado.



COURBET, Gustave. *O enterro em Ornans (Un enterrement à Ornans)*, 1849–1850.
Óleo sobre tela, 315 × 668 cm. Museu de Orsay, Paris.

Outra obra emblemática é *O enterro em Ornans* (1849), de Gustave Courbet. A pintura retrata um funeral na cidade natal do pintor, com pessoas comuns do povo reunidas para a cerimônia. Seguindo a mesma linha de retratar pessoas simples e situações quotidianas, essa pintura dá um passo além na ruptura com as convenções por ter sido feita em dimensões monumentais. Telas maiores eram, até então, reservadas a temas históricos, religiosos ou mitológicos. Ao usar esse formato para uma cena do cotidiano de gente anônima, Courbet eleva a vida ordinária à categoria de grande arte, rompendo com as convenções acadêmicas e desafiando o gosto burguês da época.

É difícil, para nós hoje, entender por que essas obras causariam escândalo. Estamos acostumados com a ideia de que praticamente qualquer tema pode ser retratado em uma obra de arte, inclusive o cotidiano, a pobreza, a morte, o trabalho. No entanto, no século XIX, a arte acadêmica ainda seguia regras muito rígidas sobre o que era considerado “digno” de figurar em uma pintura. Quando artistas como Courbet e Millet colocaram camponeses anônimos no centro de suas obras, estavam rompendo com uma hierarquia tradicional da arte, propondo uma nova maneira de olhar para a realidade e para os sujeitos que a compõem.



MANET, Édouard. *Almoço na Relva (Le Déjeuner sur l'herbe)*, 1863.
Óleo sobre tela, 208 × 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

A obra *Almoço na Relva* (1863), de Édouard Manet, também causou escândalo ao mostrar uma mulher nua sentada ao lado de dois homens vestidos, em um cenário contemporâneo e sem qualquer pretexto mitológico ou religioso. Pode parecer estranho que isso tenha chocado tanto, já que a arte ocidental é repleta de representações de nudez feminina. Mas há uma diferença importante: a mulher de Manet não está idealizada, ou constrangida. Ela encara o espectador com naturalidade, quase com desafio, como uma pessoa real.

Além do conteúdo, a forma da pintura também causou incômodo. Manet não esconde as pinceladas, os contrastes são marcados e a cena não tem a profundidade suave que o público da época esperava. Essas escolhas faziam com que a obra parecesse “inacabada” ou até mal feita aos olhos mais conservadores. Esse modo de pintar, mais livre e direto, abriu caminho para as inovações do Impressionismo, que veremos no próximo capítulo.

Na literatura, um dos traços marcantes da prosa realista é a atenção aos detalhes. As descrições continuam sendo um recurso importante, mas agora têm outra função: em vez de embelezar ou romantizar a cena, o objetivo é mostrar com crueza e precisão os ambientes, os comportamentos, os conflitos e até os cenários urbanos, com datas, nomes de ruas e

endereços reais. A narrativa tende a fluir mais lentamente, com foco na construção psicológica das personagens e na crítica social.

Outro aspecto importante é que, mesmo tratando de personagens individuais, os realistas buscam nelas aquilo que é comum a todos nós: os dilemas morais, as contradições internas, os impulsos muitas vezes inconscientes que nos movem. A ideia é captar o ser humano em sua totalidade, e não apenas em sua versão idealizada. Por isso, também é comum que o narrador realista use procedimentos metalinguísticos — ou seja, comente o próprio ato de narrar, expondo o caráter construído da ficção e assumindo sua postura de observador.

No Brasil, o principal nome do Realismo é **Machado de Assis**, autor de obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Com uma escrita irônica, sutil e profundamente crítica, Machado renovou a literatura brasileira ao explorar as contradições da alma humana e as hipocrisias da sociedade, temas que, ainda hoje, seguem muito atuais.

NATURALISMO

O **Naturalismo** surge como um desdobramento radical do Realismo, influenciado por teorias científicas como o **Darwinismo** e o **Determinismo social**. Para os autores naturalistas, os indivíduos são produtos do meio em que vivem, da hereditariedade e das condições físicas e sociais a que estão submetidos. A literatura se aproxima da ciência: o autor é quase um “experimentador” que analisa os personagens em situações-limite.

As narrativas naturalistas costumam enfatizar aspectos biológicos do comportamento humano: os instintos, o desejo sexual, a doença, a degeneração. Os personagens são descritos como corpos influenciados por forças que não controlam: fome, miséria, pulsões, vícios. O foco está nos grupos marginalizados e nas mazelas sociais urbanas: cortiços, hospitais, prisões, prostíbulos.

No Brasil, o grande nome do Naturalismo é Aluísio Azevedo, autor de *O Cortiço* (1890), romance que retrata a vida em um conjunto habitacional popular no Rio de Janeiro, com forte ênfase na influência do ambiente sobre o comportamento dos personagens.

PARNASIANISMO

Enquanto o Realismo e o Naturalismo se voltam para o conteúdo social e científico da arte, o **Parnasianismo** vai na direção contrária: defende a arte como algo autônomo, com valor próprio, independente da realidade social. É um movimento essencialmente poético que

floresceu entre as décadas de 1870 e 1890, especialmente no Brasil e na França.

Os poetas parnasianos valorizam a forma perfeita, a métrica rigorosa, a escolha precisa das palavras e o uso frequente de sonetos. A poesia deve ser impessoal, objetiva, descritiva e visual. É comum o uso de temas mitológicos, históricos ou exóticos, sempre tratados com distanciamento emocional. O lema “arte pela arte” resume bem essa proposta: o que importa é a beleza da construção poética, e não o engajamento social ou a expressão subjetiva.

Três nomes se destacam no Parnasianismo brasileiro: Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, conhecidos como a “tríade parnasiana”.

CAPÍTULO 8:

O INÍCIO DA ARTE MODERNA

No final do século XIX, na Europa, tem início o que chamamos de arte moderna. Esse período é marcado por um rompimento progressivo com as normas estabelecidas pela Academia e pelos salões de arte, que até então determinavam quais temas, técnicas e estilos eram considerados válidos. O afastamento das convenções abriu caminho para uma produção artística cada vez mais variada, com o surgimento de novas técnicas, novos temas e muitas indagações sobre o que a arte poderia ou deveria ser.

É importante lembrar que nada muda da noite para o dia. Categorias como “início da arte moderna” são generalizações que usamos para organizar a história da arte. Como vimos no capítulo sobre o Realismo, muitos pintores já desafiavam as normas da Academia e eram rejeitados pelos salões oficiais. Os movimentos que veremos neste capítulo dão continuidade a esse processo, influenciados diretamente pelos realistas.

A dissolução de uma “forma oficial” de fazer arte torna cada vez mais difícil organizarmos os movimentos artísticos apenas por períodos históricos definidos. Em vez de vermos um estilo que define uma época, passamos a encontrar artistas que se reúnem em grupos porque compartilham preocupações ou investigações visuais semelhantes. A arte moderna nos convida a pensar menos em “estilos de época” e mais em processos de pesquisa: qual é o problema visual ou expressivo que determinado artista está tentando resolver?

Isso não significa que, antes disso, os artistas não pesquisassem ou experimentassem. Mesmo quando seguiam convenções rígidas, a arte sempre envolveu escolhas, expressão e descobertas. A diferença é que, a partir de agora, esse aspecto investigativo se torna mais evidente, mais consciente - e muitas vezes se transforma no próprio tema do trabalho.

A INVENÇÃO DA FOTOGRAFIA

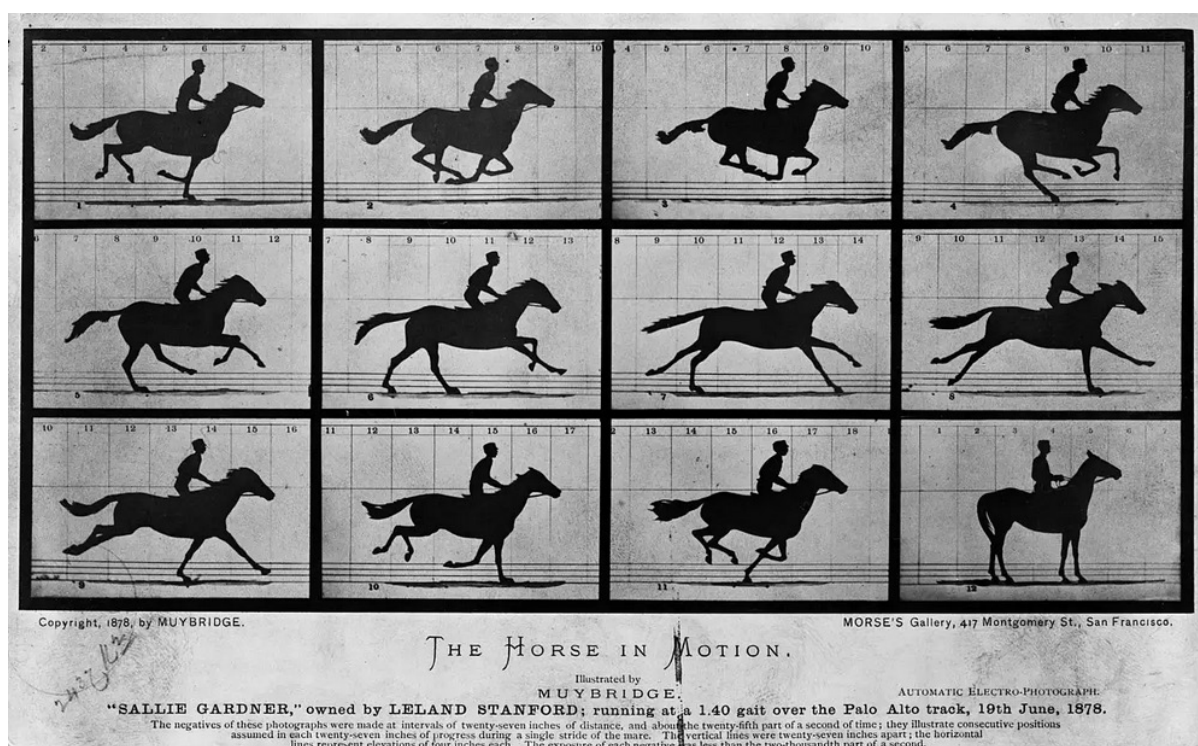
Durante séculos, a pintura, a escultura, a gravura e o desenho foram as únicas formas de registrar visualmente a realidade: cenas do cotidiano, retratos de pessoas, paisagens e acontecimentos. Desenhos e pinturas tinham, nesse sentido, uma função utilitária, eram meios fundamentais de documentação. Mas isso começou a mudar na primeira metade do século XIX, quando diversos inventores desenvolveram os primeiros dispositivos fotográficos. A fotografia surge como uma nova forma de retratar a realidade, mais rápida, precisa e acessível do que uma pintura. A partir daí, a pintura perdeu uma de suas funções centrais: a de registro fiel do mundo visível. Afinal, a maioria das pessoas não teria mais porque posar longamente para um retrato pintado apenas para ter sua imagem registrada. Essa perda de utilidade prática da arte visual é um marco importante, pois ela abriu espaço para que a arte buscasse novos sentidos e linguagens, algo essencial para entendermos o surgimento da arte moderna.

É importante lembrar, no entanto, que a fotografia do século XIX era bem diferente da

que conhecemos hoje. Os primeiros equipamentos eram grandes, pesados e exigiam longos tempos de exposição à luz: no início, várias horas; depois, com os avanços técnicos, alguns minutos. Além disso, o processo de revelação envolvia manipulações químicas complexas, e as imagens eram sempre em preto e branco. Por essas limitações, as primeiras fotografias retratam quase sempre cenas estáticas e modelos imóveis. Ao longo do século, porém, a técnica foi se aprimorando, permitindo capturar imagens de forma cada vez mais rápida. O que tornou possível, por exemplo, fotografar pessoas em movimento e registrar os instantes efêmeros da vida moderna. Essa capacidade de capturar o instante e o movimento foi uma inspiração fundamental para os movimentos artísticos que veremos a seguir.

Além disso, a fotografia introduziu uma nova forma de composição visual: ao operar de modo semelhante ao olho humano, ela registra com nitidez apenas uma faixa da profundidade de campo, deixando o restante desfocado. Isso gerava imagens com áreas de foco intenso contrastando com regiões borradas ou sugeridas: um modo novo de ver e organizar a imagem, que influencia profundamente os pintores.

Nem sempre nos damos conta do quanto uma nova tecnologia impacta nossa forma de olhar para o mundo. Um exemplo interessante das novas possibilidades de percepção que a fotografia proporciona é a série de imagens produzida em 1878 pelo fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, chamada *O cavalo em movimento*. Muybridge passou anos desenvolvendo, junto a um grupo de engenheiros, um sistema de múltiplas câmeras capaz de capturar com precisão os movimentos rápidos, algo que o olho humano não consegue perceber.



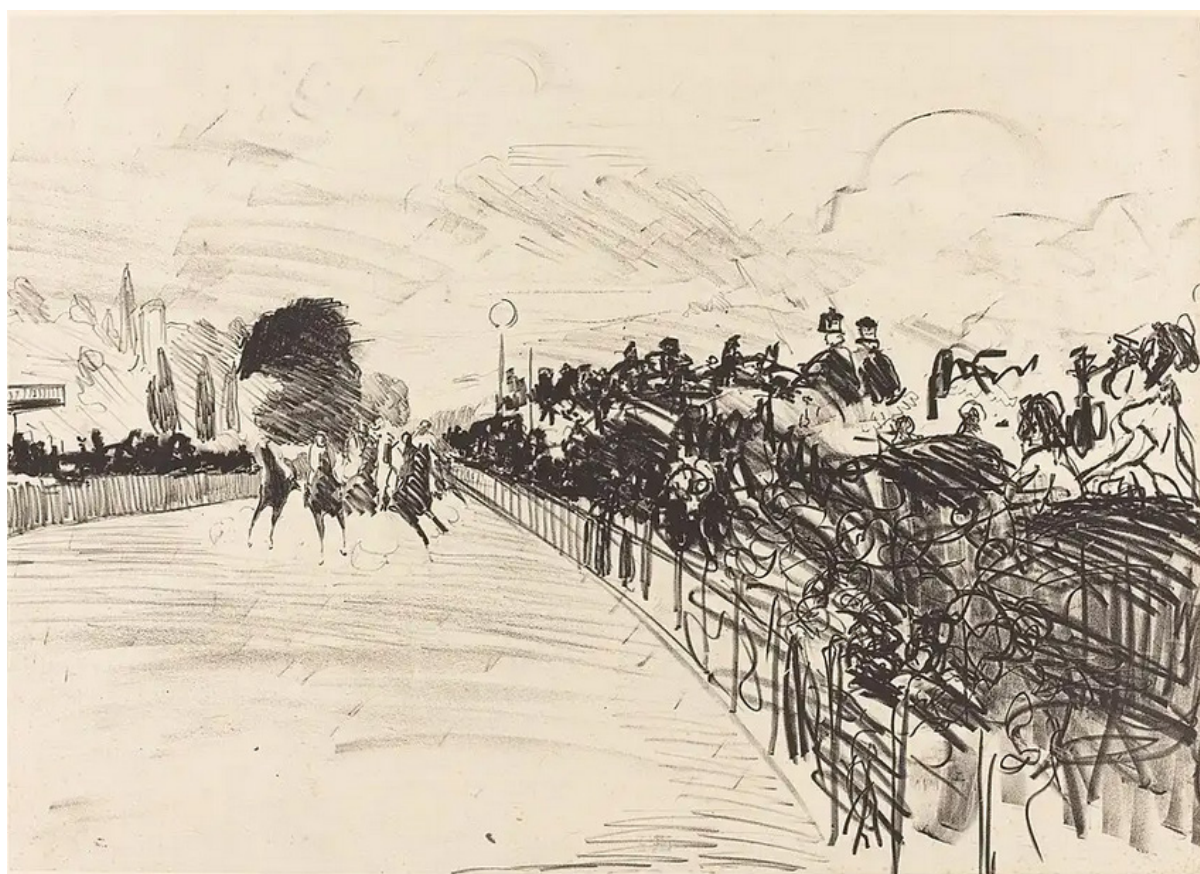
MUYBRIDGE, Eadweard. *O cavalo em movimento (The Horse in Motion)*, 1878. Sequência fotográfica em gelatina de prata sobre papel albuminado. Várias dimensões. Coleção da Biblioteca do Congresso, Washington, D.C.

Até então, os pintores costumavam retratar cavalos galopando com as patas dianteiras e traseiras estendidas, como se estivessem voando — uma convenção visual que parecia lógica, mas que não correspondia ao movimento real. Podemos ver isso na pintura *O Derby d'Epsom* de 1821, do francês Théodore Géricault, que mostra os cavalos nesse exato tipo de pose. A fotografia de Muybridge, no entanto, revelou que durante o galope há um momento em que todas as patas do cavalo estão recolhidas sob o corpo, não estendidas como se imaginava. Ou seja, a imagem “mais correta” era, na verdade, algo invisível a olho nu, só revelado com o auxílio de uma técnica.



GÉRICAUT, Théodore. *O Derby de Epsom de 1821 (Le Derby d'Epsom)*, 1821.
Óleo sobre tela, 92 × 123 cm. Museu do Louvre, Paris.

Essa transformação na percepção visual também pode ser notada na forma como outros artistas tentaram representar a experiência do movimento. Na litogravura *As corridas em Longchamp* (1865), Édouard Manet utiliza traços soltos e composição assimétrica para evocar o ritmo, o ruído e a confusão de uma corrida de cavalos. Repare como os cavalos parecem ser o “foco” da imagem, enquanto a arquibancada, mais próxima de nós, é desenhada com menos detalhamento e até riscada. Sua intenção não é registrar uma imagem detalhada, mas sim transmitir a sensação do acontecimento. Manet, que já vimos anteriormente, foi uma forte influência para o movimento impressionista que veremos a seguir.



MANET, Édouard. *As Corridas em Longchamp (Les Courses à Longchamp)*, 1865.
Carvão sobre papel, 31,4 × 62,2 cm. Art Institute of Chicago, Chicago.

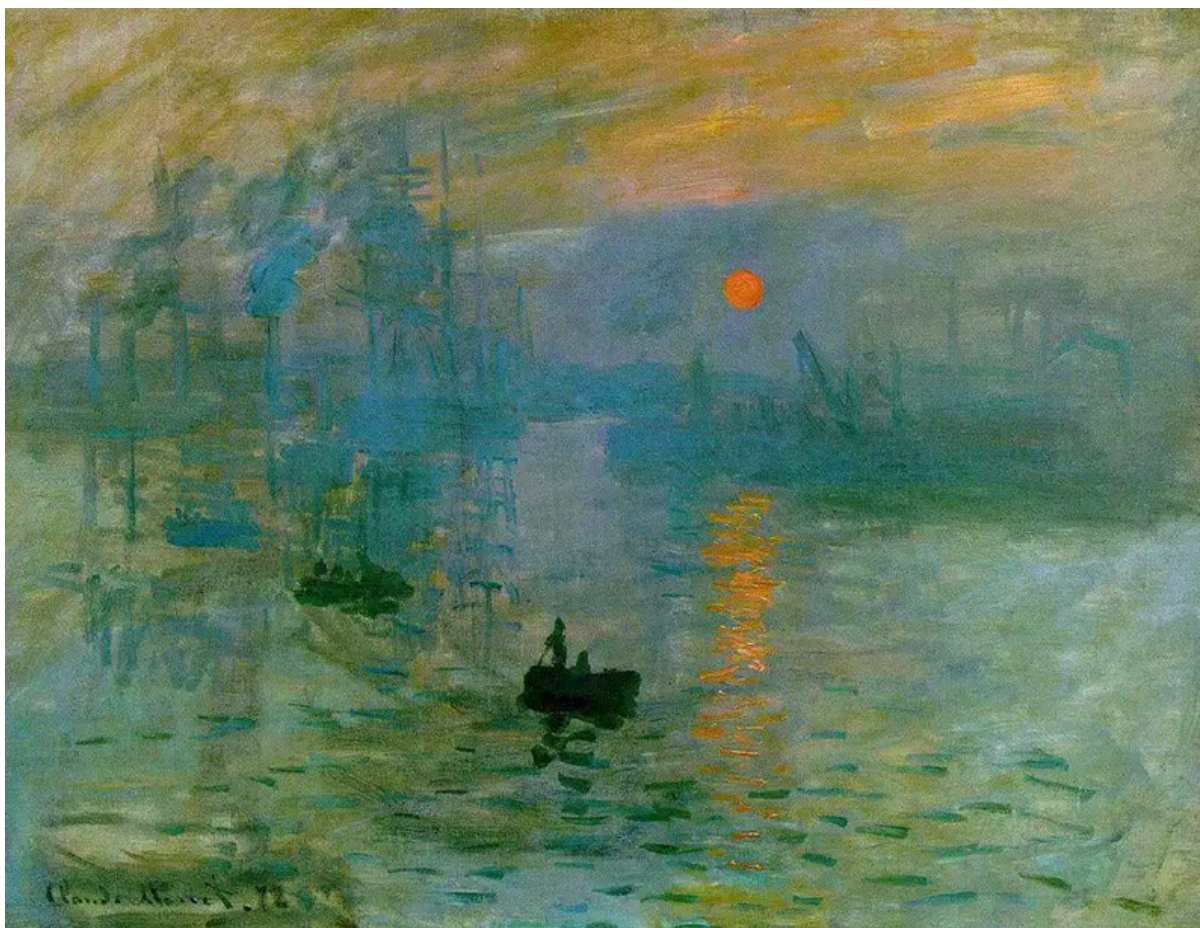
Esses três exemplos: a convenção clássica da pintura, a revelação objetiva da fotografia, e a interpretação subjetiva do artista, colocam uma questão: Qual dessas representações é mais fiel à realidade? A que reproduz o que o olho não vê, mas a câmera capta? A que nos transmite uma emoção, um ritmo, uma atmosfera?

IMPRESSIONISMO

Na segunda metade do século XIX, um grupo de jovens pintores franceses começou a se reunir em torno de uma pergunta central: como representar a realidade tal como ela é percebida, em constante transformação? Esses artistas não estavam interessados em repetir os modelos idealizados da tradição acadêmica, baseados em equilíbrio, simetria e cenas históricas ou mitológicas. Eles queriam pintar o mundo como ele aparece aos nossos olhos, captando a luz, o movimento e os instantes fugazes da vida cotidiana.

Rejeitados pelas exposições oficiais da Academia (os chamados Salões de Arte, onde

ainda predominava o estilo neoclássico, detalhista e equilibrado), os impressionistas decidiram fundar sua própria sociedade e organizar exposições independentes. A primeira delas aconteceu em 1874, no ateliê do fotógrafo Nadar. Foi ali que o movimento ganhou, por acaso, o nome pelo qual o conhecemos até hoje. O crítico Louis Leroy, ao ver a pintura *Impressão: nascer do sol*, de Claude Monet, zombou da obra e de seus colegas, dizendo que pareciam apenas “impressões”, pinturas inacabadas. O termo era pejorativo, mas o grupo resolveu adotá-lo para si.



MONET, Claude. *Impressão, nascer do sol (Impression, soleil levant)*, 1872.
Óleo sobre tela, 48 × 63 cm. Musée Marmottan Monet, Paris.

A pintura retrata o porto de Le Havre, na França, envolto numa névoa azulada e fria, enquanto o sol desponta no céu, refletindo sua luz alaranjada sobre a água. Ao observá-la com atenção, você nota como ela é diferente das pinturas que vimos até aqui? Perceba: não há contornos nítidos, não há preocupação em representar detalhes minuciosos. Apenas manchas de cor sugerem barcos, o mar, a névoa e o reflexo alaranjado do sol. As pinceladas são visíveis, como se o artista tivesse pressa em registrar a cena antes que ela mudasse. Você entende agora o choque do crítico de arte Louis Leroy? Essa pintura parecia “inacabada” para os padrões acadêmicos da época, que valorizavam composições equilibradas, desenhos

bem definidos e cenas idealizadas. Mas o que Monet queria era justamente capturar o instante fugaz, a impressão visual daquele amanhecer.

Os impressionistas queriam pintar o que viam, não o que sabiam. Mas o que isso quer dizer exatamente? Significa que sua pesquisa estava voltada para representar a experiência visual direta, tal como percebida no momento, e não ideias fixas ou pré-concebidas sobre o mundo. Por exemplo, todos sabemos que “o céu é azul” ou que “um tronco de árvore é marrom”, mas essa é uma generalização. Quando realmente observamos um tronco ou o céu, suas cores mudam conforme a luz, a hora do dia, o clima, o ponto de vista. Para os impressionistas, o compromisso do artista era olhar com atenção, quase como se fosse a primeira vez, e se perguntar: o que estou realmente vendo agora?



RENOIR, Pierre-Auguste. *Dança no Moulin de la Galette (Bal du moulin de la Galette)*, 1876.
Óleo sobre tela, 131 × 175 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Podemos observar isso na pintura *Baile no Moulin de la Galette* (1876), de Pierre-Auguste Renoir. Ao olhar para a imagem com atenção, repare como nada tem uma cor só: os rostos, as roupas, o chão, as sombras. Tudo é composto por múltiplos tons justapostos, que tentam capturar os reflexos da luz natural filtrada pelas árvores, o movimento constante das pessoas, e

até mesmo o brilho do ambiente festivo. As sombras não são pintadas com preto ou cinza, mas com azuis, violetas e verdes. Os rostos das pessoas, que num retrato tradicional talvez fossem modelados com tons de pele e sombras definidas, aqui são pintados com manchas de luz e cor.

Para atingir esse objetivo de capturar a impressão visual de um instante fugaz, os impressionistas desenvolveram técnicas próprias, bastante diferentes da tradição acadêmica. Em vez de pintar em ateliês fechados, a partir de esboços e estudos prévios, passaram a pintar ao ar livre, diretamente diante do motivo, numa prática conhecida como *plein air*. Isso permitia observar em tempo real as variações da luz, das cores e das sombras. Além disso, misturavam os pigmentos diretamente na tela, e não mais na paleta, aplicando cores puras lado a lado, confiando que o olho do observador faria a fusão óptica dessas tonalidades. As pinceladas rápidas, soltas e visíveis também eram uma marca dessa nova abordagem: elas não apenas revelam o gesto do artista, mas permitem pintar com agilidade, registrando rapidamente os efeitos transitórios da luz e do movimento.

O impressionismo não rompe com a ideia de representar a realidade, mas transforma profundamente o modo como essa representação é entendida. A liberdade no uso da cor, a visibilidade das pinceladas e o abandono das regras rígidas de composição foram elementos que chocaram o público da época, mas que abriram novas possibilidades expressivas para a arte. Essas inovações foram decisivas para que os artistas das gerações seguintes se sentissem livres para romper ainda mais com as convenções.

PÓS-IMPRESSIONISTAS

O termo pós-impressionismo é usado para se referir a artistas que foram fortemente influenciados pelas inovações do impressionismo, mas que seguiram rumos próprios. Ao contrário dos impressionistas, que formavam um grupo mais coeso e realizavam exposições conjuntas, Paul Cézanne, Vincent van Gogh e Paul Gauguin trabalhavam de forma independente, cada um explorando seus próprios problemas visuais e expressivos. Suas pesquisas abriram as portas para os movimentos de vanguarda do início do século XX. E, embora fossem muito diferentes entre si, têm em comum o fato de que, por motivos e meios distintos, acabaram contribuindo para um importante rompimento: a ideia de que o principal objetivo da pintura é retratar fielmente o mundo visível.

Paul Cézanne: investigando a composição e as formas.

O pintor francês Paul Cézanne partiu diretamente das descobertas dos impressionistas, especialmente do uso de cores mais vivas e da observação atenta da luz e da natureza. Mas

buscava algo que os impressionistas, para ele, haviam deixado de lado: a sensação de ordem, de estrutura, de permanência. Seu grande desafio era combinar a liberdade da cor e da pincelada impressionista com a harmonia e a solidez da arte clássica.

Muitos de seus quadros são naturezas-mortas e paisagens, temas que ele usava como laboratório para estudar a organização da composição, as relações entre formas e cores e o equilíbrio visual. Observando atentamente os objetos, ele passou a perceber que a natureza parecia ser composta por formas simples (o cilindro, a esfera, o cone) e sua pintura buscava destacar essa estrutura interna das coisas.



CÉZANNE, Paul. *Montanha Sainte-Victoire (Mont Sainte-Victoire)*, c. 1886.
Óleo sobre tela, 65 × 80 cm. Museu d'Orsay, Paris.

Repare como, em *Montanha Sainte-Victoire* (c.1886), vemos as cores vibrantes típicas do impressionismo: tons de verde, azul e ocre que captam a luz e a atmosfera do lugar. No entanto, diferente dos impressionistas, que buscavam registrar a fugacidade do momento, Cézanne parece mais interessado em construir a imagem, quase como se estivesse erguendo uma arquitetura com pinceladas. As formas são bem delimitadas e sólidas: as árvores, as colinas e a própria montanha Sainte-Victoire aparecem como volumes estáveis, com contornos mais definidos. Como resultado, a composição transmite uma sensação maior de equilíbrio e permanência.

A composição era tão mais importante para Cézanne do que “captar a realidade” que ele estava disposto a distorcer o real para atingir uma composição mais equilibrada, como vemos abaixo:



CÉZANNE, Paul. *Natureza-morta com cortina (Nature morte avec rideau)*, 1895. Óleo sobre tela, 60 × 73 cm.

Na obra *Natureza-morta com cortina* (1895), vemos como Cézanne distorce propositalmente a perspectiva tradicional para obter uma composição que lhe agrade. Repare, por exemplo, na mesa: as linhas não seguem uma única lógica de profundidade, e os objetos parecem vistos de ângulos ligeiramente diferentes ao mesmo tempo. Isso porque Cézanne não queria apenas representar os objetos como os via, mas organizá-los na tela de modo que a composição funcionasse em termos visuais e rítmicos.

Esse rompimento com o “desenho correto” (com a perspectiva única e rigorosa ensinada nas academias) foi fundamental para abrir caminho às experimentações da arte moderna. Em vez de apenas retratar fielmente a realidade externa, Cézanne propôs uma nova maneira de construir a imagem, baseada em princípios próprios da pintura. Pavimentando o caminho para que a arte deixasse de ser espelho do mundo e passasse a ser, cada vez mais, uma linguagem autônoma, com suas próprias questões visuais e estruturais. Sua influência foi decisiva

especialmente para os artistas que buscavam uma representação mais analítica e estrutural da realidade, como os cubistas. A busca de Cézanne por uma ordem interna da pintura, feita a partir de planos, volumes e relações entre formas, inspiraria diretamente movimentos que estavam por vir.

Vincent Van Gogh: investigando a expressão dos sentimentos

O pintor holandês, Vincent Van Gogh também partiu das conquistas dos impressionistas, especialmente do uso de cores vivas e pinceladas visíveis, mas seguiu um caminho muito próprio. Seu objetivo não era abandonar completamente a observação do real, mas transformá-la a partir de sua percepção subjetiva. Ele buscava inserir nas imagens a carga emocional que experimentava diante do que via e provocar essas sensações no espectador. A cor, principalmente, mas também o ritmo e a direção das pinceladas, tornam-se ferramentas para expressar sentimentos, estados de espírito intensamente pessoais.



VAN GOGH, Vincent. Quarto em Arles (*La Chambre à Arles*), 1888. Óleo sobre tela, 72 × 90 cm. Museu Van Gogh, Amsterdã.

Um bom exemplo disso é a obra *O quarto em Arles*, de 1888. Nela, Van Gogh pinta o cômodo simples em que vivia, mas não o faz como um exercício de representação fiel. O espaço é distorcido (a perspectiva é instável, quase infantil), as cores são chapadas e não seguem a lógica da luz natural. Tudo isso é proposital. Em uma carta a seu irmão Theo, Van Gogh escreveu:

Eu tinha uma nova ideia em minha cabeça e aqui está seu esboço... Desta vez trata-se simplesmente do meu quarto, só que a cor se encarregará de tudo, insuflando, por sua simplificação, um estilo mais impressionista às coisas e uma sugestão de repouso, ou de sono em geral. Numa palavra, contemplar o quadro deve ser repousante para o cérebro, ou melhor dizendo, para a imaginação.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Seleção, tradução e notas de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: L&PM Editores, 2003.

Sua intenção não era representar fielmente o quarto, mas transmitir, por meio da cor e da composição, a sensação de repouso e paz que o espaço deveria evocar. Como Cézanne, Van Gogh abre mão do “desenho correto” em prol de um objetivo que ele considera mais importante: a expressividade emotiva do quadro. A pintura, portanto, se transforma num meio de expressão interior: o mundo visível é reinterpretado pelo filtro dos sentimentos.



VAN GOGH, Vincent. *A Noite Estrelada*, 1889. Óleo sobre tela, 73,7 × 92,1 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos.

Esse desejo de transmitir sentimentos por meio das cores e das formas também é perceptível no famoso quadro *A noite estrelada*, de 1889. Nesta paisagem noturna, Van Gogh não está interessado em representar o céu como ele de fato aparece aos olhos, mas suscitar em quem vê o quadro os sentimentos que ele próprio teve observando a paisagem. Vemos um céu em turbilhão, com estrelas que parecem vivas, como se estivessem em movimento. A imagem é carregada de tensão e energia, como se o próprio mundo estivesse vibrando junto com os sentimentos do artista. Assim como em *O quarto em Arles*, a pintura aqui também nasce da observação da realidade, mas é modificada segundo as emoções do artista.

No trabalho de Van Gogh, o olhar do artista, com seus afetos, tensões e estados de espírito, faz parte da construção da imagem. O desenho e as cores não estão mais a serviço de uma representação objetiva, mas da comunicação de algo interno, emocional. Sua abordagem foi fundamental para os artistas do século XX que enxergam a pintura como um veículo de expressão subjetiva, em especial os expressionistas.

Paul Gauguin: arte instintiva e primitivismo

Enquanto Cézanne buscava uma composição mais permanente e Van Gogh colocava a emoção no centro da pintura, Paul Gauguin queria reconectar a arte a uma dimensão mais instintiva e essencial. Estava cada vez mais convencido de que o acúmulo de técnicas e convenções da arte europeia havia afastado os artistas de seu propósito verdadeiro: expressar sentimentos profundos de forma intensa, direta e autêntica. Para ele, as tradições acadêmicas domesticavam a expressão artística, tornando-a previsível e superficial. Desconfiava das fórmulas herdadas da pintura ocidental, pois via nelas um entrave à criação. E buscava caminhos para libertar a arte do peso da razão, aproximando-a de uma expressão mais intuitiva e visceral.

Essas inquietações não eram inéditas. Como vimos no capítulo sobre o Romantismo, já havia entre os artistas do final do século XVIII uma desconfiança em relação às tradições acadêmicas que os levou a buscar inspiração na arte medieval, no orientalismo e nas manifestações populares, em busca de uma expressão mais autêntica. Ao longo da história, não foram poucos os que viram nas convenções de estilo um risco de empobrecimento da arte. Frequentemente, essa desconfiança impulsionava os artistas a buscarem referências fora da tradição europeia. Os próprios impressionistas, por exemplo, foram profundamente influenciados pelas gravuras japonesas, que apresentavam cores chapadas, ausência de perspectiva tradicional e composições assimétricas - elementos que eles passaram a incorporar em suas pinturas.

A busca de Gauguin por uma arte mais instintiva e direta começou na própria Europa, em regiões que preservam costumes tradicionais. Em 1888, Gauguin viajou para a Bretanha, no

noroeste da França, onde passou um período em Pont-Aven, uma vila rural de forte religiosidade católica. Ali, conviveu com uma comunidade camponesa e se aproximou de uma espiritualidade popular que lhe parecia mais próxima da essência humana. Foi nesse contexto que pintou *A Luta de Jacó com o Anjo* (1888), uma de suas obras mais emblemáticas.



GAUGUIN, Paul. *Jacó Lutando com o Anjo (La Lutte de Jacob avec l'Ange)*, 1888.
Óleo sobre tela, 137 × 313 cm.

No quadro, vemos mulheres bretãs em trajes típicos, reunidas em oração após ouvirem um sermão. À direita da composição, separada do restante da cena por um tronco de árvore, é retratada a luta bíblica entre Jacó e o anjo como uma espécie de visão projetada pela imaginação das fiéis. Essa justaposição entre o mundo concreto e o mundo interior é o centro da imagem: o quadro já não representa apenas o que se vê, mas também o que se imagina, sente e acredita. O uso expressivo da cor reforça essa dimensão simbólica: o chão vermelho vibrante, por exemplo, não segue a lógica da observação, mas contribui para a construção de uma atmosfera intensa, quase mística.

Mas essa experiência no interior da França ainda lhe parecia insuficiente. Por mais que tivesse se afastado das convenções acadêmicas, Gauguin sentia que ainda estava preso

à racionalidade e às formas culturais da Europa. Ele queria ir além: romper completamente com a lógica da técnica e da razão que, para ele, contaminava a arte ocidental. Passou então a viajar em busca de culturas que considerava mais próximas da natureza, do instinto e da espiritualidade original: foi à Martinica, ao Panamá e, finalmente, ao Taiti, onde viveu entre os povos nativos.

Era comum no século XIX (e ainda vemos isso em muitos discursos contemporâneos) que as populações nativas dos países colonizados fossem vistas como estando mais próximas de um suposto “estado de natureza” do ser humano. Acreditava-se que essas sociedades teriam culturas menos complexas e seriam “menos desenvolvidas” do que as europeias. Esse pensamento eurocêntrico muitas vezes aparecia revestido de um discurso que podia soar elogioso: a ideia do “bom selvagem”. Segundo essa visão, esses povos seriam mais autênticos justamente por não terem sido “corrompidos” pela cultura europeia e por viverem em maior harmonia com a natureza.

No entanto, é importante lembrar que, mesmo quando esse discurso parecia valorizar as culturas não europeias, ele ainda partia de uma perspectiva condescendente. Os artistas e intelectuais que buscavam inspiração nesses povos, muitas vezes, os viam como símbolos de pureza ou de instinto, não como sujeitos históricos com culturas complexas e iguais em valor às europeias. De certa forma, tratava-se de uma apropriação: elementos culturais de outras sociedades eram usados como fonte de renovação para a arte ocidental, sem que necessariamente houvesse um reconhecimento pleno da autonomia ou da humanidade desses povos.

Esse fascínio com modos de vida e expressões artísticas produzidos pelos povos nativos das colônias ficou conhecido, na história da arte, como **primitivismo**. Trata-se de uma corrente que via nas culturas consideradas “primitivas” uma forma de escapar das amarras da racionalidade e das convenções ocidentais e redescobrir o que seria uma arte mais próxima da natureza humana essencial. Foi com essa visão, ao mesmo tempo encantada e colonizadora, que Gauguin se instalou no Taiti, buscando não apenas novos motivos para pintar, mas também uma forma diferente de estar no mundo.



GAUGUIN, Paul. *O Dia do Deus (Le Jour du Dieu)*, 1894. Óleo sobre tela, 68 × 91 cm.

Um exemplo marcante desse momento de sua obra é o quadro *O Dia do Deus (Mahana no Atua)*, 1894). A imagem mostra uma divindade taitiana ao centro. À frente, três figuras em poses simbólicas parecem representar, de forma ritualizada, o nascimento, a vida e a morte. Ao redor, outras personagens sugerem práticas ou celebrações ligadas a esse universo espiritual. As cores intensas e não naturalistas. Especialmente no primeiro plano, com a faixa de água em tons vibrantes de rosa, azul e verde que não seguem a lógica da observação realista. Elas criam uma atmosfera onírica, mística, que reforça a ideia de que estamos diante de uma visão interior e subjetiva.

Nessa fase, Gauguin deixa de lado a observação direta para pintar de memória. O que lhe interessava era reter e expressar o impacto subjetivo das experiências vividas, filtradas por seus estados internos. Suas imagens passam a operar menos como representações do mundo real e mais como construções poéticas, atravessadas por sonho, mito e sensação. Com isso, ele contribuiu decisivamente para a valorização da pintura como linguagem simbólica e pessoal, influenciando movimentos futuros como o expressionismo e o surrealismo.

CAPÍTULO 9:
**VANGUARDAS
EUROPEIAS**

INTRODUÇÃO

No início do século XX, a Europa vivia um momento de transformações profundas. O avanço da industrialização, o crescimento das cidades, as novas tecnologias (como o automóvel, o cinema e o telefone) mudaram a forma como as pessoas viviam, se locomoviam e se comunicavam. A vida moderna era cada vez mais rápida, barulhenta, intensa e, para muitos artistas, isso exigia uma nova arte.

Esses artistas sentiam que as formas tradicionais de representar o mundo — como a pintura acadêmica, baseada na beleza ideal, na harmonia e na perspectiva — já não davam conta da experiência de estar vivo naquele tempo. Era preciso romper com o passado, desafiar as regras, inventar novas linguagens visuais.

Foi nesse contexto que surgiram as chamadas Vanguardas Europeias, movimentos artísticos radicais que propunham novas maneiras de ver, pensar e representar o mundo. Entre elas estão o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo.

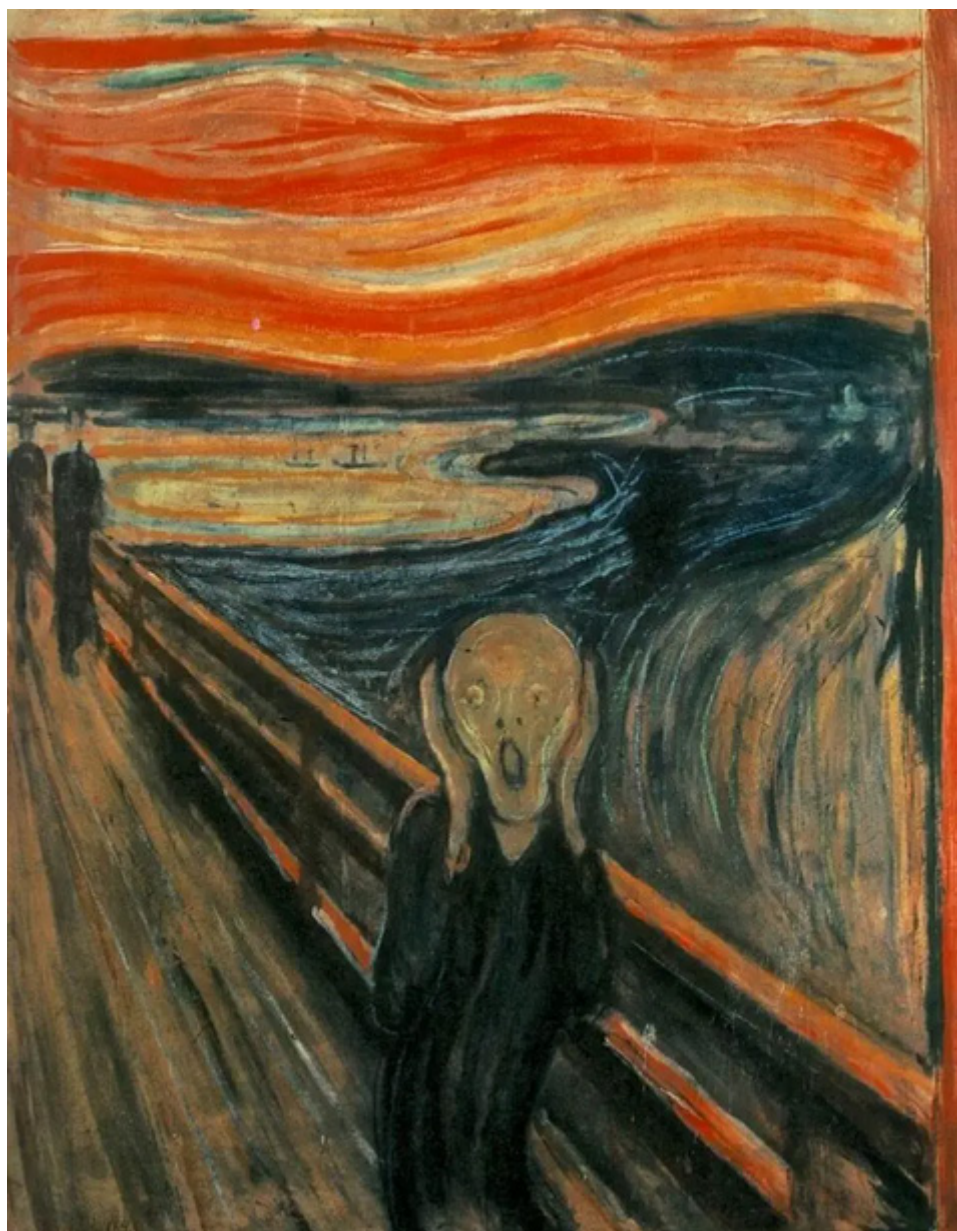
Cada uma com seu estilo e proposta, essas vanguardas tinham algo em comum: a vontade de quebrar padrões, questionar certezas e experimentar formas novas de expressão. Elas são chamadas de “vanguardas” porque estavam na frente, abrindo caminho para novas ideias no campo da arte, da cultura e até da política.

Neste capítulo, vamos conhecer os principais movimentos das vanguardas europeias, entender seu contexto histórico e explorar algumas obras que marcaram essa virada na história da arte.

EXPRESSIONISMO

Reunimos sob o nome de *Expressionistas* diferentes artistas e grupos que, na Europa do início do século XX, tinham como objetivo expressar visualmente emoções intensas, subjetivas e, muitas vezes, perturbadoras. Em vez de representar o mundo de forma fiel ao que se vê, esses artistas buscavam transmitir aquilo que se sente. Mesmo que, para isso, fosse necessário distorcer as formas, exagerar as cores, abandonar a lógica da perspectiva ou até mesmo abrir mão da figuração.

No capítulo anterior, vimos que Van Gogh já caminhava nessa direção ao pintar não apenas o que via, mas aquilo que sentia diante do mundo. Assim como ele, os expressionistas acreditavam que a arte deveria retratar a experiência emocional do artista e não simplesmente reproduzir a realidade visível. A pintura que talvez melhor represente essa virada seja *O Grito* (1893), do pintor norueguês Edvard Munch.



MUNCH, Edvard. *O Grito (Skrik)*, 1893. Têmpera, óleo e pastel sobre cartão, 91 × 73,5 cm.
Galeria Nacional da Noruega (Nasjonalmuseet), Oslo, Noruega.

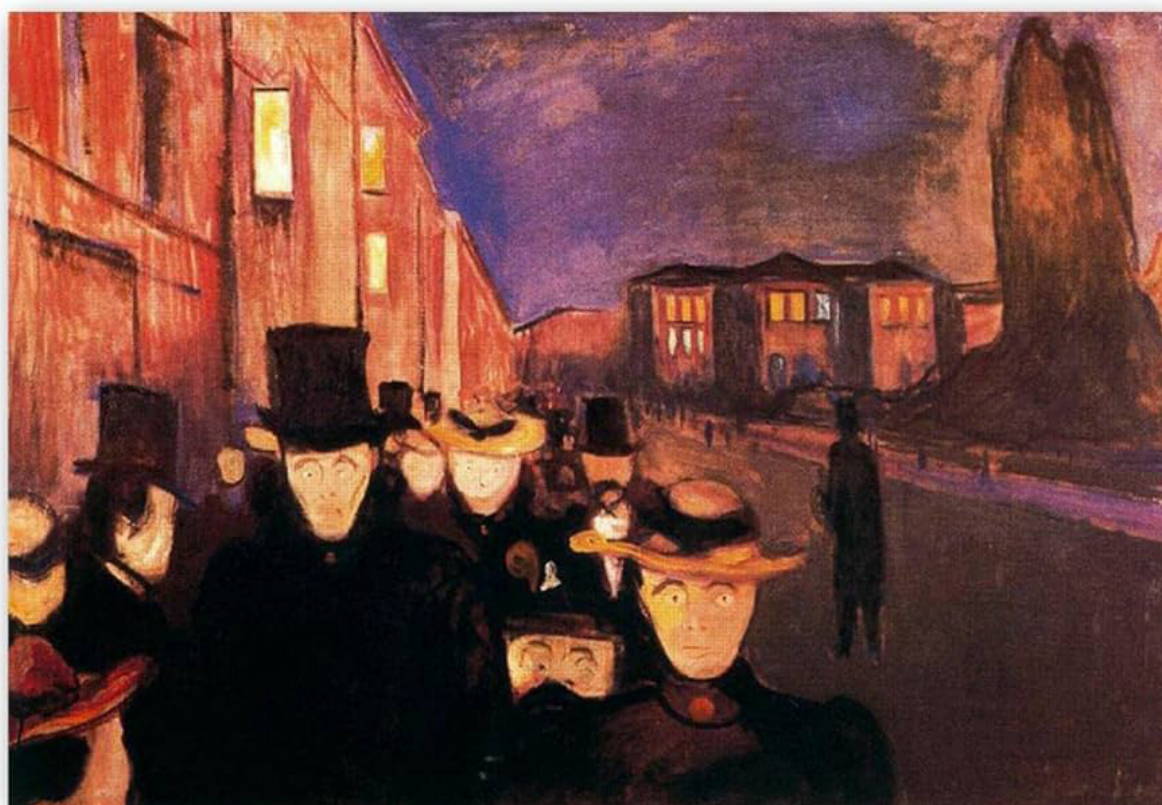
A imagem mostra uma figura de boca aberta e mãos no rosto, diante de um céu flamejante. Atrás dela, uma ponte com duas silhuetas humanas, e ao fundo, uma paisagem distorcida de cores vibrantes. Munch não quer mostrar uma cena, quer nos fazer sentir um estado psíquico. Sua imagem não é sobre um lugar ou um momento específico, mas sobre um sentimento profundo e sombrio: a angústia diante do mundo.

Esse sentimento não é isolado. No início do século XX, muitos artistas sentiam-se profundamente incomodados com os rumos da vida moderna. O avanço da industrialização, o crescimento acelerado das cidades e a mecanização das relações humanas criavam um mundo

cada vez mais impessoal, ruidoso e fragmentado. Muitos tinham a sensação de que, nesse novo ambiente, algo essencial da experiência humana estava se perdendo.

Suas obras, por isso, não buscavam acalmar ou agradar, mas provocar, incomodar e denunciar o mal-estar da modernidade. Talvez esse sentimento de inquietação te lembre o que vimos no capítulo sobre o **Romantismo**, quando artistas do século XIX reagiram com angústia ou nostalgia às promessas do progresso e da razão. Ou ainda o **Barroco**, que, no final do século XVI, também questionava os ideais de equilíbrio e harmonia do Renascimento com dramaticidade e contraste. O Expressionismo, à sua maneira, é parte dessa mesma tradição: uma arte que nasce do desconforto e da dúvida e que valoriza a emoção intensa e a experiência subjetiva.

Vejam os dois exemplos que ilustram essa atmosfera de mal-estar. Nos dois quadros abaixo, temos uma cena cotidiana: uma rua movimentada de uma grande cidade. No entanto, o foco não está no lugar em si, mas na atmosfera emocional.



MUNCH, Edvard. *Noite na rua Karl Johan (Natt i Karl Johans gate)*, 1892.
Óleo sobre tela, 84,5 × 121 cm. Museu Nacional da Noruega, Oslo, Noruega.

Em *Noite na rua Karl Johan* (1892), Munch retrata uma rua da cidade de Oslo, na Noruega, em que figuras que se deslocam pela rua em direção ao observador. As figuras têm rostos despersonalizados, pálidos, com olhos vazios, transmitindo uma sensação de angústia,

alienação e anonimato. O uso de cores frias e escuras, assim como o traço distorcido e os contornos marcados, intensifica o clima de opressão emocional.



KIRCHNER, Ernst Ludwig. *Cena de rua de Berlim (Berliner Strassenszene)*, 1913.
Óleo sobre tela, 120 × 91 cm. Neue Galerie New York, Estados Unidos.

Já em *Cena de rua em Berlim* (1913), o pintor alemão Ernst Ludwig Kirchner usa cores vibrantes, formas angulosas e uma perspectiva distorcida para representar a rua como um espaço frenético e alienante. Que sensação te dão as expressões das figuras? A cidade aparece como uma vitrine de aparências, onde tudo é superficial, fragmentado e inquieto.

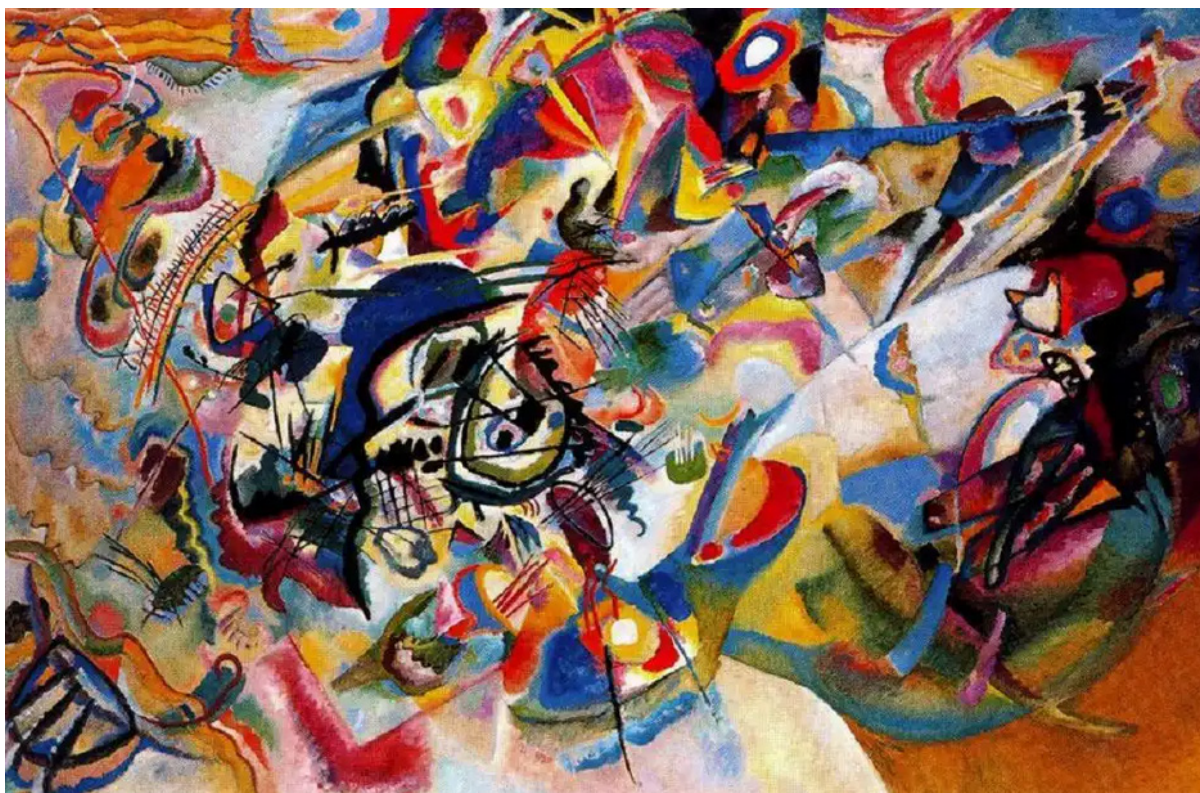
DIE BRÜCKE (A PONTE)

Fundado em Dresden em 1905 por jovens artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, o grupo *Die Brücke* (em português, *A Ponte*) acreditava que a arte precisava criar uma ligação (uma “ponte”) entre o presente e um futuro mais autêntico, mais conectado com as emoções humanas profundas e com formas de expressão não domesticadas pelas convenções sociais ou acadêmicas. Seus integrantes viam a sociedade moderna como sufocante, hipócrita e alienante. Rejeitavam tanto os padrões estéticos tradicionais quanto os valores da burguesia. Buscavam uma arte crua, instintiva e direta. Por isso, suas obras costumam ter cores agressivas, pinceladas rápidas e soltas, contornos marcados e figuras distorcidas. Muitas vezes representavam cenas urbanas caóticas, a solidão das multidões, a tensão entre os corpos e os espaços - como vimos no quadro *Cena de rua de Berlim*.

DER BLAUE REITER (O CAVALEIRO AZUL)

Enquanto o grupo Die Brücke explorava uma estética mais agressiva, ligada ao caos das cidades e às tensões da vida urbana moderna, o Der Blaue Reiter (em português, O Cavaleiro Azul), formado em Munique em 1911 por artistas como Wassily Kandinsky e Franz Marc, seguia por um caminho diferente. Em vez de retratar o desconforto diante da modernidade por meio da denúncia ou do choque, os artistas desse grupo buscavam uma espécie de refúgio espiritual na arte.

A música era uma forte fonte de inspiração para esses artistas: assim como uma melodia pode nos emocionar sem precisar representar nada concreto, por que não poderia a pintura fazer o mesmo? Kandinsky, em especial, queria que suas telas funcionassem como “composições visuais”, capazes de provocar emoções intensas apenas com formas, linhas e cores.



KANDINSKY, Wassily. *Composição VII (Komposition VII)*, 1913.
Óleo sobre tela, 200 × 300 cm. Galeria Estatal Tretyakov, Moscou, Rússia.

O quadro acima, de 1913, se chama *Composição VII* e faz parte de uma série de obras em que Kandinsky buscava criar uma pintura puramente abstrata - ou seja, totalmente desvinculada da representação de objetos ou cenas reconhecíveis. Considerado um dos pioneiros da arte abstrata, ele queria que suas obras fossem como músicas visuais: capazes de emocionar não pelo que mostram, mas pelo modo como linhas, formas e cores se organizam no quadro.

FUTURISMO

Enquanto muitos reagiam com angústia ou inquietação ao ritmo acelerado da vida moderna, um grupo de jovens italianos sentia exatamente o contrário. Queriam celebrar o presente e, principalmente, o futuro. Frustrados com o fato de a reputação artística da Itália estar tão presa ao passado (aos mestres da Antiguidade Clássica, do Renascimento e do Barroco), eles buscavam atualizar a arte italiana, exaltando as transformações trazidas pela vida urbana e industrial. O que os interessava eram as máquinas, as cidades em crescimento, os ruídos da indústria, a energia elétrica, os automóveis velozes. Queriam uma arte que combinasse com o mundo novo que estava surgindo.

Foi nesse espírito que surgiu o Futurismo, com a publicação do *Manifesto Futurista* em

1909, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês Le Figaro. O texto, provocador e entusiasmado, declarava guerra ao passado e exaltava a velocidade, o movimento, a tecnologia e até a violência como sinais de renovação e vitalidade. Uma das frases mais famosas do manifesto diz:

Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com o seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto Futurista*. Le Figaro, Paris, 20 de fevereiro de 1909.



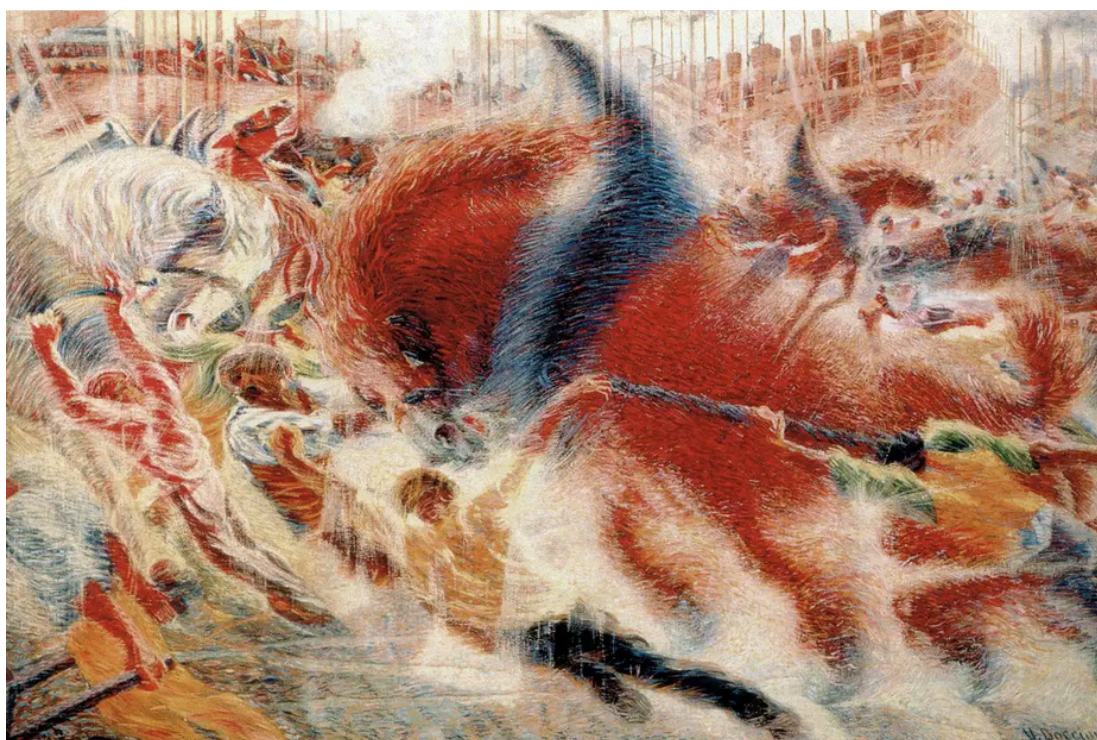
DESCONHECIDO. *A Vitória de Samotrácia (Nike of Samothrace)*, ca. 200 a.C.
Mármore, 244 cm de altura. Museu do Louvre, Paris, França.

A *Vitória de Samotrácia* (c. 200aC) é uma escultura grega antiga muito famosa, conservada no Museu do Louvre: um símbolo da tradição clássica que os futuristas rejeitavam. O manifesto também descrevia, com entusiasmo, as novas paisagens urbanas e industriais:

Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor nocturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as fábricas penduradas nas nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; [...] as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta.

MARINETTI, *Manifesto do Futurismo*, ibidem.

A mensagem era clara: o novo deveria substituir o velho. Para os futuristas, o mundo moderno: elétrico, barulhento e veloz era uma fonte inesgotável de beleza e energia. Visualmente, eles tentavam capturar o dinamismo da vida contemporânea, representando o movimento em sequência, a vibração da luz elétrica, a força das multidões e a potência das máquinas. Para isso, recorriam a formas fragmentadas, linhas diagonais, sobreposições e cores intensas. Tudo para criar a sensação de velocidade e transformação constante.



BOCCIONI, Umberto. A cidade se levanta (*La città che sale*), 1910. Óleo sobre tela, 199 × 301 cm.
Museu de Arte Moderna, Nova York, Estados Unidos.

Um dos primeiros grandes quadros do Futurismo é *A cidade se levanta*, pintado em 1910 por Umberto Boccioni. No primeiro plano, trabalhadores e cavalos se misturam em uma composição caótica e vibrante. As linhas curvas, pinceladas visíveis e cores intensas são usadas para dar uma sensação de movimento. Ao fundo, vemos o esboço de uma cidade em construção: um edifício com andaimes e fábricas soltando fumaça pelas chaminés. Ao retratar a construção de uma cidade, Boccioni busca transmitir a energia e o ritmo acelerado de um novo mundo em surgimento.

Os futuristas eram fascinados pelo problema visual de captar o movimento e transmitir dinamismo. Boccioni, no quadro anterior, fez isso usando pinceladas curvas e marcadas. Já Giacomo Balla, em *Dinamismo de um cão na coleira* (1912), faz o mesmo exercício com outra estratégia: ao retratar um cachorro passeando de coleira, ele repete as patas, o rabo do animal e as pernas da mulher várias vezes. O resultado lembra o efeito de uma câmera em longa exposição, que registra diferentes instantes do movimento numa única imagem.



BALLA, Giacomo. Dinamismo de um cão na coleira (*Dinamismo di un cane al guinzaglio*), 1912. Óleo sobre tela, 89,8 × 109,8 cm. Museu de Arte Albright-Knox (atualmente Buffalo AKG Art Museum), Buffalo, Estados Unidos.

Em Arranha-céus e túneis, pintado em 1930, Fortunato Depero representa uma cidade moderna e industrial com formas sólidas, geométricas e altamente estilizadas. Ao contrário dos dois quadros que vimos anteriormente, aqui não há nada efetivamente em movimento, mas a pintura ainda transmite dinamismo por meio da composição visual. As linhas diagonais, a sobreposição de planos e os contrastes de cor criam uma sensação de ritmo e energia. Os diferentes elementos da cidade são organizados de forma que o conjunto se assemelha a uma engrenagem em funcionamento, como se a própria cidade fosse uma máquina em ação.



DEPERO, Fortunato. Arranha-céus e túneis (*Grattacieli e tunnel*), 1930. Óleo sobre tela, 70 × 50 cm. Coleção privada, Itália.

Apesar do entusiasmo com a modernidade, o Futurismo também nos coloca diante de algumas contradições. Ao celebrar de forma tão intensa a velocidade, a técnica e até a violência, esse movimento acabou se aproximando de ideias nacionalistas e autoritárias. Marinetti, por exemplo, mais tarde apoiaria o regime fascista italiano. Ainda assim, o Futurismo teve um papel importante na história da arte moderna: contribuiu para romper com tradições e buscar formas de representar um mundo em transformação acelerada. Seu legado pode ser percebido nas experimentações formais que viriam a seguir, como o Cubismo, que também se interessa por fragmentação, simultaneidade e movimento.

CUBISMO

No capítulo sobre os pós-impressionistas, vimos que Paul Cézanne buscava organizar suas composições com mais solidez, observando os elementos da natureza a partir de formas geométricas simples, como esferas, cones e cilindros. Os artistas cubistas levaram essa pesquisa mais longe. Pablo Picasso e Georges Braque, fundadores do movimento, ficaram profundamente impactados por uma retrospectiva póstuma da obra de Cézanne. Inspirados por sua abordagem, passaram a investigar um novo modo de representar a tridimensionalidade que não recorre à ilusão criada pela perspectiva tradicional.

Em vez de disfarçar a superfície plana da tela, com o uso da perspectiva e dos efeitos de luz e sombra para criar a ilusão de profundidade, os cubistas passaram a valorizar essa bidimensionalidade. Isso quer dizer que eles não tentavam mais fingir que a pintura era uma “janela” para o mundo, mas assumiam que ela era uma construção feita sobre uma superfície plana, com sua própria linguagem.

Para isso, os cubistas simplificavam os objetos em formas geométricas básicas e fragmentavam suas partes, representando-as de diferentes ângulos ao mesmo tempo. Esse exercício analítico parte da ideia de que não percebemos os objetos apenas como aparecem aos olhos em um instante específico, mas os conhecemos a partir de diversas experiências e pontos de vista. Imagine, por exemplo, um violão: quando você pensa em um violão, não forma uma imagem única e fixa, como uma fotografia. Você lembra do contorno, do braço, das cordas — ou seja, constrói na sua mente o objeto como uma soma de aspectos vistos de perspectivas diferentes. O cubismo tenta traduzir essa percepção mais complexa em imagem, oferecendo não uma reprodução fiel do que se vê, mas uma representação construída a partir daquilo que conhecemos sobre um objeto.

Repare como Juan Gris, um pintor espanhol, retrata os elementos no quadro *Arlequim com violão*, de 1919:



GRIS, Juan. Arlequim com violão (*Arlequín con guitarra*), 1919. Óleo sobre tela, 116 × 73 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha.

O artista simplifica os elementos da cena ao mínimo necessário para que ainda sejam reconhecíveis, desconstruindo cada parte em formas geométricas simples e planas. Observe, por exemplo, o violão: ele é sugerido por curvas e retângulos, sem detalhes naturalistas, mas ainda assim, conseguimos identificá-lo facilmente. Além disso, o instrumento não é mostrado de uma única perspectiva. O corpo do violão aparece mais largo do que “deveria”, como se estivesse sendo visto de baixo, enquanto o braço do instrumento é visto de frente. O cubismo faz esse diálogo com o espectador, levando em conta o que nós já sabemos sobre o mundo e o que está sendo retratado.



PICASSO, Pablo. As Senhoritas de Avignon (*Les Femmes d'Alger (O Version O)*), 1911-12.
Óleo sobre tela, 243,9 × 233,7 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos.

A obra inaugural do cubismo é *As Senhoritas de Avignon*, pintada por Pablo Picasso em 1907. As cinco figuras femininas são representadas com formas angulosas, rígidas e geometricamente simplificadas. O espaço da cena é achatado: não há separação clara entre as personagens e o fundo. Nas duas figuras à direita, os rostos lembram máscaras, o que aponta para uma outra influência marcante do cubismo: o **primitivismo**.

Como vimos no capítulo anterior, o **Primitivismo** é o nome dado à tendência de artistas modernos ocidentais (especialmente no final do século XIX e início do século XX) de buscar inspiração em expressões culturais de povos não-ocidentais, ou considerados “pré-modernos”. Como sociedades africanas, indígenas, oceânicas ou camponesas. Para esses artistas, o modo

de vida e a arte dessas culturas representavam uma forma de vida mais “pura” ou “autêntica”, livre das convenções problemáticas da arte acadêmica europeia.

No caso de Picasso, esse interesse era majoritariamente formal: isto é, ele se interessava pelas soluções visuais encontradas por diferentes povos para representar a figura humana e o mundo à sua volta. Picasso frequentava museus etnográficos e colecionava esculturas e máscaras rituais. Ele teria visto, por exemplo, máscaras ritualísticas semelhantes a essas:



DESCONHECIDO. *Máscara Fang*, século XIX. Madeira entalhada e pigmento.
Origem: povo Fang, Gabão. Musée du quai Branly – Jacques Chirac, Paris, França.



DESCONHECIDO. *Máscara Pende*, século XIX. Madeira entalhada, pigmento e tecido.
Origem: povo Pende, República Democrática do Congo. Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren, Bélgica.

Você percebe a semelhança entre esses exemplares e as máscaras no quadro?

Esse diálogo com outras formas de arte, aliando a análise geométrica à experimentação formal, marcou profundamente a arte moderna. O Cubismo abriu caminho para diversas correntes do século XX, ao mostrar que representar a realidade não significava copiá-la, mas recriá-la a partir do olhar, da experiência e da linguagem própria da arte.

DADAÍSMO

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914–1918), o mundo assistiu a uma violência sem precedentes: milhões de mortos, cidades destruídas, traumas físicos e psicológicos profundos. No meio dessa tragédia, um grupo de artistas começou a se perguntar: como confiar na razão, na lógica ou nas instituições que levaram a tamanha destruição? Como continuar acreditando em valores como progresso, civilização ou ordem?

Foi com esse espírito de revolta contra o mundo moderno que nasceu o Dadaísmo, um movimento artístico radical que surgiu em 1916 na cidade de Zurique, na Suíça, país neutro durante a guerra. O grupo reunia artistas de diferentes nacionalidades que haviam se refugiado ali. Juntos, criaram uma arte que rejeitava completamente a lógica, a racionalidade, o bom gosto burguês e as convenções artísticas tradicionais.

O nome “Dada” reflete bem esse espírito. Não se sabe ao certo a origem do nome. Uma das histórias conta que o escritor romeno Tristan Tzara, um dos líderes do movimento, teria aberto um dicionário francês ao acaso e apontado para a palavra “dada”, que significa “cavalinho de pau”. Mas o que interessava aos dadaístas não era o significado da palavra, e sim o gesto absurdo, aleatório. “Dada” não significa nada. É uma forma de zombar da obsessão moderna por sentido, utilidade e coerência.

O Dadaísmo pode ser um dos movimentos mais difíceis de compreender. Ao contrário de outras vanguardas, que propunham novas formas de representar o mundo, os dadaístas queriam justamente o oposto: negar tudo, inclusive a própria ideia de arte. Mas o que significa fazer uma anti-arte? Uma arte absurda, que não segue a razão, nem convenção alguma?

O escritor Tristan Tzara, um dos principais nomes do movimento, escreveu uma espécie de receita para a criação de um poema dadaísta.

Receita para fazer um poema dadaísta:

Pegue um jornal.

Pegue uma tesoura.

Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.

Recorte o artigo.

Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.

Agite suavemente.

Tire em seguida cada pedaço um após o outro.

Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.

O poema se parecerá com você.

E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.

TZARA, Tristan. *Sete manifestos Dada*. Tradução de Lorenzo Mammi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

Essa “receita” é uma provocação — mas também é uma proposta estética: substituir a lógica pelo acaso, o sentido pelo *nonsense*, a intenção artística por uma montagem aleatória. Tudo isso era, para os dadaístas, uma maneira de zombar dos valores que conduziram o mundo à guerra.



DUCHAMP, Marcel. *A fonte* (Fountain), 1917. Original perdido.
Ready-made (urinol de porcelana vitrificada, tinta à óleo), aprox. 36 × 48 × 61 cm.

A obra mais famosa do Dadaísmo se chama *A Fonte*, realizada em 1917 pelo artista francês Marcel Duchamp. A peça consiste em um mictório de porcelana, comprado por Duchamp em uma loja de encanamento e apresentado deitado, com a assinatura “R. Mutt” pintada em tinta preta. O objeto não foi alterado ou decorado. Apenas retirado de seu contexto original e apresentado como arte.

Para entender essa obra, é importante conhecer o episódio de sua criação. Em 1917, um coletivo de arte moderna organizava, em Nova Iorque, aquela que seria a maior exposição do gênero até então. As regras do evento afirmavam que qualquer artista poderia expor, desde que pagasse uma taxa de seis dólares, sem interferência de um júri de seleção. Duchamp, que fazia parte da organização, decidiu testar os limites dessa proposta enviando *A Fonte* sob um pseudônimo: R. Mutt.

A submissão gerou grande polêmica entre os organizadores: muitos consideraram a obra ofensiva, vulgar ou apenas uma provocação. Apesar do regulamento garantir a inclusão de todas as obras, *A Fonte* foi discretamente rejeitada e não chegou a ser exibida no espaço principal. Mesmo assim, Duchamp providenciou uma fotografia da peça e o caso se espalhou sendo amplamente discutido por críticos e artistas.

Hoje, *A Fonte* é considerada um marco na história da arte. Mas o que Duchamp queria com isso? Que tipo de provocação ele propôs ao apresentar um objeto banal como obra artística?

A peça inaugura o conceito de *readymade*: objetos industriais ou cotidianos que, ao serem escolhidos pelo artista e deslocados para o espaço da arte, ganham um novo estatuto. Não se trata de fabricar algo manualmente, mas de realizar um gesto criativo ao selecionar, nomear e expor um objeto. A arte, nesse caso, não está na técnica, mas na ideia.

A Fonte levantou questões fundamentais: o que é arte? Quem decide isso? Duchamp levou ao limite os debates da modernidade, desafiando até mesmo os artistas que se consideravam radicais. A força da obra está no conceito, não na forma. Por isso ela é vista como uma das origens da arte conceitual, em que o pensamento e a provocação ocupam o lugar central da criação.

SURREALISMO

O Surrealismo teve início próximo ao Dadaísmo, compartilhando com ele uma crítica à razão, à lógica e aos valores burgueses que dominaram o pensamento ocidental e levaram aos horrores da guerra. Mas, ao contrário do Dada, que celebrava o absurdo e o acaso como um fim em si, os surrealistas queriam dar um propósito a esse rompimento: explorar o inconsciente como uma alternativa ao fracasso da racionalidade.

O movimento surgiu no início da década de 1920, fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, especialmente por seu livro *A interpretação dos sonhos*. Para

Freud, os sonhos revelavam desejos reprimidos e conteúdos ocultos do inconsciente. Inspirado por essas ideias, o escritor francês André Breton publicou, em 1924, o *Manifesto Surrealista*, propondo uma arte que escapasse do controle racional e que surgisse de associações livres, sonhos, delírios ou estados alterados de consciência.

“Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a maior liberdade de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição terrível.”

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo* (Manifeste du surréalisme), 1924. Trad. Sérgio Pachá. In: **BRETON, André.** *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Nesse trecho do Manifesto Surrealista (1924), Breton defende a imaginação como força libertadora — a única capaz de suspender, ainda que por um instante, as proibições impostas pela razão, pela moral e pelas convenções sociais. Para ele, a arte deveria nascer da liberdade interior e não da obediência a normas.



DALÍ, Salvador. *A persistência da memória* (*La persistencia de la memoria*), 1931. Óleo sobre tela, 24 × 33 cm. The Museum of Modern Art (MoMA), Nova Iorque, Estados Unidos.

Salvador Dalí foi um dos artistas mais conhecidos do movimento. Em *A persistência da memória* (1931), vemos relógios derretendo num cenário desértico. A técnica usada é realista, com perspectiva e luz bem construídas, mas a cena é estranha, ilógica: como algo saído de um sonho. Essa justaposição entre forma realista e conteúdo absurdo é uma marca do surrealismo. Dalí chamava seu estilo de “realismo onírico”: imagens pintadas com precisão técnica, mas que vêm do inconsciente, desafiando as leis do tempo, da lógica e da realidade.



MAGRITTE, René. *A traição das imagens (La trahison des images)*, 1929.
Óleo sobre tela, 60 × 81 cm. Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, Estados Unidos.

René Magritte, por sua vez, também pintava de forma realista, mas com outro tipo de provocação. No quadro *A traição das imagens* (1929), vemos um cachimbo com a frase “Isto não é um cachimbo”. A frase parece contradizer a imagem, mas está absolutamente certa: não se trata de um cachimbo, e sim de uma imagem de um cachimbo. Com isso, Magritte questiona nossa tendência de confundir representação com realidade. Sua obra nos convida a refletir sobre a linguagem, a imagem e o modo como percebemos o mundo.



MAGRITTE, René. *A condição humana* (*La condition humaine*), 1933.
Óleo sobre tela, 100 × 81 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., Estados Unidos.

Em *A condição humana* (1933), Magritte volta ao tema da representação. Um cavalete, posicionado diante de uma janela, mostra uma pintura que se confunde com a paisagem exterior. A cena levanta uma questão essencial: onde termina a pintura e começa o “real”? A obra sugere que toda percepção do mundo é mediada — por imagens, conceitos, convenções. Assim como no quadro anterior, Magritte desafia o espectador a pensar sobre o papel da arte como representação.

Essa consciência da arte como representação, tão evidente nas obras de Magritte, vai influenciar fortemente a arte contemporânea. A partir desse momento, cada vez mais artistas passarão a explorar o próprio funcionamento da imagem, seus limites e contradições.

CAPÍTULO 10:

PRÉ-MODERNISMO

No início do século XX, a literatura brasileira vivia um momento de transição. Ainda sob forte influência das estéticas do século XIX, como o Realismo, o Naturalismo, o Parnasianismo e o Simbolismo, começavam a surgir obras que rompiam com os padrões estabelecidos e antecipavam os caminhos que seriam consolidados mais tarde pelo Modernismo. Esse período, embora não forme um movimento literário com características definidas, é conhecido como Pré-Modernismo.

Esse termo, usado por estudiosos como Alfredo Bosi, designa um conjunto de produções que, entre 1902 e 1922, abriu espaço para inovações temáticas e estéticas importantes. Segundo Bosi, trata-se de uma fase que rompe, ainda que parcialmente, com a cultura oficial (marcada pelo academicismo, pelo formalismo e pela alienação social) e passa a colocar em evidência as contradições e desigualdades do Brasil real. O marco inicial dessa fase costuma ser a publicação de dois romances fundamentais: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha, ambos lançados em 1902. O marco final é a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, que inaugura oficialmente o Modernismo no Brasil.

No contexto do Pré-Modernismo, o Brasil começou a ser retratado com mais realismo e criticidade. Os escritores passaram a se voltar para temas nacionais, abordando regiões e personagens até então marginalizados pela literatura oficial. A realidade do sertão, do imigrante, do trabalhador pobre, do funcionário público, do caipira e do mulato urbano entrou em cena como nunca antes. Com isso, a literatura aproximou-se das questões sociais e culturais que moldavam o país no início do século XX.

Autores como Euclides da Cunha, Graça Aranha, Lima Barreto e Monteiro Lobato se destacaram nesse novo cenário. Mesmo ainda presos a formas tradicionais, como o romance naturalista ou o ensaio científico, esses escritores traziam à tona conteúdos inovadores, especialmente ao denunciar a miséria, o preconceito, a desigualdade social e os conflitos raciais e culturais do Brasil. Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha oferece uma análise profunda sobre a Guerra de Canudos, misturando relato histórico, sociologia, geografia e literatura, e denunciando a violência do Estado contra os sertanejos do interior da Bahia. Graça Aranha, em *Canaã*, volta-se para a experiência da imigração alemã no Espírito Santo, refletindo sobre os dilemas da identidade brasileira. Monteiro Lobato, por sua vez, escreve contos e artigos que criticam o atraso das elites rurais do Vale do Paraíba, enquanto Lima Barreto, com seu estilo direto e irônico, denuncia o racismo, o preconceito de classe e a hipocrisia das instituições da Primeira República, sobretudo no cotidiano dos subúrbios cariocas.

Um caso à parte é o de Augusto dos Anjos, cuja poesia singular rompe com o Parnasianismo e o Simbolismo vigentes ao introduzir uma linguagem científica e temas sombrios, muitas vezes relacionados à decadência do corpo e ao fim da vida. Sua obra reflete uma visão trágica e escatológica do mundo, em que a morte, a decomposição e o sofrimento são elementos centrais. Apesar de não se inserir diretamente nas discussões sociais que marcam os demais autores

do período, sua poesia também aponta para uma ruptura significativa com o passado literário.

Outro aspecto importante dessa fase é o início da valorização de uma linguagem mais coloquial e próxima da fala cotidiana. Esse movimento se expressa especialmente na prosa de Lima Barreto, que se opunha à escrita rebuscada dos parnasianos e buscava retratar a fala do povo de forma mais natural e acessível. Em busca de um “português brasileiro”, o autor se distanciava das normas gramaticais rígidas, o que gerou forte resistência dos meios acadêmicos da época. Ainda assim, essa opção estética foi um passo importante para a renovação da linguagem literária que o Modernismo viria a consolidar.

Embora o Pré-Modernismo não apresente uma unidade formal ou programática, ele representa uma virada fundamental na literatura brasileira, ao ampliar os temas, os espaços e os sujeitos da criação literária. Por meio de uma produção híbrida, ora próxima dos modelos do século XIX, ora voltada para o que viria a seguir, essa fase abriu caminhos para a explosão criativa da geração de 1922.

CARACTERÍSTICAS DO PRÉ-MODERNISMO

- Transição entre o século XIX e o Modernismo, sem formar um movimento artístico propriamente dito.
- Convivência de tendências literárias: autores ainda influenciados por estilos anteriores, como o Realismo, Naturalismo e Simbolismo, mas já incorporando novidades.
- Forte crítica social, com denúncia das desigualdades, da exclusão e do atraso cultural do Brasil.
- Valorização do regionalismo, com destaque para diferentes áreas do país: o sertão nordestino com Euclides da Cunha; o Espírito Santo com Graça Aranha; o subúrbio carioca com Lima Barreto; e o interior paulista com Monteiro Lobato.
- Representação de personagens marginalizados, como o sertanejo, o imigrante, o caipira, o mulato urbano e o funcionário público.
- Ruptura com o academicismo e com a linguagem rebuscada, especialmente visível na prosa direta e crítica de Lima Barreto.
- Aproximação com a linguagem coloquial, renunciando a estética modernista.
- Visão trágica e existencial na poesia de Augusto dos Anjos, marcada por imagens da morte, da decomposição e da dor.

CAPÍTULO 11:
MODERNISMO

O início do século XX foi um período de grandes transformações políticas, sociais, tecnológicas e culturais. Na arte europeia surgiram as vanguardas artísticas ou artes modernas. No Brasil, mudanças aconteciam em outro ritmo, o país era predominantemente rural, mas também foi um período de aumento da urbanização, industrialização e transformações sociais. As manifestações culturais, no entanto, ainda seguiam fortemente padrões do século XIX, acompanhando os gostos de uma elite econômica conservadora que valorizava e imitava as manifestações tradicionais europeias. A capital do país era o Rio de Janeiro, centro de produção cultural com forte herança dos valores da corte.

A cidade de São Paulo, comparada com o Rio de Janeiro, era ainda provinciana, mas crescia e se urbanizou num ritmo intenso, com a contribuição dos trabalhadores imigrantes que chegavam. Foi o cenário para as primárias manifestações de um grupo de artistas, escritores e intelectuais que procuravam modernizar a cultura brasileira.

O século XX começou sob o signo da ruptura. Em toda parte, velhos impérios ruíam, e o mundo se via diante de novas experiências: as guerras mundiais, as revoluções políticas, os avanços científicos, o crescimento das cidades e o surgimento de novas formas de vida. No campo das artes, essas mudanças geraram um ambiente fértil para experimentações radicais.

Na Europa, o início do século foi marcado por vanguardas como o expressionismo (Alemanha), o cubismo (França), o futurismo (Itália), o dadaísmo e o surrealismo. Esses movimentos propunham a quebra dos padrões clássicos, a valorização da subjetividade e a crítica aos valores tradicionais. A arte passou a refletir o espanto diante do novo mundo: fragmentado, veloz, conflituoso.

O Brasil, embora distante dos centros europeus, também vivia suas próprias transformações. A República Velha (1889–1930) consolidava o poder das oligarquias agrárias, mas as cidades cresciam, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, com o impulso da industrialização e da imigração. A classe média urbana ganhava força, e com ela, surgia uma nova demanda por cultura e modernidade.

É nesse ambiente que germina o Modernismo brasileiro. Um movimento profundamente enraizado em nosso contexto, mas ao mesmo tempo atento às experiências internacionais. Os jovens artistas e intelectuais do período estavam em sintonia com o que acontecia no mundo — muitos viajaram à Europa, estudaram fora, acompanharam as revistas de arte estrangeiras —, mas buscavam uma linguagem que falasse do Brasil real: contraditório, mestiço, complexo.

Em 1992, no Teatro Municipal de São Paulo, aconteceu, de 13 a 18 de Fevereiro, um evento chamado Semana de Arte Moderna, que se tornou um marco simbólico do Modernismo no Brasil. Com exposições de pinturas, esculturas, apresentações literárias e musicais, a Semana de 22 arrancou muitas vaias do público e provocou críticas negativas na imprensa. Os modernistas conseguiram o que queriam: chocar o público e questionar as estruturas do gosto

burguês. Alguns de seus participantes que se tornavam mais conhecidos são Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954) e Manuel Bandeira (1886-1945) na Literatura; Anita Malfatti (1889-1964) e Di Cavalcanti (1897-1976), na pintura; Victor Brecheret (1894-1955), na escultura; e Heitor Villa-Lobos (1887-1958), na música.

Os modernistas, baseados nos rompimentos formais da arte europeia, pregavam liberdade de expressão, sem as regras rígidas do passado, ao mesmo tempo em que buscavam representar a realidade brasileira. O escritor Oswald de Andrade foi um dos agitadores da Semana de 1922. O Modernismo brasileiro, especialmente em seus primeiros anos, teve um caráter nacionalista: buscava nas raízes do povo e suas manifestações culturais, frutos das misturas entre indígenas, africanos e europeus, uma identidade nacional.

Depois da Semana, os modernistas passaram a amadurecer suas propostas e divulgaram suas ideias em artigos de jornal e revistas. Ainda em 1922 foi lançada a revista mensal *Klaxon*, que durou até o início de 1923. Artistas que não participaram da Semana, como Tarsila do Amaral (1886-1973) e lituano Lasar Segall (1891-1957), recém-chegado ao Brasil, passaram a fazer parte do grupo modernista em São Paulo, enquanto artistas de outros estados começavam a tomar parte das discussões e manifestações.

A SEMANA DE ARTE MODERNA

Não se sabe ao certo de quem partiu a ideia de realizar uma mostra de artes modernas em São Paulo. Contudo, há o registro de que, já em 1920, Oswald de Andrade prometera para 1922 - ano do centenário da Independência - uma ação dos artistas novos “que fizesse valer o Centenário!”.

O certo é que, em 1921, o grupo modernista que realizaria a Semana estava completamente organizado e amadurecido para o evento. No mesmo ano, chegou da Europa Graça Aranha, escritor consagrado e membro da Academia Brasileira de Letras. Entusiasmado com as vanguardas artísticas europeias, com as quais tivera contato, Graça Aranha apoiou o grupo paulista. Era o impulso que faltava. A Semana de Arte Moderna ocorreu entre 13 e 18 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, com a participação de artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Durante toda a semana o saguão do teatro esteve aberto ao público. Nele havia uma exposição de artes plásticas com obras de Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, Di Cavalcanti, Harberg, Brecheret, Ferrignac e Antonio Moya.

A Semana de Arte Moderna, vista isoladamente, não deveria merecer tanta atenção. Os jornais da época, por exemplo, não lhe dedicaram mais do que algumas poucas colunas e a opinião pública ficou distante. Seus participantes não tinham sequer um projeto artístico comum; unia-os apenas o sentimento de liberdade de criação e o desejo de romper

com a cultura tradicional. Foi, portanto, um acontecimento bastante restrito aos meios artísticos, principalmente de São Paulo.

Apesar disso, a Semana foi aos poucos ganhando uma enorme importância histórica. Primeiramente porque representou a confluência das várias tendências de renovação que, empenhadas em combater a arte tradicional, vinham ocorrendo na cultura brasileira antes de 1922. Mário de Andrade, em 1942, em uma conferência comemorativa dos vinte anos da Semana de Arte Moderna, afirmou: “O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência Nacional”.

Em segundo lugar porque conseguiu chamar a atenção dos meios artísticos de todo o país e, ao mesmo tempo, aproximar artistas com ideias modernistas que até então se encontravam dispersas. A partir daí, em São Paulo e em várias outras cidades de todo o país, formaram-se grupos de artistas e intelectuais que fundaram revistas de arte e literatura, publicaram manifestos, enfim, levaram adiante e aprofundaram o debate acerca da arte moderna.

Além disso, a Semana, ao aproximar artistas de diferentes áreas - escritores, poetas, pintores, escultores, arquitetos, músicos e bailarinos -, permitiu o intercâmbio de ideias e de técnicas, o que ampliaria os diversos ramos artísticos e os utilizaria em relação ao que se fazia na Europa. Os reflexos da Semana fizeram-se sentir em todo o decorrer dos anos 1920, atravessaram a década de 1930 e, de alguma forma, têm relação com a arte que se faz hoje.

MÚSICA

Na obra do músico carioca Villa-Lobos é perceptível uma inovação que envolve citações da música popular somadas a complexas estruturas harmônicas que fogem da tonalidade. Convidado a se apresentar na Semana de 22, ele participou com peças de músicas modernas que chocaram o público pelo grande número de dissonâncias. Também foi responsável por uma polêmica envolvendo sua vestimenta. Villa-Lobos apresentou-se calçando um sapato, num pé, e um chinelo, no outro, o que o público considerou uma provocação.

A obra do compositor é internacionalmente nacionalista, mas o primeiro reconhecimento aconteceu no exterior. No Brasil, após o choque inicial causado por sua música, os intérpretes se negavam a executar suas composições, em especial receio da resposta do público, que tinha uma visão mais tradicional e conservadora.

Mário de Andrade, um dos principais nomes do Modernismo brasileiro, também foi muito importante para a música. Apesar de ser mais conhecido por seu trabalho com a literatura, tendo escrito dois dos principais livros modernistas - *Pauliceia desvairada*, em 1922, e *Macunaíma*, em 1928 -, ele atuou em diversas áreas. Foi poeta, romancista, musicólogo, historiador, crítico

de arte e fotógrafo, sendo um dos principais defensores da cultura popular na busca de uma identidade nacional.

Um de seus principais trabalhos foi a catalogação de práticas musicais de caráter popular de várias partes do país. Mário viajou pelo Brasil com objetivo de conhecer melhor e registrar diferentes manifestações populares, desconhecidas dos centros urbanos. À do Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura Municipal de São Paulo, organizou em 1937 a Missão de Pesquisas Folclóricas. Este trabalho teve um caráter pioneiro pelo fato de ser utilizado, além das tradicionais anotações, recursos tecnológicos, tais como áudio, fotografia e filmagem, para registrar os aspectos da cultura popular, em especial no Norte e Nordeste brasileiro.

Mário participou da criação e direção de importantes instituições, com o objetivo de desenvolver políticas públicas para a proteção e disseminação da cultura brasileira. Uma delas foi a criação do Iphan, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, responsável pela preservação do patrimônio cultural do país.

Dentro da primeira fase do Modernismo brasileiro (1922–1930), uma das propostas mais ousadas e originais foi a do Movimento Antropofágico, liderado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e outros artistas e intelectuais de vanguarda. Surgido oficialmente em 1928, com a publicação do Manifesto Antropofágico, esse movimento marcou um novo estágio de reflexão crítica sobre a identidade cultural brasileira.

A palavra antropofagia vem do grego *anthropos* (homem) + *phagein* (comer) e significa “canibalismo”. Os modernistas, porém, resgataram o sentido simbólico do ritual antropofágico de algumas culturas indígenas brasileiras, nas quais o ato de devorar o inimigo significava absorver sua força, coragem e sabedoria. Inspirando-se nisso, Oswald propôs uma metáfora “devoração cultural”: o Brasil deveria “comer” a cultura europeia, digerir suas influências e produzir algo próprio, novo e autenticamente brasileiro.

O Manifesto Antropofágico (1928), publicado na Revista de Antropofagia, essa obra de Oswald de Andrade tem tom poético, irônico e provocador. Sua principal ideia é que o Brasil não deveria rejeitar as influências estrangeiras, mas também não deveria imitá-las passivamente. Em vez disso, a proposta era devorar o que viesse de fora, transformar em algo novo, e restituir ao mundo uma criação com sabor brasileiro.

Trechos como “Só a antropofagia nos une” e “Tupi or not tupi, that is the question” revelam a mistura entre vanguarda europeia, crítica à colonização e valorização do legado indígena e afro-brasileiro.

Esse movimento foi impulsionado pela obra *Abaporu*, pintada por Tarsila do Amaral como um presente de aniversário para Oswald. O título significa “homem que come gente”, em tupi. A imagem mostra uma figura humana deformada, com corpo gigantesco, cabeça minúscula e um

cacto ao lado. A figura parece solitária, enraizada na terra e conectada à paisagem brasileira — uma síntese visual da proposta antropofágica: o corpo brasileiro como centro de criação, não de cópia. O Abaporu se tornou o símbolo visual do Manifesto Antropofágico e deu nome ao movimento.

A Revista de Antropofagia, fundada também em 1928, teve dois momentos editoriais e reuniu nomes como Raul Bopp, Antônio de Alcântara Machado, Menotti Del Picchia e Geraldo Ferraz. A revista divulgava textos, poemas, manifestos e imagens que dialogavam com o espírito provocador e revolucionário do movimento, sempre com humor crítico, desconstrução de convenções e valorização de uma estética brasileira híbrida.

O movimento antropofágico é uma das maiores contribuições do Brasil às vanguardas do século XX. Sua proposta ultrapassa a arte e chega a um projeto de identidade cultural: o Brasil seria um país capaz de assimilar influências, mas sem submissão; um país que transforma o que consome e que cria a partir da diferença.

Mesmo após o fim da revista e do grupo original, a ideia da antropofagia continuou viva, influenciando gerações posteriores. Ela reapareceu nos anos 1960, com o movimento Tropicália, e até hoje é referência em debates sobre pós-colonialismo, diversidade e decolonialidade.

PRIMEIRA FASE MODERNISTA (1922–1930): A FASE HEROICA

Também chamada de fase radical, essa etapa é marcada pelo experimentalismo, pela rebeldia estética e pela construção de uma nova linguagem artística. A literatura e as artes visuais passam por uma profunda transformação, e surgem os manifestos modernistas, textos que apresentam as ideias do movimento e seus princípios de ruptura.

Principais características dessa fase:

- Rompimento com as normas acadêmicas;
- Linguagem coloquial, com uso de neologismos e oralidade;
- Ironia, humor e irreverência;
- Valorização da identidade brasileira;
- Influência das vanguardas europeias;
- Interesse pelo folclore, pela cultura popular e pela diversidade racial e regional do Brasil.

Na literatura, destacam-se: Mário de Andrade, com *Pauliceia Desvairada* (1922), um livro de poemas que capta o espírito urbano e caótico de São Paulo, e *Macunaíma* (1928), romance que sintetiza o mito do “herói sem caráter” brasileiro, misturando lendas indígenas, coloquialismo, humor e crítica social. Oswald de Andrade, autor dos manifestos *Pau-Brasil* (1924) e *Antropofágico* (1928), propôs a “deglutição” crítica das influências estrangeiras. Em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), experimenta a fragmentação narrativa e a sátira social. Manuel Bandeira, com sua poesia marcada pela simplicidade, lirismo e temas do cotidiano, como em *Libertinagem* (1930).

Nas artes visuais, o destaque vai para: Anita Malfatti, cuja exposição de 1917 já antecipava as propostas modernistas com influências expressionistas; Tarsila do Amaral, autora de obras como *Abaporu* (1928), símbolo do movimento antropofágico, e de *A Negra* (1923), que traz a temática afro-brasileira com força plástica; Di Cavalcanti, cujas pinturas retratam o cotidiano urbano e o povo brasileiro com cores vibrantes e traços ousados.

SEGUNDA FASE MODERNISTA (1930–1945): CONSOLIDAÇÃO LITERÁRIA OU GERAÇÃO DE 30

A partir dos anos 1930, o Modernismo brasileiro passa por uma transformação. Os artistas e escritores amadurecem suas propostas, e a busca pela originalidade dá lugar a uma arte mais comprometida com a realidade social do país. O Brasil vivia um período de intensas mudanças políticas — com a Revolução de 1930, o fim da República Velha e a ascensão de Getúlio Vargas ao poder —, o que influenciou diretamente a produção artística e intelectual.

Características principais dessa fase:

- Realismo crítico: maior atenção às desigualdades sociais e às tensões regionais;
- Menor ênfase no experimentalismo formal;
- Aprofundamento psicológico das personagens;
- Diálogo com o contexto político e histórico do Brasil;
- Consolidação de uma literatura brasileira autônoma e prestigiada.

Na literatura, essa fase é marcada pela geração de escritores regionalistas e urbanos que revelam as contradições do país com profundidade e realismo: Graciliano Ramos, com *Vidas Secas* (1938), cria uma obra enxuta, seca e densa sobre a miséria do sertão nordestino

e a vida dos retirantes. Jorge Amado, com obras como *Capitães da Areia* (1937), apresenta a vida dos meninos marginalizados de Salvador, misturando crítica social, religiosidade popular e lirismo. Rachel de Queiroz, primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Letras, retrata a realidade nordestina em *O Quinze* (1930), romance que mostra os efeitos da seca sobre os trabalhadores pobres. José Lins do Rego, com o ciclo da cana-de-açúcar (*Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Banguê*), mostra o declínio da aristocracia rural nordestina. Érico Veríssimo, no sul do país, retrata a formação da sociedade gaúcha e os conflitos da história brasileira com profundidade psicológica em obras como *O Tempo e o Vento*.

No campo da poesia, o destaque vai para: Carlos Drummond de Andrade, cuja obra abrange desde a crise do sujeito moderno até os dilemas ético-políticos do mundo contemporâneo. Em livros como *Alguma Poesia* (1930), *Sentimento do Mundo* (1940) e *A Rosa do Povo* (1945), Drummond une lirismo, ironia e crítica social. Cecília Meireles, com uma poesia mais intimista e filosófica, que dialoga com temas universais como o tempo, a morte e a transcendência, como se vê em *Viagem* (1939).

Nas artes plásticas, a segunda fase modernista é marcada por um engajamento social mais evidente: Cândido Portinari é o maior nome dessa fase. Com um estilo que mistura o expressionismo à monumentalidade, Portinari retrata o trabalhador rural, o imigrante, o operário, a miséria e a luta popular. Suas obras mais conhecidas incluem os painéis *Guerra e Paz* (1952), expostos na sede da ONU, e *Retirantes* (1944), que denuncia o drama nordestino com intensa carga emocional.

Essa fase consolidou o Modernismo como a nova tradição artística e literária do Brasil. De movimento de vanguarda, ele passou a ocupar as universidades, os programas educacionais e o próprio cânone literário.

TERCEIRA FASE MODERNISTA (A PARTIR DE 1945): NOVAS LINGUAGENS E A GERAÇÃO DE 45

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o cenário cultural mundial se transforma. A emergência da Guerra Fria, o avanço tecnológico e a urbanização acelerada exigem novas respostas da arte. No Brasil, o fim do Estado Novo (1945) abre espaço para uma nova geração de escritores e artistas.

A chamada Geração de 45 representa a terceira fase do Modernismo, marcada por uma certa retomada do rigor formal e da busca por uma linguagem mais equilibrada. Embora ainda modernista, essa fase é menos experimental e mais reflexiva.

Características principais:

- Revalorização da forma e do trabalho rigoroso com a linguagem;
- Poesia mais introspectiva, existencial e filosófica;
- Literatura urbana, psicológica e complexa;
- Continuidade do projeto de construir uma literatura nacional madura.

Os destaques dessas fase foram: João Cabral de Melo Neto, poeta da racionalidade e da precisão verbal, escreveu obras marcantes como *O Cão Sem Plumas* (1950), sobre o rio Capibaribe, e *Morte e Vida Severina* (1955), auto de natal nordestino em que retrata o sofrimento e a luta de um retirante. Clarice Lispector, embora com uma obra difícil de classificar, é uma das maiores vozes do período. Em romances como *Perto do Coração Selvagem* (1943) e *A Paixão Segundo G.H.* (1964), Clarice explora a subjetividade, o inconsciente e os dilemas existenciais com uma linguagem introspectiva e original. Lygia Fagundes Telles, Autran Dourado, Guimarães Rosa (com *Grande Sertão: Veredas*, 1956), entre outros autores, também surgem nesse momento com propostas inovadoras na prosa, fundindo regionalismo e experimentalismo linguístico.

CAPÍTULO 12:

ARTE CONTEMPORÂNEA

Costumamos chamar de arte contemporânea a produção artística que se desenvolve a partir da década de 1960, em um contexto marcado por grandes transformações: o avanço das tecnologias de comunicação, a consolidação da cultura de massa e o fortalecimento da globalização. Esses fenômenos mudaram profundamente a maneira como produzimos e consumimos diferentes mídias. E influenciaram também o modo como artistas pensam e criam suas obras.

Desde o início da Arte Moderna, já não é possível organizar a história da arte com estilos de época, ou seja, cada período histórico correspondendo a um movimento artístico. Em vez disso, passamos a observar grupos de artistas que compartilham certas inquietações ou interesses em comum. Essa percepção da arte como uma forma de pesquisa é fundamental para compreender a produção contemporânea. Todo artista (seja moderno, antigo ou atual) costuma estar envolvido com um problema (uma questão estética, técnica, política ou poética) que orienta sua criação. Entender uma obra de arte, muitas vezes, exige que a gente tente entender qual é esse problema e de que forma o artista está pesquisando e experimentando em torno dele.

Quando falávamos de Arte Moderna, ainda era possível organizar os artistas em grandes grupos e movimentos (como os diversos “ismos” que vimos), em parte porque eles realmente se reuniam como coletivos, mas também porque já temos um certo distanciamento histórico. Isso nos permite analisar com mais clareza suas semelhanças, influências e relevância.

Já com a arte contemporânea, o panorama é mais complexo. Como ela está sendo produzida agora (ou muito recentemente), ainda não temos esse distanciamento histórico que permite sínteses amplas. Além disso, a organização por movimentos se torna menos frequente: com a globalização e a circulação acelerada de imagens e ideias, cada artista parece seguir uma pesquisa própria, testando os limites dos materiais, das linguagens e dos temas com os quais trabalha.

Tudo isso pode tornar a arte contemporânea mais difícil de “entender”. À medida que a produção artística rompe com as tradições e as normas de como se deve fazer arte e até do que pode ser considerado arte, os instrumentos que cada artista tem para realizar sua pesquisa fica cada vez mais diverso. Como esperar que nós, espectadores, ao ficarmos diante de uma obra, vamos entender as questões individuais de cada artista, as referências com que ele está dialogando?

Essa multiplicidade de abordagens pode gerar uma sensação de estranhamento. Diferente de outras áreas do conhecimento, tendemos a acreditar que a arte deve ser compreendida de forma instintiva: que ela deve “nos tocar” independentemente de qualquer contexto ou bagagem cultural. E, por vezes, isso de fato acontece.

Ao mesmo tempo, é muito comum que um trabalho se torne mais interessante à medida

que compreendemos o contexto em que foi produzido, quem é o artista e quais questões ele está investigando. Foi justamente isso que buscamos fazer ao longo desta apostila: oferecer ferramentas e repertório para que você, leitor, possa se aproximar das obras com mais escuta, mais atenção e mais confiança no seu próprio olhar.

Nas provas de vestibular, o que se espera de você não é que saiba o nome de todos os artistas ou que reconheça imediatamente cada obra contemporânea. O foco está na interpretação: a capacidade de observar, pensar criticamente e se abrir para compreender as diferentes formas de manifestação artística. Para isso, é importante estar familiarizado com algumas questões centrais da arte contemporânea, como a **diversidade de linguagens**, a **valorização do processo criativo** e o **papel do espectador** como parte ativa na obra.

EXPLORANDO OS LIMITES DA ARTE

Até aqui, vimos como os artistas foram progressivamente rompendo com convenções artísticas. A arte contemporânea surge em um momento em que diversas liberdades já estão consolidadas: não é mais necessário imitar a realidade nem se restringir à pintura ou escultura tradicionais. Ainda assim, o questionamento sobre “o que é arte” e quais seus limites, continua sendo central: com ênfase para a expansão das **linguagens artísticas e críticas ao mercado e instituições da arte**.

Chamamos de **linguagem artística** o conjunto de meios e procedimentos que um artista utiliza para criar e comunicar sua obra. Isso inclui materiais, técnicas e suportes. Por exemplo, a pintura é uma linguagem artística que se baseia em uma superfície plana, como uma tela, sobre a qual o artista aplica tintas ou outros materiais para criar composições feitas de linhas, formas e cores. Já a escultura é uma linguagem tridimensional, em que o artista trabalha com volumes, usando suportes como pedra, madeira, metal ou outros materiais.

No caso dessas linguagens mais tradicionais, suas características são relativamente fáceis de reconhecer. Mas nem sempre é assim. Com o tempo, os artistas passaram a criar obras que escapam dessas definições mais evidentes. Já vimos, por exemplo, o *ready-made*, uma linguagem em que o artista escolhe um objeto já existente (geralmente um produto industrializado), faz ou não alterações sobre ele, e o apresenta como arte. A arte contemporânea é marcada por uma diversificação ainda maior das linguagens artísticas: tanto pela criação de novas formas de expressão, quanto pela valorização de práticas já existentes, mas que antes eram marginalizadas ou excluídas do circuito oficial.

Quando já não é tão evidente o que torna um objeto uma obra de arte, as instituições passam a exercer um papel decisivo nesse processo de legitimação. O que é exibido em um museu, em uma galeria, ou vendido em um leilão influencia diretamente o que será ou não

reconhecido como arte no imaginário coletivo. Diante disso, muitos artistas contemporâneos criticam o sistema da arte: suas regras, seus espaços, seu funcionamento interno. Produzem obras que desafiam o mercado, os modos tradicionais de exposição e os critérios que definem o valor de uma obra.

Para entender melhor esses dois pontos (a crítica ao sistema da arte e a valorização de outras linguagens artísticas) vamos ver alguns trabalhos de Banksy, pseudônimo de um artista que atua majoritariamente na Inglaterra cuja identidade permanece anônima até hoje. Desde os anos 1990, Banksy realiza intervenções nas ruas de cidades britânicas e de outros países, utilizando principalmente grafites e stencils para expressar críticas sociais, políticas e culturais. Sua obra se insere no que chamamos de **arte urbana**: uma forma de expressão que ocupa o espaço público, frequentemente sem autorização, e que historicamente existiu à margem das instituições tradicionais de arte.



BANKSY. *O amor está no ar (Soldado arremessando flores) (Love is in the Air (Soldier Throwing Flowers))*, 2005. Grafite com stencil sobre parede. Localização original: muro em Beit Sahour, próximo a Belém, Cisjordânia (território palestino ocupado). Reproduzido em Londres e outras cidades em diferentes versões.

Uma de suas obras mais conhecidas é *Love is in the Air* (2005), a versão que temos aqui foi pintada em um muro de Londres durante um período de protestos. Nela, vemos a silhueta de um manifestante com o rosto coberto, em posição de arremessar algo, como uma pedra ou

um explosivo. No entanto, o objeto em sua mão é um ramo de flores. A imagem combina uma atitude de confronto com um símbolo de delicadeza e paz, criando um contraste que convida à reflexão.

Por definição, a arte urbana estaria fora do circuito oficial: ela não é feita para ser vendida, nem para ser exibida em museus. A diversificação de linguagens artísticas na contemporaneidade trouxe legitimação, dentro do mercado de arte, para alguns trabalhos de grafite e outras intervenções urbanas. Hoje, Banksy é considerado um dos artistas mais influentes do mundo, e suas obras são disputadas por colecionadores e alcançam valores altíssimos em leilões internacionais.

Esse reconhecimento gera um certo paradoxo. Como pode um artista que atua fora das instituições se tornar parte do mercado que ele critica? Ao que tudo indica, o próprio Banksy compartilha dessa inquietação. Em 2018, durante um leilão da casa Sotheby's, em Londres, uma de suas obras mais famosas, *Girl with Balloon*, foi arrematada por mais de um milhão de libras. Logo após o martelo bater, um mecanismo escondido na moldura entrou em ação e triturou parcialmente a obra diante do público, transformando-a em uma nova peça: *Love is in the Bin*.



BANKSY. O amor está no lixo (Love is in the Bin), 2018.

Serigrafia sobre papel parcialmente fragmentada por mecanismo de trituração. 101 × 78 × 18 cm.

A ação é uma crítica à lógica de especulação do mercado de arte — em que o valor de uma obra muitas vezes não está ligado ao seu conteúdo, mas ao prestígio e à raridade que ela representa. O colecionador que havia arrematado a obra seguiu com a compra mesmo após a destruição parcial e, ironicamente, estima-se que a nova versão valha ainda mais do que a original. Esse episódio revela uma tensão marcante da arte contemporânea: ao mesmo tempo em que a arte critica o sistema, o sistema incorpora essa crítica e a transforma em valor de mercado. É um jogo constante entre subversão e assimilação, em que a fronteira entre resistência e consagração muitas vezes se embaralha.

Além das críticas à relação entre o capitalismo e o mercado da arte, outros questionamentos também aparecem com frequência na produção contemporânea: como as que se voltam para o colonialismo e para a desigualdade entre culturas. Quem são os artistas reconhecidos como “grandes nomes”? Quais referências culturais são valorizadas? Por que certas linguagens só foram legitimadas recentemente? Essas questões colocam em xeque as hierarquias históricas que moldaram o mundo da arte e ainda desafiam os critérios de pertencimento, visibilidade e reconhecimento no cenário global.

DO OBJETO AO PROCESSO: A VALORIZAÇÃO DA IDEIA

Uma das principais características da arte contemporânea é o deslocamento do foco do objeto final para o processo criativo e para o conceito que sustenta a obra. Em muitos casos, o que torna uma obra significativa não é sua aparência nem o domínio técnico envolvido em sua produção, mas sim como ela foi feita e a reflexão estética, poética ou política que ela propõe.

Esse princípio está no centro da chamada **arte conceitual**, uma vertente da arte contemporânea em que a ideia vale mais do que a forma ou o acabamento da obra. Nesses casos, a arte não precisa ter um suporte tradicional: pode ser um texto, um registro fotográfico, uma ação, uma instalação efêmera. A arte conceitual frequentemente exige uma postura ativa do espectador, que precisa interpretar, completar, ou mesmo questionar o sentido da obra.

Embora o termo “arte conceitual” tenha se popularizado a partir da década de 1960, seus antecedentes podem ser encontrados em movimentos de vanguarda, como o Dadaísmo. Um exemplo marcante que já vimos é *A fonte* (1917), de Marcel Duchamp: o famoso mictório assinado com um pseudônimo e enviado a uma exposição como provocação. Nessa obra também é a ideia, não o objeto final, o fato de maior relevância.

Para entender melhor vamos ver um exemplo: o projeto *Inserções em Circuitos Ideológicos*, do artista brasileiro Cildo Meireles, iniciado na década de 1970, durante o período da ditadura militar. Nesse projeto, o artista não cria obras para exposição em museus, mas interfere em objetos do cotidiano que circulam amplamente na sociedade, como garrafas retornáveis de

Coca-Cola e cédulas de dinheiro, inserindo neles mensagens críticas. Depois, ele devolve esses objetos para circulação, fazendo com que a arte se espalhe anonimamente pelo espaço público.



MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola, 1970.*
Garrafas de vidro serigrafadas com textos e imagens. Dimensões variáveis.

Na primeira garrafa vemos, em inglês, uma descrição do projeto: “Inserções em Circuitos Ideológicos. Projeto Coca-Cola. Registrar informações e opiniões críticas nas garrafas e devolvê-las para a circulação”. Na segunda, um diagrama com instruções para a fabricação de um coquetel molotov, um artefato explosivo improvisado, comum em protestos. Na terceira, a frase “Yankees go home”, que ficou conhecida mundialmente como um protesto contra a influência dos Estados Unidos em outros países, especialmente na América Latina, durante a Guerra Fria. “Yankee” é um termo usado para se referir aos norte-americanos, e “go home” significa “voltem para casa”. A inscrição dessa frase em uma garrafa de Coca-Cola (símbolo da cultura americana) é uma crítica direta à dominação cultural e política norte-americana.



MEIRELES, Cildo. *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Cédulas*, 2019.
Carimbo sobre notas de dinheiro em circulação. Dimensões variáveis.

Décadas depois, em 2019, Cildo retomou o projeto com a série Projeto Cédulas, em que carimbou notas de dinheiro com a pergunta: “Quem matou Marielle?”, em referência ao assassinato da vereadora Marielle Franco, ocorrido em 2018.

O que mais importa aqui não é a estética ou a materialidade do objeto (a garrafa ou a cédula), mas sim o significado político da intervenção e a maneira como ela se insere no cotidiano de forma crítica e silenciosa. A obra não está em um museu, mas em circulação. E só existe plenamente no momento em que provoca reflexão em quem a encontra. Esse tipo de arte nos convida a pensar não só sobre o conteúdo das mensagens, mas também sobre os próprios circuitos de poder, consumo e ideologia que atravessam nossas vidas. É por isso que dizemos

que, na arte conceitual, o pensamento vem antes da forma e o sentido se constrói na relação entre a obra e o público.

A ARTE COMO EXPERIÊNCIA

Em muitas obras contemporâneas, o espectador deixa de ser um observador passivo e passa a ter um papel ativo na própria existência do trabalho. Vimos, na arte conceitual, como a interpretação do público é parte essencial da obra. Mas em muitos casos essa participação vai além da reflexão: o público pode ser convidado a entrar, tocar, reagir, interferir com o trabalho. A ideia é que a obra não seja apenas vista, mas vivida: mais do que um objeto acabado, ela se apresenta como uma experiência em curso.

Nesse contexto surgem novas linguagens artísticas que se centram na experiência e no papel do espectador, como a **instalação** e a **performance**.

A **instalação** é uma linguagem artística tridimensional em que os elementos são organizados no espaço de forma a criar uma experiência imersiva para o público. Diferente de uma escultura, que pode ser vista de fora, a instalação costuma ocupar o ambiente e envolver o espectador, que muitas vezes é convidado a entrar, circular ou interagir com a obra.



KUSAMA, Yayoi. *Sala Espelhada Infinita – As Almas de Milhões de Anos-Luz de Distância* (*Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away*), 2013. Instalação com espelhos, luzes LED, sensores e estrutura de madeira.

Acima temos uma foto da instalação *Infinity Mirrored Room – The Souls of Millions of Light Years Away* (2013), da artista japonesa Yayoi Kusama. Trata-se de uma sala fechada, revestida de espelhos nas paredes e no teto, com centenas de pequenas luzes suspensas no espaço escuro. Ao entrar, o espectador vê seu reflexo multiplicado em todas as direções, como se estivesse flutuando no infinito. É a experiência que cada espectador tem dentro desse espaço que constitui a obra.

Instalações não são a única linguagem artística em que o público é convidado a participar da obra. Um famoso exemplo brasileiro em que a obra depende da experiência e interação do espectador são os Parangolés, do artista Hélio Oiticica.



OITICICA, Hélio. *Parangolé P4 – Capa 1*, circa 1964–1986. Tecidos variados. Dimensões variáveis.

Criados a partir da década de 1960, os *Parangolés* são capas, estandartes e bandeiras confeccionados com tecidos coloridos, muitas vezes estampados com palavras, frases ou grafismos. Mas esses objetos não devem ser apenas vistos: eles foram criados para serem vestidos e movimentados.



OITICICA, Hélio. *Parangolé P15 – Capa 11*, circa 1968. Tecidos variados e serigrafia. Dimensões variáveis.

Para Hélio Oiticica, a arte precisava sair do museu e ganhar vida através do corpo. Inspirado pelo samba, pelo carnaval e pelas manifestações culturais das favelas do Rio de Janeiro, ele propunha uma arte que fosse uma experiência corporal, sensorial e política. Seus trabalhos desafiavam a ideia de que a arte deve ser contemplada à distância, defendendo o

envolvimento direto do público como parte essencial da criação artística.

O uso do corpo como ferramenta artística se relaciona a uma outra linguagem muito presente na arte contemporânea: a **performance**. Assim como as instalações e os Parangolés, a performance também se fundamenta na ideia de arte como uma experiência, mas, nesse caso, a ênfase recai sobre a vivência do próprio artista.

A **performance** é uma linguagem em que o artista utiliza seu próprio corpo como meio de expressão. São obras que acontecem no tempo, por meio de ações realizadas pelo artista, e que dependem da sua presença física. Muitas vezes, a performance é efêmera, ou seja, não resulta em um objeto artístico duradouro, como uma escultura ou pintura. Quando a ação termina, o que resta são apenas os registros, em vídeo, foto ou relato.

Um exemplo marcante dessa linguagem é a performance *The Artist is Present* (“A artista está presente”, 2010), da artista sérvia Marina Abramović.



ABRAMOVIĆ, Marina. *A artista está presente (The Artist is Present)*, 2010.
Performance realizada no Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova Iorque, EUA.

Durante a exposição retrospectiva de sua carreira, no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque), Abramović ficou sentada, em silêncio, por mais de 700 horas ao longo de três meses, encarando individualmente cada visitante que se sentasse à sua frente. A proposta da artista era criar um encontro simples e direto entre duas pessoas. A performance explorava a

presença, o tempo e o olhar como formas de comunicação não verbal. Ao eliminar palavras, gestos ou objetos, Abramović destacava a força do encontro silencioso, chamando atenção para a experiência de estar ali, no presente, com o outro.

Como vimos ao longo deste capítulo, a arte contemporânea é marcada por multiplicidade, experimentação e abertura. Diferente de outros períodos, ela não se organiza em grandes movimentos ou estilos fixos, mas sim em pesquisas individuais, atravessadas por questões estéticas, políticas e sociais diversas. Os artistas contemporâneos expandem as linguagens artísticas, valorizam o processo criativo, desafiam instituições e convidam o público a ocupar um papel ativo nas obras.

Realização:



Patrocínio:



Integração
Metropolitana



Projeto Gráfico:





Programa de
**Capacitação
e Integração
de Lideranças
 Sociais**