



Artes Visuais

Arte e Cultura Brasileira

Ana Cláudia Lopes de Assunção
Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos



Geografia



História



Educação Física



Química



Ciências Biológicas



Artes Visuais



Computação



Física



Matemática



Pedagogia



Artes Visuais

Arte e Cultura Brasileira

Ana Cláudia Lopes de Assunção
Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos

1ª edição
Fortaleza - Ceará



2019



Geografia



História



Educação
Física



Química



Ciências
Biológicas



Artes
Visuais



Computação



Física



Matemática



Pedagogia

Copyright © 2019. Todos os direitos reservados desta edição à UAB/UECE. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, dos autores.

Editora Filiada à



Presidente da República Jair Messias Bolsonaro	Conselho Editorial Antônio Luciano Pontes
Ministro da Educação Abraham Bragança de Vasconcelos Weintraub	Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes
Presidente da CAPES Abílio Baeta Neves	Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso
Diretor de Educação a Distância da CAPES Carlos Cezar Modernel Lenuzza	Francisco Horácio da Silva Frota
Governador do Estado do Ceará Camilo Sobreira de Santana	Francisco José Camelo Parente
Reitor da Universidade Estadual do Ceará José Jackson Coelho Sampaio	Gisafran Nazareno Mota Jucá
Vice-Reitor Hidelbrando dos Santos Soares	José Ferreira Nunes
Pró-Reitora de Pós-Graduação Nucácia Meyre Silva Araújo	Liduína Farias Almeida da Costa
Coordenador da SATE e UAB/UECE Francisco Fábio Castelo Branco	Lucili Grangeiro Cortez
Coordenadora Adjunta UAB/UECE Eloísa Maia Vidal	Luiz Cruz Lima
Direção do CED/UECE José Albio Moreira de Sales	Manfredo Ramos
Diretora do CED/UECE Josete de Oliveira Castelo Branco Sales	Marcelo Gurgel Carlos da Silva
Coordenação da Licenciatura em Artes Plásticas Elídia Clara Aguiar Veríssimo	Marcony Silva Cunha
Editor da EdUECE Erasmio Miessa Ruiz	Maria do Socorro Ferreira Osterne
Coordenadora Editorial Rocylânia Isídio de Oliveira	Maria Salete Bessa Jorge
Projeto Gráfico e Capa Roberto Santos	Silvia Maria Nóbrega-Therrien
Diagramador Francisco José da Silva Saraiva	Conselho Consultivo Antônio Torres Montenegro (UFPE)
	Eliane P. Zamith Brito (FGV)
	Homero Santiago (USP)
	Ieda Maria Alves (USP)
	Manuel Domingos Neto (UFF)
	Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)
	Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)
	Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)
	Romeu Gomes (FIOCRUZ)
	Túlio Batista Franco (UFF)

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Fone: (85) 3101-9893
Internet: www.uece.br – E-mail: eduece@uece.br
Secretaria de Apoio às Tecnologias Educacionais
Fone: (85) 3101-9962

Sumário

Apresentação.....	5
Capítulo 1 – A formação cultural brasileira.....	7
1. Qualquer coisa é Arte? Qualquer coisa é Cultura?.....	9
2. Construção étnica e pluralidade cultural no Brasil.....	15
3. O jesuitismo na constituição artístico-cultural brasileira	19
Capítulo 2 – A influência europeia na arte e cultura brasileira	27
1. A Missão Artística Francesa.....	29
2. A arte no Barroco brasileiro.....	35
3. A herança cultural portuguesa	39
4. As influências culturais de italianos, alemães.....	41
Capítulo 3 – A multicultural brasileira	49
Introdução	51
1. A Arte e a Cultura Indígena	52
2. Arte e Cultura Afro-brasileira	59
3. Arte e Cultura Popular.....	64
Capítulo 4 – O Modernismo: representações artístico-culturais	77
1. O Movimento modernista no Brasil: relações	79
e desdobramentos.....	79
2. Antecedentes que influenciaram na realização da Semana de 22.....	84
3. Olhares sobre obras pictóricas e textos representativos do Movimento Modernista	88
4. O início das vanguardas no Brasil	101
Capítulo 5 – Arte e Cultura na Contemporaneidade.....	113
1. Entre rupturas e desconstruções	115
2. A multiculturalidade e suas representações na arte contemporânea brasileira.....	128
Sobre os autores	144

Apresentação

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível (DELEUZE, A Literatura e a Vida, in: Crítica e clínica, 2006, p.11)

Me utilizo da escrita deleuziana para apresentar “Arte e Cultura Brasileira”, material elaborado por Ana Cláudia Lopes de Assunção e Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos. Ambas autoras que, em sintonia propõem um livro para falar da formação cultural do Brasil, sobre os nossos antecedentes históricos, sobre a modernidade e finalmente também sobre a contemporaneidade.

O material está sugestivamente impregnado de textos complementares, de sugestões de livros e filmes, acrescidos de sites para ampliar a pesquisa de cada tópico. O glossário dá conta dos conceitos e as atividades propostas lançam desafios de modo a ampliar das discussões temáticas.

Escrever é um desafio, um arriscar-se a dar conta de um tema a partir da nossa visão, aquela a qual acreditamos mais propensa aos nossos princípios. E foi o que fizeram Ana Cláudia e Flávia, que assim nos brindam este material para que possamos servir de intercessores. Entrar em diálogo com as autoras.

Nosso desejo é que o diálogo seja profícuo e que possamos atravessar o vivível e o vivido para juntos seguir em sintonia para ampliar o debate acadêmico das tantas questões que aprendemos juntos e outras tantas que acabamos desaprendendo para poder aprender de uma outra maneira.

Que “Arte e Cultura Brasileira” continue em devir...

Profª Drª Marilda Oliveira de Oliveira
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)/RS
Novembro/2011

Capítulo

1

A formação cultural brasileira

Objetivos

- Descrever noções sobre arte e cultura.
- Investigar as origens da formação étnica brasileira e observar a construção da pluralidade cultural no país.
- Explicitar a influência do jesuitismo na constituição artístico-cultural brasileira.

1. Qualquer coisa é Arte? Qualquer coisa é Cultura?

Encontramos, nos dias de hoje, concepções múltiplas sobre arte e cultura, demonstrando que estes conceitos dependem de fatores sociais que são mutáveis de acordo com o tempo em que são pensados. Em arte e cultura, as noções estão sempre ligadas a uma ideia ampla e a outra mais específica.

O filósofo Hegel muito conceituou e discutiu acerca das relações entre arte e cultura, demonstrando que uma depende da outra para desenvolver-se, ou seja, as manifestações e produções artísticas acontecem e se realizam por meio da difusão da cultura, nas sociedades humanas.

Então, não podemos conceber a cultura sem a arte e a arte não existe se não há uma cultura por detrás de sua construção, desenvolvimento e decodificação.

Começamos pensando sobre os conceitos que envolvem a noção de cultura. Eles percorrem o cotidiano, atuando na construção de significados individuais e coletivos. No **quadrinho**¹ da Figura 1, temos o exemplo de uma obra artística que discute dois conceitos opostos sobre a cultura.

¹Quadrinhos são consideradas estruturas de desenho, fixas ou não em papel (pode ser por exemplo visualizado virtualmente através da internet) em que personagens refletem, consideram, revelam temas e condições relacionados ao cotidiano das pessoas, podendo também adquirir versão ficcional, mas como referência à sentimentos e situações na sociedade humana.



Figura 1 – Mafalda e a Cultura

Fonte: retirado de QUINO, Joaquim Lavado. Toda Mafalda. São Paulo: Martins Fontes, 2001

O que esta imagem nos revela? A concepção de cultura de cada uma das personagens é diferente? Por que? Qual a definição expressa em 'alguém com cultura' e 'alguém sem cultura'?

A personagem Mafalda expressa suas perspectivas de futuro ligadas à noção de que deseja ter maior cultura, expressão que, na sociedade contemporânea, está ligada aos estudos (conceito específico).

Já a outra personagem demonstra sua vontade de adquirir um vestido, demonstrando sua noção de cultura ligada ao consumo de bens materiais que são considerados pela mesma sociedade como indispensáveis ao convívio social (conceito amplo).

Mafalda reage brutalmente contra a outra menina, mesmo sabendo que ela também tinha um conceito de cultura que não estava incorreto. Por que ela fez isso? Por que um entendimento sobre cultura em nossa sociedade subjuga o outro?

Tudo faz parte da cultura e o ser humano desenvolve e amplia suas capacidades por meio dela, não podendo um vestido, neste caso, existir sem que todo um arcabouço de invenção, utilização, costume estético, design não estivesse presente para criá-lo.

Arte é uma das manifestações expressivas da Cultura; por isso, nem toda cultura é arte, mas toda **produção artística**² necessita e se alimenta da cultura ou das culturas em que é criada.

O quadrinho, com o espaço e os personagens representados em um padrão colorístico de formas lineares, é uma obra de arte produzida em determinado tempo, sendo atravessada por conceitos e ideias sobre a cultura daquele tempo e traduzindo-se em um produto artístico intertextual que remete a leituras de outras produções culturais da sociedade.

Cultura é marcada pelas maneiras de organizar, perceber e transformar a vida em sociedade e de superar os conflitos de interesse e as tensões geradas na vida social. Ocidente e Oriente atravessaram diferentemente os períodos históricos, com construções próprias de cultura em seus modelos sócio-civilizatórios.

No conceito amplo de Cultura, que tem raízes nos estudos antropológicos, cultura é entendida como a forma pela qual indivíduos ou comunidades refletem, agem e produzem em relação às suas necessidades que têm um significado simbólico. No conceito específico, a noção de cultura relaciona-se a costumes, noções de determinados grupos sociais, não atingindo a maioria da sociedade.

A cultura trata de arte quando se refere a alguns aspectos da produção expressiva dos indivíduos que tem ligação, direta ou indireta, com práticas artísticas: escultura, gravura, pintura, modelagem, dança, música, teatro, cinema, etc.

Além do caráter simbólico, a cultura produzida através da arte não pressupõe, em seus produtos, apenas uma relação utilitária, como muitas das **concepções metodológicas no ensino de Arte**³ procuraram difundir durante muito tempo. As produções artístico/culturais possuem valores filosóficos que auxiliam a pensar e investigar a estética de um objeto artístico, sua história e memória.

Cada produção artística é um reflexo da cultura de determinado tipo de sociedade humana em determinado período. Por isso, toda obra de arte é uma expressão cultural; porém, nem toda expressão da cultura pode ser considerada como arte.

A obra de arte apresenta, como manifestação cultural, diferentes maneiras de olhar a cultura. Ela não se refere somente ao que existe e não tem o objetivo de representar o mundo, mas pode fazê-lo de maneira direta ou indireta. Por fim, não está ligada apenas a uma perspectiva, se caracterizando pela busca do diálogo entre artista e espectador.

Apreender o significado de um produto artístico não é fácil. Deve-se, como Harr (2007) aconselha, primeiro olhá-la ou ouvi-la com toda a atenção

²Produto artístico intertextual: dispõe de uma relação intrínseca de analogia e comparação a outros produtos culturais, em múltiplas leituras e construção de significados pelo espectador/público/leitor.

³Concepções metodológicas no ensino de Arte
Em Vasconcelos (2010), as concepções metodológicas do ensino da arte são descritas em uma análise sobre as narrativas históricas e as tendências pedagógicas quanto ao ensino de arte no Brasil. São divididas em:
I) A narrativa das Artes e Ofícios do jesuitismo
II) A narrativa neoclássica advinda da Missão Artística Francesa
III) A narrativa modernista: entre técnica, atividade e expressão
IV) A narrativa pós-moderna

de que formos capazes. Se ele, em sua construção, pede a participação/interação, muitas vezes será necessário que ele 'nos fale' e, para isto, é necessário que se abandone qualquer pretensão a um sentido pré-estabelecido, ou a uma compreensão imediata. Vamos refletir sobre a relação entre olhar e decodificar, a partir de símbolos na cultura.

A construção do símbolo na cultura ocorre através da necessidade de passar a outras e futuras gerações as ideias, a língua, as crenças, os costumes, as organizações institucionais, a arte, a ciência, englobando todas as esferas da atividade humana. A função da cultura está ligada à noção de continuidade da sociedade; ela é a base que dá unidade aos indivíduos.

Pode-se inferir que tudo que tem esta característica de continuidade por ser considerado, mesmo que a continuidade seja de curta duração. Santos (2009, p. 15) ressalta que a diversidade das culturas existentes acompanha a variedade da história humana, expressando possibilidades de vida social organizada, o que confere à cultura um papel importante na sociedade, conforme podemos perceber na explicação de Geertz (2008).

⁴Nos textos que tratam dos movimentos de seres humanos e de sua história e cultura, encontramos, comumente, os termos: migração, imigração e emigração. Estes termos pertencem a um mesmo campo semântico; porém, possuem significados diferentes.

Migrações são os fluxos de indivíduos de um país para outro ou de um território para outro, podendo o termo também ser utilizado como referência aos fluxos

Em vez de a cultura funcionar simplesmente para suplementar, desenvolver e ampliar capacidades organicamente baseadas, lógica e geneticamente anteriores a ela, ela parece ser o ingrediente dessas capacidades. Um ser humano sem cultura seria, provavelmente, não um macaco intrinsecamente talentoso, embora incompleto, mas apenas uma monstruosidade totalmente sem mente e, em conseqüência, surgindo do arcabouço da cultura humana, não seria viável fora dela. (p. 50)

Ao olhar em nosso redor, percebemos que há variadas culturas dentro de cada país, influenciadas pelas muitas migrações e imigrações⁴ de pessoas pelo mundo, o que facilitou a inclusão de uma cultura em outra por meio de trocas simbólicas ou do desaparecimento pela imposição. Por isso não podemos afirmar que, em um país, exista apenas uma cultura, mas que nele há fortes referências culturais que advêm de determinadas culturas específicas.

O desenvolvimento dos grupos humanos acontece em ritmos diferentes, com o uso de recursos heterogêneos; por isso, há a variação dos termos culturais. Cada grupo tem seus próprios critérios de avaliação sobre o que é e o que não é considerado arte e cultura. Muitas vezes, os grupos recorrem a uma classificação entre as diversas culturas, ocorrendo hierarquização de conceitos e promovendo a subjugação de uma cultura por outra através da aculturação⁵.

O Brasil é um país cuja pluralidade cultural, ou seja, no qual coexistem e se relacionam diversas culturas, é fator determinado pelas referências culturais advindas, principalmente, da cultura indígena, da cultura portuguesa e da cultura africana, as quais dialogaram e se fundiram em alguns aspectos, em releituras de padrões, estilos, costumes, crenças, tendências, etc.

⁵No minidicionário Houaiss (2004), aculturação é definida como a adaptação de um indivíduo ou grupo a uma cultura diferente. A aculturação também pode se referir à imposição de uma cultura em detrimento de outra. Por exemplo: no Brasil, a cultura europeia foi imposta sobre a indígena.

Além disso, temos, na narrativa histórica da Arte no país, a entrada de artistas estrangeiros que, através de seu olhar, registraram suas impressões em produções que apresentam concepções culturais da época em que influenciaram e continuam a influenciar a construção cultural do Brasil.

Manabu Mabe (1934 - 1997), pintor, desenhista e tapeceiro japonês naturalizado brasileiro, que chegou ao país em 1934 e é considerado o pioneiro do abstracionismo, produziu obras de grande repercussão, em sua maioria inseridas no abstracionismo lírico, e manteve contato com artistas e personalidades durante toda a sua vida.



Figura 2 – Da esquerda para direita: Wakasbayashi, Grassman, Aldemir Martins, casal Marinho, Manabu Mabe e Franz Kajcberg) - Mostra Individual na Realidade Galeria de Arte, RJ

Fonte: Recorte de jornal da USP, 1984, acervo particular F.P

As obras de Mabe apresentam, conforme podemos ver na Fig. 3, cores e traços que lembram seu aprendizado da caligrafia japonesa. Usam, ainda, linhas curvilíneas que se misturam a cores fortes, geralmente uma cor primária (azul, vermelho ou amarelo) que é intensificada com o preto ou enfraquecida com o branco e desmembrada em outras tonalidades.

Como reflexo da sua cultura de origem e das influências culturais que recebeu em sua permanência como cidadão brasileiro, Mabe expôs, em sua obra, a pluralidade em que estava inserido, saindo da organização e simetria orientais e se aproximando de um processo criativo que estava em consonância com a arte produzida na época. Conheceu diversos artistas e com

eles dialogou sobre os rumos da arte e da cultura no Brasil. Visitou ateliês no Rio, em São Paulo e no exterior e trouxe o olhar de um imigrante que relê sua história a partir do local em que escolheu para desenvolver suas raízes artístico-culturais.



Figura 3 – Sem título, Manabu Mabe, 1993.

Fonte: Acervo Galeria ArteUm

Para refletir

A partir do que foi exposto e de suas impressões, procure identificar na Figura 3:

- a) O que esta obra significa? O que diz quanto à relação entre as figuras formadas e o fundo, do ponto de vista das tonalidades, densidades e da mistura das cores?
- b) Relacione e analise, discursivamente em um texto, os conceitos trabalhados sobre arte e cultura de acordo com a expressividade da obra de Manabu Mabe.

2. Construção étnica e pluralidade cultural no Brasil

As culturas nacionais também são formadas de símbolos e representações. Ao construir sentidos sobre a nação, constroem identidades. Esses sentidos são contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o passado e imagens que dela são construídas. (STUART HALL, 2002, p. 48)

A cultura brasileira tem, em sua constituição, um amalgamento de diversas culturas, com três eixos principais: o ameríndio (índios que habitavam a América do Sul), o ibérico (portugueses) e o africano. Além dos eixos principais, há, ainda, as interferências de povos fronteiriços e de correntes migratórias que ocorreram ao longo dos séculos.

Portanto, a formação do povo brasileiro resultou em um grande conjunto formado pela **miscigenação**⁶ das etnias negra, indígena e branca. A herança lusitana levou à hegemonia linguística do país em sua enorme extensão territorial, pois a maioria dos habitantes falam variedades da língua portuguesa.

Segundo Freire (2006), a contribuição cultural dos lusitanos esteve ligada a fatores econômicos:

O Colonizador português no Brasil foi o primeiro entre os colonizadores modernos a deslocar a base da colonização tropical da pura extração de riqueza mineral, vegetal ou animal – o ouro, a prata, a madeira, o âmbar, o marfim – para a de criação local de riqueza. Ainda que riqueza – a criada por eles sob a pressão das circunstâncias americanas – à custa do trabalho escravo: trocada, portanto, daquela atividade de produzir valores para a de explorá-los, transportá-los ou adquiri-los (p. 79)

No que tange à compreensão da composição do Brasil em sua complexidade cultural, Martius (1981) afirma que a chave para isto reside no estudo do cruzamento das três raças formadoras de nossa nacionalidade (a branca, a indígena, a negra), esboçando a questão da fusão cultural e enfatizando o entrecruzamento sexual entre as diversas etnias de seres humanos, enfatizando em toda sua obra, uma analogia ao modo como acontece o cruzamento de plantas ou animais, referindo-se à **miscigenação das culturas**⁷ como “sincretismo” cultural.

A respeito das etnias e suas contribuições na formação cultural brasileira, em relação à miscigenação cultural, Freyre (2006) nos traz uma compreensão detalhada sobre a herança cultural dos povos europeus (celta, romano, germânico e lusitano) assim como dos mouros do norte da África, os quais fizeram parte da bagagem portuguesa.

Esta miscigenação se consolidou em uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, tendo, na sua composição, o

⁶Miscigenação, de acordo com o Minidicionário Houaiss (2004), significa casamento ou coabitação entre indivíduos de diferentes grupos raciais e tem, como sinônimo, mestiçagem.

⁷Miscigenação cultural é a coexistência de diferentes sistemas culturais que dialogam seus conceitos, ressignificando-os em manifestações, crenças, costumes e produções com referência direta ou indireta a duas ou mais culturas. Sincretismo cultural é o entrecruzamento de culturas, onde as referências culturais originais se transformam em uma nova referência, que, nem sempre, lembra sua origem.

índio e, mais tarde, o negro como mão-de-obra no trabalho das fazendas. Ribeiro (1998) diz que a configuração cultural do Brasil formou-se “destribalizando os índios, desaffricanizando os negros e deseuropeizando os brancos” (p. 79).

Saiba Mais



Destribalizar, deseuropeizar e desaffricanizar significam, neste contexto, retirar, pela miscigenação cultural e étnica, as características culturais pertencentes a estes povos lenta e gradualmente.

Por exemplo, desnordestinizar é uma palavra utilizada quando as pessoas se referem a indivíduos que nasceram e/ou viveram boa parte de sua vida na região nordeste do Brasil e, quando foram para outro lugar do país ou do mundo, deixaram de ter os hábitos, os costumes, a variedade linguística de sua origem e adquiriram os padrões culturais do local onde passaram a residir.

Geralmente, isso acontece quando um indivíduo com baixa escolaridade, sem cultura (de acordo com a noção de Mafalda da Fig.1) ou sem forte identificação com sua origem assimila outra cultura que considera de maior relevância e com mais status social. No caso do destribalizar, deseuropeizar e desaffricanizar que Ribeiro coloca, o prefixo ‘des’ tem conotação também de deixar-se influenciar e ser ressignificado por outra cultura, neste caso, a cultura brasileira.

Os índios brasileiros, em meados de 1500, estavam inseridos em um conjunto de nações com línguas e costumes distintos. A chegada dos portugueses, em grande maioria do sexo masculino, culminou em relações de concubinato com as indígenas, o que levou D. José, rei de Portugal, a assinar, em 1755, um decreto autorizando a miscigenação de portugueses com indígenas, fato proibido até então.

Além das tribos indígenas, as tribos africanas que foram escravizadas no país pertenciam a um enorme leque de etnias e nações, sendo, a maior parte, as tribos que habitavam as regiões onde atualmente se situam os países Congo, Angola e Moçambique. Estas tribos traziam uma variedade de culturas que eram diminuídas e menosprezadas pelos portugueses, condição que aumentou com a abolição da escravatura no século XIX e o estímulo dos governantes à vinda de imigrantes europeus para o Brasil.

As imigrações de europeus e asiáticos foram estimuladas do século XIX à metade do século XX, nos anos 1950 em decorrência do fato de que as culturas para a agroexportação (café, fumo e, mais tarde, borracha e soja) cresciam e demandavam maior quantidade de trabalhadores especializados e de baixo custo.

Após toda uma herança de racismo em relação aos afrobrasileiros, podem ser percebidas algumas inferências históricas do preconceito no quadro de Modesto Brocos y Gómez (vide Fig. 5), realizado em 1895.

O artista espanhol Modesto Brocos y Gómez (1852 - 1936) é conhecido como o artista que introduziu, no Brasil, a técnica da xilogravura no final do século XIX. Em 1875, visitou e frequentou aulas na Academia Imperial de Belas Artes e, dois anos mais tarde, volta à Europa onde conclui seus estudos. Retorna ao Rio de Janeiro a convite de Rodolfo Bernadelli, para ser professor de pintura da Academia, agora já denominada Escola Nacional de Belas Artes, em pleno período da Primeira República.

O seu livro “A questão do ensino de Bellas Artes”, publicado em 1915 como o primeiro volume no país que trata dos problemas e das resoluções técnicas do ensino de arte ministrado na Escola Nacional no Rio de Janeiro, possui assuntos variados que vão desde questões estéticas até outros mais propriamente técnicos.

O livro também traz uma visão sobre a arte produzida e circulante no Brasil nos finais do século XIX e início do século XX e reflete sobre a pluralidade cultural e suas influências na criação de obras em artes plásticas.



Figura 4 – *Redenção do Can*, Modesto Brocos y Gómez (1895)

A postura dos personagens e seus olhares nos indicam pistas sobre o que trata a pintura. Na parte central, uma mãe mestiça aponta, ao bebê de pele clara, uma mulher negra, como se indicasse alguma coisa importante a ele. A mulher está de pé e faz um gesto, elevando as mãos para o céu como que agradecendo por algo.

Pela proximidade entre a mulher negra e a mãe, percebe-se que ela, neste caso, é a avó da criança. O homem sentado observa a cena de soslaio; ele é o pai, o imigrante europeu, notadamente branco, que foi colocado para trabalhar na agricultura. Repara-se que ele direciona seu olhar ao bebê, em uma postura de atestação da imagem que vê.

A criança está pintada em cores que ressaltam um foco de luz sobre si, o que a torna o objeto principal da temática. Ela segura uma fruta, símbolo de abundância, pintada em muitos quadros da época. Também podemos inferir qual é seu sexo devido a cor com a qual foi pintada sua vestimenta, a cor azul, que é usada para meninos e representa o desejo dos outros personagens que estão presentes: a preponderância da pele clara na família.

O diálogo pintado poderia ser assim transcrito: – mãe: “olha, esta aí é sua avó”; – avó: “graças a Deus que esse saiu branco!”; – pai: “esse é meu filho!”. O título dado ao quadro atesta, por fim, o discurso retratado. A palavra *can* advém do latim e significa ‘cão’, que era a denominação dada aos escravos pelos senhores de engenho, portugueses e mestiços, os quais tratavam a raça negra como inferior. Nesta obra, a redenção do cão se refere à mulher negra, que passaria a uma condição superior através de seu neto de pele clara. Esta ideia, infelizmente, perdura como cultura adquirida na sociedade brasileira atual.

Para Fernandes (1972), em seus estudos sobre a questão racial no Brasil, o brasileiro tem o preconceito de não ter preconceito. As relações raciais são, na verdade, obscurecidas pela ideologia da democracia racial.

Sobre a visão que permeou toda uma construção sobre identidade racial, Ortiz (2006) relata:

Quando se lê um livro como *O Cortiço*, publicado em 1880, pode-se perceber as dificuldades que rondam os intelectuais na interpretação de uma sociedade como a nossa. O destino que Aluísio Azevedo reserva a um dos personagens centrais da trama literária, Jerônimo é exemplar. Jerônimo, imigrante português, chega ao Brasil com todos os atributos conferidos à raça branca: força, persistência, previdência, gosto pelo trabalho, espírito de cálculo. Sua aspiração básica: subir na vida. Porém, ao se amasiar com uma mulata (Rita Baiana), ao se “aclimatar” ao país (troca a guitarra pelo violão baiano, o fado pelo samba), ele se abrangeira, isto é, torna-se dengoso, preguiçoso, amigo

das extravagâncias, sem espírito de luta... as qualidades atribuídas à raça humana branca são aquelas que determinam a racionalidade de espírito capitalista...a identidade forjada é ambígua, reunindo pontos positivos e negativos das raças que se cruzam. (p. 39)

As culturas indígena, europeia (representada principalmente pela portuguesa) e africana trouxeram – em seus antagonismos e em uma combinação flexível e dinâmica –, elementos que influenciaram profundamente a constituição cultural nacional.

Além da miscigenação advinda de migrações externas, houve e ainda há, dentro do país, migrações entre regiões e localidades: Nordeste para Norte (ciclo da borracha), Nordeste para Sul/Sudeste (trabalhadores da cana e operários da indústria/comércio), interior para a capital (devido a condições climáticas e de subsistência) e, recentemente, fluxos populacionais das capitais (metrópoles e megalópoles) inchadas para municípios no interior que têm certo desenvolvimento econômico e possuem razoável infraestrutura.

Toda cultura constrói identidades e é formada por expressões, entre elas as artísticas, como afirma Kuper (2002). Cultura e identidade são fabricações discursivas instáveis: toda cultura é uma fragmentação de ideias, noções, entendimentos e é concebida e contestada internamente, possuindo fronteiras porosas.

Podemos considerar, portanto, que não existe uma cultura brasileira, mas sim culturas brasileiras, em uma proximidade ao conceito de **multiculturas**⁸. Admite-se, assim, o caráter e a densidade plural da cultura brasileira: entendemos, então, a sua formação atual como fruto das migrações a partir da vinda dos jesuítas e dos navegantes europeus ao território brasileiro.

3. O jesuitismo na constituição artístico-cultural brasileira

Em 1549, chegou o primeiro grupo de jesuítas ao Brasil, juntamente com o primeiro Governador-Geral, Tomé de Sousa. Eles vieram com um objetivo **missionário**⁹, pensando que era mais fácil submeter o índio por meio da catequização pedagógica por parte de instituição religiosa, a fim de conquistar suas terras. A colonização cultural se deu concomitantemente à educacional.

Os jesuítas trouxeram um modelo de ensino não-formal para o Brasil e, através dele, inculcaram, nos indígenas, concepções, métodos e formas culturais do catolicismo tradicional. Ler e escrever no idioma português foi uma das formas que eles acharam de transmitir e impor o idioma e os costumes de Portugal.

Sua estratégia pedagógica era baseada em regras e normas que remetem aos conceitos difundidos por **Comenius**¹⁰, estudioso que deu ênfase à obediência do aprendiz ao mestre. Em pleno séc. XVII, Comenius interessou-se pela relação entre ensino e aprendizagem, diferenciando o ensinar do

⁸Multiculturalismo é um termo que se refere a um campo de estudo sobre lutas sociais relativas a nações que sofrem a influência, direta ou indiretamente, de diversas culturas. A sua origem se deu nos países em que ocorreram extensas migrações populacionais e, conseqüentemente, em que a diversidade cultural é entendida como um problema para a unidade nacional. Dessa forma, processos autoritários impõem uma cultura em detrimento de outra/s.

⁹Os missionários jesuítas tentaram, durante muito tempo, com sucesso variável conforme lugares e épocas, impedir a escravidão dos índios, em especial daqueles que eram reunidos em aldeias e missões. As missões procuravam gerar, por meio de coação, uma mão-de-obra indígena para o trabalho, inculcando, principalmente nas crianças, valores, crenças, costumes e ideais que fizessem com que a memória cultural dos índios não conseguisse passar de geração em geração ou não se consolidasse na mente e nos hábitos das futuras gerações. Este engenhoso modelo de subjugação cultural funcionou por décadas. Quando as missões se tornaram áreas rentáveis através da exploração do trabalho indígena, os portugueses decidiram intervir e expulsar os jesuítas do país. Porém, boa parte dos índios já haviam assimilado a cultura estrangeira e muitos, a partir daí e até os dias atuais, sofreram e sofrem de crise de identidade cultural.

¹⁰Comenius foi um teórico da chamada linha de Pedagogia Tradicional, que, junto com o pesquisador Hebart, enfatizou a visão do professor como ponto de partida do conhecimento. Segundo ele, o aluno era como “tábua rasa”. Entre seus estudos, o mais conhecido é o livro *Didática Magna*, publicado em 1631.

¹¹Nascimento In Barbosa (2008, p.28), afirma que dentre as suposições jesuítas no presente, pelas implicações desencadeadas principalmente na autoestima dos profissionais, a alegação de que a arte é dispensável ao currículo escolar, devendo justamente por isso, ocupar uma posição subalterna em relação aos outros saberes, inclusive, os considerados artísticos. Que consequências este pensamento trouxe para a situação e valorização da Arte e da Cultura no país?

aprender e enunciou um modelo educacional que propunha o ensino de tudo para todos os indivíduos, aliado a técnicas e métodos de ensino que estavam em consonância com sua época. Suas teorias privilegiavam a figura do mestre detentor do saber e o conhecimento compartimentado em saberes a serem reproduzidos pelo mestre e assimilados pelo aprendiz.

A influência jesuítica¹¹ (vide Fig. 5) na constituição artístico-cultural brasileira deu-se principalmente por meio do ensino de arte, estratégia pedagógica utilizada para reforçar uma cultura ao invés de outra. Simon (2006, p. 67) coloca que o uso didático da arte pelos jesuítas objetivava o condicionamento através de exercícios e de técnicas manuais e corporais realizados em oficinas tendo em vista o aprendizado artesanal da cerâmica, por exemplo.

Uma das obras artísticas que mostram uma leitura sobre como foi construída a cultura brasileira é o quadro *A primeira missa no Brasil* (Fig. 5), de Victor Meirelles de Lima, em que, na centralidade da perspectiva, Frei Henrique e demais religiosos celebram suas crenças diante da cruz. Do lado direito mais próximo, estão cristãos portugueses. Adiante, veem-se soldados armados, rodeados por índios: alguns admirados e curiosos com o que estão vendo e outros desconfiados.



Fig.5 – *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meirelles, 1861. Museu Nacional de Belas Artes.

A cultura trazida pelos jesuítas tinha a religião como base de sua divulgação, resguardada pela espada da guarda. Podemos ver, do lado esquerdo, indígenas contemplando com as faces e as mãos para o alto, representando os que já haviam sido influenciados e tinham assimilado a cultura estrangeira.

Esta pintura também sugere outras análises. Sobre ela, Franz (2007) atesta:

A “Primeira Missa no Brasil”, um destes ícones, é sem dúvida uma das mais importantes obras-primas da pintura brasileira de todos os tempos! ...condensam as sensibilidades de uma época e exprimem plenamente suas tendências e seus ideais. Ao mesmo tempo em que encarnam os valores de uma comunidade, são inconcebíveis sem esta comunidade. Nela o artista fez mais do que qualquer pessoa isolada poderia fazer: serviu-se das intuições e das realizações dos outros, conjugando-os de uma nova forma, o que lhe permitiu falar em nome de toda uma geração.

Saiba Mais



A produção artístico-cultural faz parte do patrimônio imaterial cultural, classificado pela Unesco (2003). Nessa classificação, a Unesco descreve as práticas, as representações, os conhecimentos, as expressões e as técnicas que grupos, indivíduos e comunidades reconhecem e reproduzem como parte integrante de sua vida.

A transmissão de geração em geração, a recriação constante em função do ambiente, a interação com a natureza e o tempo revelam um sentimento de identificação e continuidade inerente ao patrimônio cultural imaterial. Contribuindo para a promoção e o respeito à diversidade cultural e criatividade dos indivíduos, o patrimônio cultural imaterial pode ser dividido em grupos: tradições e expressões orais (memória), expressões artísticas, práticas sociais, rituais e atos festivos, conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo e técnicas artesanais tradicionais.

Síntese do capítulo



Este capítulo descreveu sucintamente as origens artístico-culturais do Brasil, procurando explicitar, através de imagens e textos, as principais características da cultura brasileira a partir dos grupos étnicos que a constituíram. Além disso, buscou demonstrar as influências jesuíticas na construção cultural brasileira.

Atividades de avaliação



Em grupos, analisem outros aspectos que estão presentes no quadro de Meirelles (Fig. 5) e que tratam de questões intrínsecas à formação da cultura brasileira. Procurem observar personagens, posições e disposições na paisagem.

Através do ensino de arte e do modelo educacional implantado, os jesuítas trouxeram aspectos do patrimônio cultural imaterial europeu ligados às práticas católicas, o que provocou também, além da subjugação da cultura indígena, um movimento interessante de assimilação quando, por exemplo, encontramos, em diversos vasos de cerâmica, um desenho português coberto com tinta e símbolos gráficos indígenas.

Muitas das palavras, das comidas, dos hábitos (dormir em rede) atuais do povo brasileiro advêm dessa assimilação cultural, que sobreviveu e se deu não só com os indígenas, mas também com os negros, escravos trazidos da África, e com os imigrantes europeus. Veremos este assunto mais detalhadamente nos próximos capítulos.

1. Procure discutir, com seus colegas e professor, sobre o que não pode ser cultura.
2. Em sua cidade, nas proximidades de sua casa, busque um indivíduo (artista, artesão ou mestre da cultura popular, uma manifestação ou expressão da cultura que não seja divulgado. Registre, de maneira escrita ou visual, suas descobertas. Ao final, divulgue – de maneira oral, escrita ou visual –, o que foi encontrado, se possível, de maneira ampla (por exemplo, através de uma rádio em seu município).
3. Observe, atentamente, a imagem abaixo:



Figura 6 – Um jantar brasileiro, de Jean-Baptiste Debret, 1827.

Procure descrever a cena indicando as visíveis e possíveis relações culturais existentes entre os personagens e entre eles e a paisagem em que estão inseridos. Realize uma releitura em uma expressão plástica (pintura, desenho, gravura, escultura, fotografia, etc.). Busque expor os trabalhos produzidos com seus colegas em um espaço público de sua cidade.

Leituras, filmes e sites



Leituras

COOPER, J. F. **O último dos moicanos**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., s.d.

LONDON, Jack. **Caninos Brancos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

POMER, Leon. **O surgimento das nações**. 7 ed. rev. atual. São Paulo: Atual, 1994. (Col. Discutindo a História).

Filmes

O último dos moicanos. Direção Michael Mann. 1992. Duração: 112min. No século 18, em meio à guerra entre franceses e ingleses no continente norte-americano, homem branco criado pelos índios tenta defender sua tribo dos ataques. Mas o pior conflito desse homem se dá quando ele apaixonou-se pela filha de um oficial britânico. Baseado em romance de James Fenimore Cooper.

A missão. Direção Roland Joffe. 1986. Duração: 2h5min. No final do século XVIII, um mercador de escravos fica com crise de consciência por ter matado seu irmão em um duelo, pois ele ter se envolvido com Carlotta, a mulher que ele amava. Para tentar se penitenciar Mendoza, o mercador de escravos, se torna um padre e se une a Gabriel, um jesuíta bem intencionado que luta para defender os índios, mas se depara com interesses econômicos das cortes portuguesa e espanhola.

Sites

Página oficial dos jesuítas no Nordeste: <<http://www.jesuitas.org.br/>> , acesso em 17/01/2011.

Artigo que trata do multiculturalismo e formação de professores: <<http://www.scielo.br/pdf/ensaio/v13n48/27553.pdf>> , acesso em 17/01/2011.

Informações sobre a cultura jesuítica: <http://www.unisinos.br/cultura_jesuita/> , acesso em 17/01/2011.

Referências



- BROCOS, Modesto. **A questão do ensino de belas artes, seguido da crítica sobre a direção Bernardelli e justificação do autor.** Rio de Janeiro, 1915 (exemplar disponível na Biblioteca Nacional de Belas Artes da UFRJ).
- FERNANDES, Florestan. **O Negro no mundo dos Brancos.** São Paulo: Difel, 1972.
- FRANZ, Teresinha Sueli. Victor Meirelles e a Construção da Identidade Brasileira. In: **19&20** - A revista eletrônica de DezenoveVinte. Volume II, n. 3, julho de 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro, DP&A, 2002.
- HARR, Michel. **A obra de Arte: ensaio sobre a ontologia das obras.** Rio de Janeiro: Difel, 2007.
- KUPER, Adam. **Cultura: a visão dos antropólogos.** Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- QUINO, Joaquim Lavado. **Toda Mafalda.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. **Como se deve escrever a história do Brasil.** Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1981.
- Minidicionário Houaiss da língua portuguesa.** Organizado pelo Instituto Antônio Houaiss da Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa s/c Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- NASCIMENTO, Erinaldo. Formação Profissional do “Bom Silvícola” nas Artes e Ofícios: a perspectiva do jesuitismo. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). **Ensino da Arte: memória e história.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** Companhia das Letras: São Paulo, 1998.
- SANTOS, José Luiz. **O que é cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2009.

SIMON, Círio. **História da Educação Artística no Brasil**: estudo das políticas e dos projetos culturais brasileiros que condicionam seu desenvolvimento estético. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

UNESCO, United Nations Education, Scientific and Cultural Organization. **Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. Paris, 2003.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **Tendências Pedagógicas e Concepções Metodológicas do Ensino de Arte no Brasil**: possibilidades didáticas para o ensino de artes visuais em Juazeiro e Petrolina. **In**: Anais do XX Congresso da Federação de Arte Educadores do Brasil, CONFAEB. Goiânia, GO: FAV/UFG, 2010.

Capítulo

2

A influência europeia na arte e cultura brasileira

Objetivos

- Explicitar a visão de arte trazida pela Missão Artística Francesa, através da ação dos artistas que se deslocaram para o Brasil.
- Compreender a arte produzida no período do Barroco Brasileiro a partir de sua construção como manifestação cultural singular brasileira.
- Discutir sobre a herança cultural portuguesa assim como a influência cultural dos italianos e alemães no Brasil.

1. A Missão Artística Francesa

Até 1808, a exploração do Brasil como colônia portuguesa trouxe apenas contribuições esparsas para a educação e, conseqüentemente, para a difusão da arte e da cultura do colonizador em larga escala. Pelo viés intelectual, Cândido (2002) afirma:

[...] não havia universidades, nem tipografias, nem periódicos. Além de primária, a instrução se limitava à formação de clérigos e ao nível que hoje, chamamos de secundário, as bibliotecas eram poucas e limitadas aos conventos, o teatro era paupérrimo, e muito fraco o intercâmbio entre os núcleos povoados do país, sendo difícilíssima a entrada de livros. (p. 8-9)

Conforme Silva (2003), o século XVIII representa um momento importante na formação cultural do Brasil. A administração portuguesa não desenvolveu um sistema de formação educacional em nível superior no país; assim, restava a alternativa única de estudar na Europa e isso era viável apenas aos filhos da burguesia, que podiam arcar com as despesas.

Os estudos no exterior possibilitavam que uma bagagem cultural fosse trazida junto com os jovens quando regressavam ao Brasil, com ênfase na perspectiva acadêmica do neoclássico, na revalorização dos ideais greco-romanos de simetria, beleza, harmonia, perfeição e razão.

A vinda da Missão Artística Francesa, a pedido de D. João VI, em 1816, e a inauguração da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1826, criaram o que a classe burguesa já buscava no exterior: uma referência cultural expressiva para a arte e a cultura do país; contudo, essa referência trazida de fora era atravessada por noções completamente diversas em re-

lação ao que já existia para a grande maioria da população brasileira sobre produtos e valores artístico-culturais.

De acordo com Pinassi (1998), o objetivo principal da Missão Artística Francesa era o de criar uma cultura artística, de mudar o estilo arquitetônico, de embelezar e higienizar os costumes urbanos, bem como de fundar uma Academia, uma escola que funcionasse como sistema educacional e que divulgasse os padrões estéticos, artísticos e culturais trazidos na bagagem dos artistas franceses.

Ferreira (1885) expõe sua opinião ao ver a Exposição de Belas Artes de 1884, na qual muitos dos professores e alunos da academia de artes carioca participaram:

Notamos com prazer que nesta exposição predomina a paisagem; que os nossos pintores voltam-se para a natureza e começam a compreendê-la e admirá-la. (...) É da natureza que os nossos pintores têm de haurir todo o nosso engrandecimento artístico futuro; é na contemplação e no estudo desses primores que o Criador derramou as mãos pródigas por esta terra em que nascemos, que o artista encontrará os elementos da verdadeira Escola Brasileira.

A imposição do estilo neoclássico – uma releitura dos ideais greco-romanos de beleza, com predominância dos padrões geométricos, da técnica de reprodução da natureza numa perspectiva romântico-realista e de elementos formais estilísticos –, ia de encontro a arte que florescia no país, fruto da miscigenação étnico-cultural.

O desenho técnico, o desenho de ornatos, a cópia de paisagem, o copismo de modelos pré-fabricados, de bustos e de vasos em argila e, principalmente, em gesso, e o copismo exaustivo de paisagem – tudo na busca pela perfeição clássica –, eram os ideais práticos ensinados na *Academia*¹². Os professores franceses também influenciaram o gosto da população brasileira ao ditar parâmetros de beleza que foram densamente utilizados pela corte e burguesia da época.

Os padrões franceses exerciam um poder sobre os costumes brasileiros e detinham o *status* cultural da elite. Tanto era assim, que muitas mulheres mandavam buscar de Paris os últimos estilos de roupas, assim como os intelectuais daqui pediam exemplares de livros e tratados dos teóricos e pensadores de lá. Muito do que se via e se ouvia no Brasil vinha da Europa.

A burguesia francesa supunha ser, no final do século XIX e começo do século XX, o modelo da civilização ocidental e entendia que deveria estender essa 'civilização' aos outros povos ainda 'primitivos'. Trata-se de resquícios ideológicos da Revolução Francesa, divulgados amplamente pelo Imperador Napoleão Bonaparte, como atesta Elias (1994).

¹²Nas Academias italianas em meados do séc. XVI, a prática das oficinas coexistia com as disciplinas teóricas, configurando-se as oficinas como auxiliares das disciplinas teóricas e sendo as primeiras sistematizados no currículo. Segundo Wick (1989, p. 66), as oficinas funcionavam como uma instância normativa para todas as questões de natureza estética e, por consequente, eram um importante regulador social, centro que determinava o futuro sucesso ou fracasso artístico-social de um artista. Isso ocorria na medida em que as academias se expandiam na Europa do séc. XV ao XVI e, sozinhas, decidiam e opinavam a respeito do regulamento dos conceitos sobre arte e cultura na sociedade. Suas regras criaram um distanciamento entre a arte oficial, produzida em seus muros, e a arte dos artesãos, mestres de ofício, artífices, que, em séculos anteriores, gozavam de prestígio social.

Sobre os motivos que levaram a vinda da Missão, Trevisan (2007) informa que ou os artistas partiriam para a Rússia a fim de trabalhar com o Czar Alexandre na Academia de Belas-Artes de São Petersburgo – sob a tutela de quem havia derrotado seu ex-patrão, Napoleão –, ou ingressariam numa expedição de franceses, comandada por Lebreton, rumo à corte de D. João VI no Brasil, o qual era pintado, na Europa, como terra paradisíaca e exótica.

Os artistas que faziam parte da Missão Francesa no Brasil eram: o escultor Auguste Marie Taunay (1768 - 1824), o pintor Nicolas Antoine Taunay (1755 - 1830), o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776 - 1850), o pintor Jean Baptiste Debret (1768 - 1848), o gravador Charles Simon Pradier (1786-1848) e os escultores Marc (1788 - 1850) e Zéphérin (1797 - 1851), comandados por Joachim Lebreton.

Eles implantaram, além da Academia de Belas-Artes, a profissionalização do artista, que, antes, era declarado e legitimado como artista pela própria sociedade brasileira, a partir da constituição autodidata do artista, na busca individual pelo conhecimento e saber técnico em arte.



Figura 7 - Lebreton e o neoclássico e um mestre do Barroco brasileiro
(Ilustração do artista plástico Rinaldo Lima, 2011)

Apesar de terem contado, desde o início, com a generosidade de D. João VI, os artistas da Missão sofreram animosidade dos portugueses que habitavam o Rio de Janeiro porque o estilo neoclássico refletia, na prática, o predomínio do equilíbrio e da simetria e da reta sobre a curva.

A razão da animosidade se dava pelo fato de que o neoclássico contrastava com as características do Barroco português, que não teve grande aceitação pelos artistas brasileiros, sendo ressignificado em outras formas que aludiam a este estilo, porém não se referiam diretamente a ele.

Depois de um período, os pressupostos do estilo neoclássico, trazi-

¹³Copista é a denominação do artista que reproduz obras de outros artistas. Jean Pierre Chablos dizia que é muito tênue a linha que separa o copista do falsário. O filme de Orson Welles, 'Verdades e mentiras', de 1975, trata da questão da falsificação na pintura e na arte de modo geral. 'The Moderns', dirigido por Alan Rudolf em 1988, também aborda o mesmo tema, com as cópias servindo para mistificar clientes de uma exposição em Nova Iorque. (Adaptado de: NEWTON, Freitas. Dicionário Oboé de Artes. Rio/São Paulo/Fortaleza: ABC Editora, 2002. p. 45-46),

¹⁴A arte erudita no Brasil tem sua denominação ligada à vinda da Missão Artística Francesa, que traz classificações estilísticas utilizadas nas Academias europeias. Osinsk (2002) reporta o período, destacando a ênfase, quando da criação das Academias italianas e francesas, na arte que era produzida dentro dos ateliês e conseqüente desprezo da arte produzida nas oficinas de mestres, sendo posteriormente os produtos dos ofícios denominados como artesanato e arte do povo/popular.

dos pelos franceses, tornaram-se a estética vigente e obrigatória, tendo, até os dias atuais, uma gama de seguidores que exaltam o **copismo**¹³ de imagens, paisagens, pessoas e animais, assumindo, inclusive, o status de **arte erudita**¹⁴.

Na ilustração de Rinaldo Lima (Fig. 7), podemos observar o francês Lebreton em uma atitude impositiva, com o dedo indicador da mão direita apontando para um artista brasileiro e segurando, na outra mão, uma marreta, sugerindo que o anjo barroco sofre ameaça de destruição. Infere-se essa interpretação pela forma com a qual o mestre foi retratado, segurando, com certo receio, sua obra e olhando para o francês e observando sua atitude.



Figura 8 - Fachada da Academia Imperial de Belas-Artes

A fachada da edificação na Fig. 8 foi fotografada por Marc Ferrez (1843-1923) em 1891; retrata a Academia Imperial de Belas-Artes, cujo projeto é de autoria do arquiteto Montigny, artista da Missão Francesa, que se tornou também o primeiro professor de arquitetura do Brasil.

Seu estilo, voltado para o neoclássico, pode ser percebido se compararmos e analisarmos a imagem da Fig. 8 com a imagem da Fig. 9, que é uma fotografia das ruínas do Partenon grego. Quais semelhanças podemos encontrar além do uso das colunas? Uma construção é uma releitura da outra? Que outras construções no Brasil apresentam influência neoclássica? Há alguma em sua cidade?



Figura 9 - Partenon

Outro artista que desembarcou com a Missão Francesa foi **Jean-Baptiste Debret**¹⁵ (1768 - 1848), responsável pela documentação histórica, através de desenhos e pinturas, de fatos e acontecimentos brasileiros, numa postura nacionalista e idealizante.

Debret teve formação na tradição neoclássica francesa – em que se valorizavam as formas rigorosas e os temas históricos e considerados heróicos –, mas encontrou, no Brasil, uma sociedade oposta à francesa, com uma família real exilada vivendo entre escravos em uma vida urbana precária. Nesse panorama, a concepção neoclássica de estilo artístico não era favorável à produção de obras, além de que as oportunidades artísticas de trabalho eram escassas. Devido a tudo isso, Debret pintou apenas 30 quadros, em sua grande parte, de pequenas dimensões e com características mais de esboço/estudo do que de obra acabada.

A pintura 'Coroação de D. Pedro I', terminada em 1828 (Fig. 10), demonstra a dificuldade do artista ao tentar mostrar uma visão idealista da monarquia brasileira nos moldes neoclássicos. Percebe-se isto no conjunto de elementos pictóricos que expressam a superficialidade da composição das cores, com excesso de tons de salmão e verde, a sucessão dos planos e a disposição dos personagens, forçando a perspectiva a um olhar para o fundo da cerimônia.



Figura 10 - Coroação de D. Pedro I, 1828, Jean-Baptiste Debret.

¹⁵Em 1816, mais uma invasão acontece no Brasil. Dezenas de pintores, escultores e arquitetos franceses se instalam no Rio. Entre eles, Jean-Baptiste Debret, pintor oficial do império bonapartista. Com carreira repleta de medalhas e menções honrosas, ficou no país até 1831. Recebeu encomendas da família imperial. Retratou a chegada da arquiduquesa austríaca Leopoldina e a coroação de D. Pedro I. É de sua autoria a bandeira do Império, depois adaptada para a atual. No final da década de 1820, Debret assume posto na recém-inaugurada Academia Imperial de Belas-Artes. Em 2 de dezembro de 1829, promove a primeira exposição pública de arte no Brasil. Cerca de 2 mil pessoas veem as 115 obras de alunos e professores (ANDREATO; RODRIGUES, 2009, p. 229).

Entre os artistas estrangeiros que vieram para o país, Debret foi o que mais se aproximou da cultura brasileira em estudos investigativos das paisagens que enxergava. Assim, incorporou elementos da sociedade local, detendo-se nos escravos libertos, em seu trabalho, seus costumes, nas relações que eles teciam com a nova burguesia.

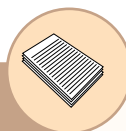
Para refletir

1. Observe a ilustração do artista plástico Rinaldo Lima (Fig. 1) novamente. Que inferências de outros significados a imagem pode ainda suscitar? Elabore um diálogo entre os personagens.
2. Observe, atentamente, a imagem da Fig 11. Procure descrever o que é retratado por ela, assim como os elementos visuais que fazem parte de sua constituição imagética. Procure discutir e responder, com seus colegas, à seguinte questão: Que concepções e construções da arte e da cultura brasileira estão expostas?



Figura 11 - Família de Plantadores, Rugendas, 1812

Texto complementar



A formação da identidade nacional

Os movimentos nacionalistas estimularam o interesse pelo estudo da história nacional. Intelectuais e historiadores, muitas vezes sob o patrocínio do próprio governo, buscaram reunir farta documentação referente ao passado de seus países... o nacio-

nalismo serviu de grande fonte de inspiração para o Romantismo, um movimento artístico e literário que teve sua fase áurea na primeira metade do século XIX, na Europa e também no Brasil. Que repercussões tiveram os movimentos nacionalistas europeus no Brasil? Aqui também foram criadas obras de cunho romântico e nacionalista?

O Brasil foi contagiado pela onda nacionalista que se espalhava pela Europa e deu a D. Pedro II boa parte dessa influência, uma vez que o imperador foi o grande mecenas da produção cultural da época... Em busca de exaltar as originalidades nacionais, escritores e pesquisadores se concentraram na descrição da natureza e dos costumes brasileiros, dando especial atenção ao indígena, considerado o fundador da nação... A figura do indígena tornou-se símbolo do próprio Império e, como tal, aparecia em diversas imagens. Até os títulos dados aos nobres, (sic) eram nomes indígenas: Marquês de Itamaracá, marquês (sic) de Sapucaí...

O sentimento nacional também se refletiu na pintura. As obras mais conhecidas dessa época mostravam temas históricos, como A primeira missa do Brasil, de Victor Meireles e O grito do Ipiranga, de Pedro Américo... A preocupação de criar uma cultura nacional também apareceu na música... Pode-se afirmar que a cultura criada no segundo reinado era verdadeiramente brasileira? Toda população foi contagiada pelas artes patrocinadas pelo imperador? As elites brasileiras apreciavam as manifestações populares? Não.

As artes do segundo reinado tinham muito de imaginação e pouco de realidade. Mostravam tipos humanos ideais. Os indígenas exaltados pelos artistas correspondiam à ideia romântica que se tinha sobre eles. Na verdade, quase nada se conhecia a respeito dos indígenas. Além disso, na realidade, eles continuavam sendo exterminados e expulsos de suas terras. Os escravos, os mestiços, e os brancos pobres, que correspondiam à maioria da população brasileira, foram praticamente esquecidos pelos artistas da época. Os ritmos musicais populares, como o lundu, eram desprezados pela elite que se dizia “patriota”.

É bom lembrar que a cultura nacional criada no Segundo Reinado era acessível a uma pequena parcela da população que freqüentava as exposições de pintura, as óperas, os salões e, acima de tudo, que era alfabetizada. É difícil saber se essa elite realmente se identificou com o indianismo ou se somente seguiu a orientação dada pelo imperador. Afinal, os ricos fazendeiros e negociantes continuaram copiando modas e costumes europeus, achando chique falar francês e imaginando viver na Europa, apesar de cercados de escravos e em pleno trópico.

Texto adaptado de: RODRIGUES, Joelza Ester. História em documento: imagem e texto. São Paulo: FTD, 2002. (p. 210-212)

2. A arte no Barroco brasileiro

A hipótese mais aceita, entre os teóricos, sobre a origem do uso da palavra ‘barroco’ como denominação de um estilo é de que advenha do vocábulo espanhol ‘barrueco’, vindo do português arcaico e usado pelos joalheiros desde o século XVI para designar um tipo de pérola irregular. Seu uso, na arte, se deu como resultado da observação e criação de detalhes assimétricos, extravagantes e em excesso, primeiramente na arquitetura, expandindo-se para as artes plásticas.

¹⁶Erudito é um termo que faz alusão a manifestações artístico-culturais produzidas por uma classe específica que, geralmente, é a classe dominante, e considerada como elite que dita os certames/as regras culturais de uma sociedade. Popular é um termo que designa ou identifica questões, noções, manifestações e objetos pertencentes à cultura e arte do povo.

¹⁷O sincretismo tem a ver com a assimilação de uma cultura por outra, adicionando valores e idéias. No Brasil, esta palavra é muito utilizada para se referir às relações religiosas, principalmente na Bahia, em que elementos dos cultos africanos foram incorporados à fé e a doutrina católica. O sincretismo nas culturas promove a construção. Para maiores informações sobre o termo, visite: <<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/SINCRETISMO.pdf>>

O intercâmbio entre artistas na Europa, bastante comum na época, logo afetou a arte produzida em Portugal. Os artistas em Portugal passaram a receber lições de artistas italianos a partir do Renascimento e a acolher artistas trazidos pela classe dominante; à grande massa de produção popular, somou-se, então, a intervenção *erudita*¹⁶ renovadora; ao patrimônio cultural, acrescentou-se, lentamente, a arquitetura maneirista e, logo depois, o Barroco.

O estilo artístico barroco se expandiu na Europa Ocidental e nas colônias europeias localizadas na América Latina desde a metade do século XVI. Foi considerado um desvio do estilo clássico, pois não se ligava a ideia de harmonia e equilíbrio presentes nesta corrente artística. A arte produzida no Barroco destacou-se na criação de obras que expressavam valores espirituais e religiosos. Argan (1992, p. 30) argumenta sobre o assunto: “a exuberância visual e a fenomenização universal do Barroco estão certamente relacionadas com a reavaliação contra-reformista da manifestação sensível das verdades da fé”.

No que tange à atividade pictórica, com a exceção dos artistas protestantes de Nassau, o Barroco desenvolveu-se à sombra das igrejas e dos conventos, sendo obra de religiosos ou leigos aproveitados pelos primeiros. Os pintores faziam uso de contrastes entre luz e sombra e de cores que emitissem a ideia do sagrado, em temas quase sempre sugeridos ou determinados pelos jesuítas e religiosos católicos que em Portugal se instalaram.

Os portugueses procuraram se utilizar em terras brasileiras de técnicas indígenas, mestiças ou negras em ramos que iam desde as construções, o mobiliário, os utensílios domésticos, as ferramentas e o vestuário, até a cerâmica e a tecelagem. Poucos e raros brancos possuíam arremedos de corporações, de ofícios, sendo a maioria empreiteiros que contratavam serviços que se valiam da mão-de-obra de brasileiros mulatos ou pardos. Estes saíram do serviço pesado de escravo e se tornaram uma “extensão do branco”, desenvolvendo, a partir dos conhecimentos técnicos que apreendiam, caracteres próprios que miscigenavam as culturas em uma manifestação singular da cultura brasileira.

Acerca da miscigenação cultural, pode-se perceber que a constante convivência gerou a miscigenação cultural, fenômeno desencadeado décadas após a vinda de povos estrangeiros (portugueses, holandeses, franceses, etc.), que, por sua vez, formou a contextualização para o movimento conhecido como Barroco brasileiro.

A arte e a cultura no Brasil do século XIX atravessavam um momento de intensa miscigenação, o que resultou no uso de esquemas, técnicas e adornos que refletiam padrões europeus, mas com um olhar mestiço: linhas e curvas indígenas bem como símbolos e contrastes africanos fluíam em obras e manifestações de um *sincretismo*¹⁷ singular. Gruzinski (2001, p. 61) revela que é a presença do aleatório e da incerteza que confere, às mestiçagens,

seu caráter impalpável, o que, na perspectiva da construção artístico-cultural se traduz em possibilidades múltiplas de releitura em determinado local e em determinado espaço de tempo.



Figura 12 - Anjos com instrumentos musicais. Pintura na Igreja de São Francisco, de autoria do mestre Ataíde em Ouro Preto (MG)



Figura 13 - Forro da sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, obra realizada em 1823, Mariana-MG, pintada por Mestre Ataíde

A participação ativa dos religiosos presentes no país – muitos deles literatos, arquitetos, pintores e escultores –, contribuiu para a pluralidade cul-



¹⁸O “olho que tudo vê” é um símbolo composto por um olho, geralmente dentro de um triângulo, cercado de raios de luz. Sua origem é antiga; é encontrado no Olho de Hórus ou Udyat, proveniente do Antigo Egito, significando luz e poder e tendo a função de amuleto (proteção). A imagem do “olho que tudo vê” também é vista no grande selo produzido nos Estados Unidos da América em 1782 e, posteriormente, foi reproduzido na atual nota de 1 dólar. Na obra de Mestre Ataíde (Fig.7), a referência ao “olho que tudo vê” foi, provavelmente, uma solicitação de uma das confrarias/irmandades mineiras (como os maçons, que usam este símbolo) que patrocinou o artista na época.

tural nas obras dos artistas, como as imagem acima (Fig.12 e Fig.13), pinturas realizadas por Manuel da Costa Ataíde (1762 - 1826), em que notamos a presença de elementos (olhos amendoados, mãos grandes) que se referem à presença da mestiçagem. Especificamente na Fig. 13, percebemos um símbolo que remete ao “olho que tudo vê”¹⁸, usado por confrarias e irmandades. O anjo o segura em uma posição de destaque. Trata-se de uma imagem pagã incrustada em um templo cristão, numa associação de significados feita por um mestre que relia as culturas das quais ele fazia parte.

No que tange a escultura, a talha mineira assumiu proporção de original e chegou a uma expressividade estética de alto nível, transcendendo os limites dos adornos barrocos em construções e peças de santos, através de Antônio Francisco Lisboa (1738 - 1814), que ficou popularmente conhecido como Aleijadinho.

O mestre encontrou numerosas soluções que englobaram um vocabulário técnico relativo à transformação da concepção espacial de rigidamente retangular em irregular quanto ao relevo das figuras dos anjos, à angulosidade na construção dos personagens religiosos – seja nos olhos, seja no formato facial, na barba, nas sobrancelhas ou na roupa –, conforme podemos perceber na imagem a seguir.



Figura 14 - Os Traços típicos de Aleijadinho

Percebe-se em suas obras as modulações, os relevos, a variabilidade dos elementos e dos pontos de vista, o uso das cores fortes em materiais de difícil manuseio com aparência de serem maleáveis, as curvas e reentrâncias na construção exuberante das formas escultóricas.

Em sua grande maioria de temática religiosa, as obras de Aleijadinho manifestam a relação entre o fragmento do Barroco – que foi a base dos estudos em uma releitura através das combinações abasileiradas de personagens cristãos e alguns burgueses retratados –, e a busca por componentes visuais que enfatizassem a expressão por elas retratada.

3. A herança cultural portuguesa

A herança cultural¹⁹ portuguesa no Brasil pode ser compreendida a partir das quatro fases da imigração de portugueses ao país. De acordo com Venâncio (2000), elas se dividem em: I) imigração restrita (1500 - 1700), II) imigração de transição (1701 - 1850), III) imigração de massa (1851 - 1930) e IV) imigração de declínio (1960 - 1991).

Na fase I, saíram de Portugal cerca de 700 mil emigrantes, aproximadamente, para as colônias portuguesas localizadas na África, Ásia e também no Brasil. Os primeiros portugueses se fixaram principalmente na Bahia e em Pernambuco, com o objetivo de explorar a produção canavieira, atividade bastante lucrativa no período. Eram novos burgueses que se estabeleciam na colônia agroexportadora.

Além deles, Portugal estimulou a migração internacional através do *degredo*²⁰, com o intuito de povoar as colônias e, ao mesmo tempo, retirar do país indivíduos que não interessavam ao império lusitano. Outros que vieram fugiam de perseguições religiosas.

Na segunda fase, vieram, em maioria, portugueses abastados e com melhor nível de educação, que pertenciam à corte de D. João VI ou eram caixeiros-viajantes, se inserindo na economia da Colônia, abrindo grandes ou médios estabelecimentos comerciais.

Com a descoberta das jazidas de ouro em Minas Gerais, portugueses da região do Minho, região de alta densidade populacional no século XVIII, se dirigiram para esse estado, ávidos por ascensão econômica através da extração do minério.

Este período ficou conhecido, na Europa, como período da razão ou Iluminismo, cuja ênfase recaía nas descobertas científicas e na racionalidade como meio para a explicação e o desenvolvimento da humanidade. Os portugueses que vieram para o Brasil traziam todo este ideário, que, transmitido na Colônia, levou – juntamente com as revoltas contra os altos impostos que a Coroa lusitana impunha aos brasileiros –, muitos artistas a não aceitarem o Barroco lusitano como referência artística.

Na terceira fase, em meados do século XIX, o perfil do imigrante português mudou para parcelas maiores de mulheres e crianças. Isso ocorreu

¹⁹A contribuição cultural de origem lusitana mesclou-se com aquelas de origem indígena e africana, constituindo o tronco básico sobre o qual se estrutura a cultura brasileira. De Portugal herdamos a língua, fator básico para a unidade nacional, fato este valorizado desde o tempo dos romanos, que consideravam a uniformidade linguística a base de seu império. (EBE, 1993, p. 10).

²⁰Os *degredados* para o Brasil eram pessoas expulsas de Portugal que, na pátria lusitana, não tinham posses, haviam cometido delitos ou crimes ou eram incômodas aos desejos e interesses da corte e do Rei português.

²¹Um escritor da década de 1820, Raimundo da Cunha Mattos, retrata especificamente os imigrantes portugueses vindos para o Brasil na terceira fase de migração: “O português pobre, ao desembarcar nos portos brasileiros vestia polaina de saragoça (...) e cação, colete de baetão encarnado com seus corações e meia (...) geralmente desembarcavam dos navios com um pau às costas, duas réstias de cebolas, e outras tantas de alhos e uma trouxinha de pano de linho debaixo do braço. Eram minhotos que, para sobreviver, dormiam na rua e procuravam ajuda de instituições de caridade.” (MATTOS, 1820, p. 31)

²²As anedotas podem ser entendidas, neste caso, como uma expressão popular do debate entre intelectuais e políticos brasileiros que se preocupavam em definir e afirmar um conceito sobre a identidade nacional. A função das anedotas, então expressar a rejeição do povo brasileiro ao seu passado como colonizados.

porque houve, neste período, um aumento expressivo da população portuguesa: com a mecanização da agricultura, houve o crescimento do número de trabalhadores do campo desempregados.

Estes agricultores desempregados contribuíram para a formação de uma imagem negativa e preconceituosa do **imigrante português**²¹ no Brasil, sendo estigmatizados como indivíduos de pouca qualidade intelectual. Na segunda metade do século XIX, podemos encontrar os primeiros livros de **anedotas**²² e piadas fazendo críticas à herança cultural portuguesa.

Na quarta fase, o fluxo migratório de portugueses ao Brasil diminuiu expressivamente devido às melhorias das condições socioeconômicas em Portugal, por meio do desenvolvimento industrial, da queda na taxa de natalidade e do envelhecimento da população, entre outros fatores. Além disso, a partir de 1929, a política trabalhista no Brasil passou a atuar através de leis protecionistas em relação ao mercado de trabalho nacional.

Para cada uma dessas fases migratórias, podemos encontrar manifestações artístico-culturais que os lusitanos trouxeram como herança cultural: a religião católica e a língua, que foi ressignificada com a inclusão de palavras, principalmente, das culturas africana e indígena.

Outros elementos culturais são demonstrados nas construções – através de elementos de *design* e arquitetura (como a azulejaria portuguesa) –, na cachaça – criada nos engenhos de açúcar –, na alimentação (queijo do reino, pimenta-do-reino, farinha do reino, bacalhoadada, etc.), nas celebrações das datas comemorativas através de festas e procissões – como o Carnaval e as Festas Juninas –, nos folguedos folclóricos e regionalistas (fandango, cavalhadas, bumba-meu-boi, farra do boi), nas lendas, nos jogos infantis e nas cantigas de roda.



Figura 15 - Folia de Reis



Figura 16 - Azulejaria portuguesa

Também de origem portuguesa, são as instituições administrativas, o Direito codificado e a organização política (advinda dos códigos romanos), algumas espécies de plantas, como a manga, a jaca e o coqueiro-da-Bahia (todos as três trazidas da Índia).

Para refletir

1. Que outros elementos culturais encontramos no nosso cotidiano que advêm da cultura portuguesa?
2. Pesquise outras influências artístico-culturais europeias nos costumes, nas crenças, lendas e produções.
3. Procure, em sua cidade, manifestação/ões cultural/is que tem/têm influência de cultura/s europeia/s. Escreva um texto sobre o assunto, descrevendo o/s achado/s e analisando-o/s luz do que foi estudado nesta unidade e da sua pesquisa.

4. As influências culturais de italianos, alemães...

Outros povos – através de movimentos migratórios conforme explicado anteriormente –, chegaram ao Brasil²³, trazendo influências e referências culturais ao país. Os italianos e alemães contribuíram para a implantação e difusão do manejo

²³Pouco antes de morrer, em 1580, o colonizador português João Ramalho declarou que sempre acreditara originar-se o nome “Brasil” do pau-brasil, árvore cuja madeira fornecia um corante vermelho cobiçado na Europa. Entretanto, Ramalho acrescentou ter conhecido, muito tempo antes em Lisboa, um marinheiro inglês que lhe garantira existir uma antiga lenda sobre uma terra paradisíaca chamada O’Brazil (que em celta significaria “afortunada”). Este marinheiro estava em Portugal, pois havia corrido a notícia de que os portugueses descobriram a terra e ele queria ir junto para o paraíso. Pesquisadores que defendem esta teoria se baseiam em mapas que datam a partir de 1367, com registro de terras no local onde se encontra o Brasil, com denominações, na época, de “Braçile”, “Braçir” e “Hobrasil”.

de várias culturas na agricultura (policultura), procuraram valorizar o artesanato e atuaram na transição do trabalho escravo para o livre ao divulgarem e lutarem pelo sistema de parceria e pelo trabalho assalariado, presentes em suas culturas.

Os imigrantes italianos estabeleceram-se, principalmente, nos estados do Sul do país, em pequenas colônias agrícolas, na maioria, dedicando-se também ao comércio e à pequena indústria de base artesanal. Em São Paulo, os italianos trabalharam nas lavouras de café, passando, depois, a exercer atividades na indústria e no comércio.

Suas influências culturais estão presentes nos hábitos alimentares do brasileiro, em pratos como o macarrão, a pizza, o risoto, a polenta. Nas artes, temos, significativamente, o uso da sanfona, das linhas clássicas e do gesso na ornamentação de fachadas.

O artista plástico italiano Eduardo de Martino (1838 - 1912) estudou na Escola Naval de Nápoles, mesma cidade em que manteve ligação com Giacinto Gigante, pintor ligado à Escola de Posillipo. Martino atuou como oficial da Marinha de guerra italiana e, depois, mudou-se para Montevidéu e, em 1868, para o Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro. Viajou ao Rio Grande do Sul para divulgar suas obras e terminou por ministrar aulas de pintura. Foi encarregado, por D. Pedro II, de registrar, na condição de pintor-oficial, os feitos militares dos brasileiros em diversas batalhas.



Figura 17 - Vista de Porto Alegre, Eduardo de Martino, século XIX, Acervo: Museu da Casa Brasileira

Em 1870, apresentou-se na Exposição de Belas Artes, sendo premiado com a medalha de ouro. Um ano depois, é nomeado membro correspondente da Academia Imperial de Belas Artes. Em sua trajetória, produziu uma quantidade de pinturas de paisagens, de combates navais e de marinhas.

Os alemães fundaram colônias nos estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e parte do Espírito Santo. Viviam em pequenas propriedades e, como os imigrantes italianos, trabalhavam na agricultura e possuíam pequenas indústrias artesanais.

De certa forma, devido à religião protestante de muitos, isolaram-se da população brasileira, formando comunidades apartadas, nas quais, até hoje, predomina a língua alemã. Na cultura, deixaram sua marca através da divulgação do consumo da batata, da cerveja e de embutidos (salsicha, linguiça, etc.).

Um exemplo de artista plástico que veio ao Brasil como imigrante alemão é Herrmann Rudolf Wendroth (1860). Soldado mercenário, Wendroth integrou a Legião Alemã e serviu na região Sul do país como integrante dos *brummers*²⁴ (os resmungadores).

Em 1851, foi contratado para lutar na Guerra do Prata. Chegou primeiramente em Rio Grande, mas depois seguiu para Pelotas, onde ficou preso por arruaça durante alguns dias. Esteve em Rio Pardo, Porto Alegre e Lavras do Sul, onde explorou o ouro nas minas da região.



Figura 18 - Herrmann Rudolf Wendroth, Vista de Porto Alegre, 1952

Wendroth viajou por diversas regiões do interior gaúcho, retratando, por meio de desenhos e aquarelas, figuras humanas locais e paisagens naturais e urbanas com grande sensibilidade plástica.

²⁴Brummers (os resmungadores) foi a denominação que os soldados mercenários alemães receberam devido ao fato de que reclamavam muito do salário recebido através de soldo e das condições de vida, assim como do fato de terem um dialeto diverso da maioria dos alemães. Os brummers vieram para o Brasil em 1851, contratados pelo governo brasileiro, para lutarem na Guerra contra Oribe e Rosas, conhecida popularmente como Guerra do Prata.

Outros grupos étnicos vieram em menor número e influenciaram, de maneira intensa, nossa cultura: sírios, árabes, libaneses, turcos, espanhóis, poloneses, judeus, ingleses, norte-americanos, etc.

Entendemos que a miscigenação cultural trouxe várias visões de mundo para diferentes espaços e estados do Brasil. O território brasileiro, como resultado de pesquisa realizada por Diegues Júnior (1972), foi dividido em Regiões Culturais que têm, como base, a soma de fatores geográficos, históricos, econômicos, políticos e sociais, que se interpenetram e possibilitaram a definição das características principais de cada região.

Para Júnior, as Regiões Culturais são: Amazônia, Nordeste Agrário Litorâneo, Nordeste Interior, Mineração do Planalto, Centro-Oeste, Extremo Sul Pastoril, Colonização Estrangeira e Zona do Café e Área Industrial.

Síntese do capítulo



Neste capítulo, estudamos a Missão Artística Francesa, o movimento do Barroco brasileiro, a herança cultural portuguesa e as influências culturais de italianos e alemães como parte da influência europeia na Arte e na Cultura brasileira. Explicitamos as principais características destes temas, associando-os à produção artística, com ênfase nas artes plásticas.

Atividades de avaliação



1. Busque verificar as influências culturais europeias comumente visíveis em sua rua, observando o cotidiano de seus vizinhos. Anote suas observações e divulgue-as para seus colegas.
2. Investigue se há, em sua cidade, imigrantes europeus ou descendentes, partindo de sua família, e anote a contribuição cultural que deixaram. Produza, com seus colegas, um *Diário da Cultura Europeia* como registro do estudo realizado. Caso seja possível, registre como livro na Biblioteca Nacional (site: <http://www.bn.br>) e doe um exemplar à Biblioteca Municipal.

Leituras, filmes e sites



Leituras

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil** - obra completa 1816-1831. São Paulo: Editora Capivara, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2003.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. **Cultura Brasileira: jeito de ser e viver de um povo**. São Paulo: Marleine Paula Marco, 2005.

Filmes

Carlota Joaquina Princesa do Brasil. Direção Carla Camurati. 1995. Duração: 1h40min. – O filme conta a história de Carlota Joaquina, interpretada por Marieta Severo. Ela é a infanta espanhola que, com apenas dez anos, conheceu o príncipe de Portugal (Marco Nanini) e se decepcionou com o futuro marido. Sempre mostrou disposição para seus amantes e pelo poder e se sentiu tremendamente contrariada quando a corte portuguesa veio para o Brasil, tendo uma grande sensação de alívio quando foi embora. Disponível também na internet: <https://www.youtube.com/watch?v=wk9ZE7C9P58>.

Português, a Língua do Brasil. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Gênero: documentário. Brasil, 2007. Duração: 72min. Apresenta depoimentos de 16 Acadêmicos, membros da Academia Brasileira de Letras, sobre o atual estado da Língua Portuguesa. A nossa realidade idiomática é mostrada com as cores do Brasil na experiência personalíssima de cada Acadêmico. O diretor escolheu como cenário a Casa de Machado de Assis que, simbolicamente, representa a Casa da Língua Portuguesa. No documentário, os depoimentos se sucedem, registrados sempre com a presença do próprio Nelson, o grande anfitrião deste encontro de notáveis. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-bbT7QmdNSE>

O Povo Brasileiro - Invenção do Brasil. Duração: 4h20min. O antropólogo Darcy Ribeiro nos conduz pelos caminhos da nossa formação como povo e nação. Afinal, quem são os brasileiros? Que matrizes nos alimentaram? Que traços nos distinguem? O documentário é uma recriação da narrativa de Darcy Ribeiro em linguagem televisiva; a onde discute a formação dos brasileiros, sua origem mestiça e a singularidade do sincretismo cultural que dela resultou. Com imagens captadas em todo o Brasil, material de arquivo raro, depoi-

mentos de Antonio Cândido, Luís Melodia e Antonio Risério, entre outros, e a participação especial de Chico Buarque e Tom Zé, discutem nossas origens, nossos percursos históricos, nossos temas e problemas, nossas perspectivas de futuro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqlcHGj4f7k>

Missão Artística Francesa. Direção Gustavo Dahl. Documentário. 1982. "... sobre os vestígios deixados no Brasil pelos artistas franceses que aqui chegaram, em 1816, fugidos das guerras napoleônicas. Estes artistas, entre os quais Debret e Montigny, influenciaram artes e ofícios em nosso país, notadamente nos campos da pintura, da arquitetura, ourivesaria e escultura, executando uma obra que ajuda a compreender nossa história". Informações disponíveis em: <http://cinemateca.gov.br>

Sites

Museu Nacional de Belas-Artes: <http://www.mnba.gov.br/>

Almanaque Brasil: <http://www.almanaquebrasil.com.br>

Artigo sobre as *Correspondências entre Joaquim Lebreton e a corte portuguesa na Europa*. <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/273/27314209.pdf>

Vídeo sobre a Cultura no período de D. João VI: <http://www.youtube.com/watch?v=NCwOINIXv8Q>

Vídeo bem humorado em formato de *stop motion* sobre a vinda da Missão Francesa ao Brasil: http://www.youtube.com/watch?v=wSS9_EacWO8

Vídeo sobre a exposição que trata da Arte no Barroco brasileiro: <http://www.youtube.com/watch?v=Mf8ueO4P6E4>

Sobre Aleijadinho, consultar a Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=62&cd_idioma=28555

Referências



ANDREATO, Elifas; RODRIGUES, João Rocha. (org.) **Brasil: almanaque de cultura popular**. São Paulo: Ediouro, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

- DIEGUES JUNIOR, Manuel. **Etnias e Culturas no Brasil**. Rio de Janeiro: Paralelo, 1972.
- EBE, Reale. **Brasil: aspectos da cultura brasileira**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Volume I – Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FERREIRA, Félix. **Belas Artes: Estudos e Apreciações**. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885.
- GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. In: PINHEIRO, Amálio. **Por entre Mídias e Artes, a Cultura** (p.67 a74). Humus 2, NORA, Sigrid (Org). Caxias do Sul, RS . Rumos Itaú Cultural, 2007.
- LIMA, Rinaldo. **Re: Autorização para uso de imagem no livro Arte e Cultura Brasileira [mensagem pessoal]**. Mensagem recebida por flapedrosa@gmail.com. Acesso em: 25 de janeiro de 2011.
- NEWTON, Freitas. **Dicionário Oboé de Artes**. Rio/São Paulo/Fortaleza: ABC Editora, 2002.
- OSINSKI, Dulce. **Arte, História e Ensino: uma trajetória**. São Paulo: Cortez, 2002.
- PINASSI, Maria Orlanda. **Três Devotos, uma fé, nenhum milagre**. São Paulo: UNESP, 1999.
- PINHEIRO, Amálio. **Mestiçagem latino-americana**. Entrevista para o Jornal do povo. (10/05/2008 16:57). Disponível em: <http://barroco-mestico.blogspot.com/2008/05/entrevistado-amlio-para-o-jornal-o.html>. Acesso em: 01/06/2008.
- Johann Moritz Rugendas, Família de Plantador, 1812. In: SOUZA, L. de M. (org.) **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.100.
- RODRIGUE, Joelza Ester. **História em documento: imagem e texto**. São Paulo: FTD, 2002.
- SILVA, Dilma de Melo. (org.) Formação Histórica da Cultura Brasileira. In: **Brasil: sua gente e sua cultura**. São Paulo: Terceira Margem, 2003.
- TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. In: **Plural, revista do programa de Pós-graduação em Sociologia da USP**, nº14, 2007.pg. 9-32.
- VENÂNCIO, Renato Pinto. **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro: IBGE, 2000.

Capítulo

3

A multiculturalidade brasileira

Objetivos

- Apresentar e analisar as representações artístico-culturais da arte indígena, arte afro-brasileira e arte popular através de obras plásticas.
- Refletir sobre as características principais das artes e culturas indígena, afro-brasileira e popular.

Introdução

Neste capítulo, desenvolvemos a compreensão sobre as especificidades culturais brasileiras, do ponto de vista de várias culturas que se comunicam, interagem umas com as outras na construção ressignificadora que forma a multiculturalidade brasileira.

A concepção de multiculturalidade atravessa entendimentos sobre as várias formas de representação cultural dos povos humanos, tendo como objetivo levar a um movimento para a valorização das culturas e das artes, principalmente as que eram e continuam a ser desconhecidas e negligenciadas por culturas hegemônicas nos países.

Pretendemos refletir sobre os grupos étnicos no Brasil e reconhecer as similaridades entre eles ao invés de salientar as diferenças, promovendo o cruzamento e reflexão crítica das fronteiras entre as diversas culturas.

A educação para um entendimento multicultural, afirma Mason (2001, p. 47), trabalha com a visão de que a variação cultural deve ser representada e transmitida no sistema escolar para que as crianças a identifiquem e aceitem a diversidade cultural nas sociedades em que vivem, convivendo cotidianamente com as diferenças, seja através de perspectivas sobre a arte e o *design* de outras culturas, seja através da possibilidade de elas terem os meios para melhor perceber a sua própria cultura.

Cabe ao arte-educador ampliar suas noções a respeito do multiculturalismo para que possa exercer uma prática pedagógica que facilite o diálogo entre as diferentes culturas representadas por seus alunos na sala de aula, ensejando a reflexão, por parte deles, sobre cada uma das culturas, o que deve levar a uma melhor interação entre eles e, até mesmo, à produção artística intercultural.

²⁵A designação 'Índias Ocidentais' é uma denominação dada pelos europeus, no século XV, ao continente americano. O conhecimento sobre territórios geográficos se constituía limitado e os navegantes europeus acreditavam que, se viajando na direção oeste rumo ao Ocidente, iriam alcançar a costa Oriental das Índias (atualmente o espaço onde fica a Indonésia).

²⁶O *Faroeste*, *Oeste Selvagem* ou *Velho Oeste* (em inglês: *Far West*, *Wild West*, *Old West*) é a denominação usada popularmente para fatos e acontecimentos ocorridos a partir do século XIX, quando se inicia a expansão territorial dos Estados Unidos da América em direção ao Oeste, sinônimo de progresso devido, em boa parte, à exploração de recursos humanos e naturais. Este deslocamento de pessoas exterminou e aculturou milhares de nações indígenas norte-americanas, substituídas, na cultura estadunidense, pela construção de um mito popular: o *faroeste* em que valentes cowboys brancos perseguem o hostil guerreiro índio. O mito popular tornou-se narrativa de gênero artístico, o *Western*, sendo produzido e reproduzido profusamente através dos meios de comunicação a partir da década de 1940.

1. A Arte e a Cultura Indígena

A denominação 'índio' é uma invenção europeia do século XVI, fruto da ideia de que as Américas eram as 'Índias Ocidentais'²⁵. Por isso, faz-se referência aos nativos brasileiros como índios e a seus agrupamentos como indígenas.

Esta construção histórica foi produzida e apropriada pelos colonizadores, servindo para traduzir a legitimação de sua superioridade étnica/social/econômica e para justificar a empreitada imperialista. Isso significa que a riqueza e a diversidade das nações nativas do continente americano esmaeciam através da visão homogênea que o colonizador construiu: eram apenas índios.

Sabendo que eram diversos povos que habitavam o território brasileiro – com costumes, crenças e identidades culturais próprios –, alguns pesquisadores procuraram fazer um levantamento de quantos nativos viviam no país no período anterior à chegada dos primeiros lusitanos e concluíram que eram cerca de 5 milhões de índios distribuídos entre dezenas de nações.

A diversidade étnica não foi reconhecida de fato e a ideia genérica de 'índio' foi sendo reproduzida desde a chegada dos portugueses, sendo a realidade cultural das sociedades indígenas pouco estudada, conhecida e reconhecida pelos brasileiros.

Atesta-se isso pelo tratamento de excepcionalidade dado à questão indígena no calendário instituído nas escolas após a Lei nº 5.692, de 1971, ou Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), que indiretamente introduziu a noção de disciplinas e a questão cívica ligada a datas comemorativas como parte integrativa do currículo e do cotidiano escolar. Nestas datas, o 'dia do Índio' foi instaurado e, desde então, estudantes e professores reproduzem uma visão estereotipada e superficial da cultura dos povos indígenas brasileiros.

Isto acontecia e continua a ocorrer através de ações pedagógicas como a pintura corporal, o uso do cocar colorido feito de penas de papel e do arco e flecha improvisados, as danças de roda com o famoso gritinho de guerra "huhuhuhuh", versão clássica tirada, em meados da década de 1940, de seriados norte-americanos que retratavam o 'faroeste'²⁶.

É no cotidiano que reconhecemos e valorizamos todas as etnias, sem preconceitos, respeitando hábitos e costumes de cada povo, procurando ver cada contexto e não querendo adaptá-los aos nossos caprichos e entendimentos.



Figura 18 - Criança vestida de índio no Dia do Índio, 2007 (acervo particular)

Atualmente nas instituições educacionais, muitos dos alunos são descendentes das etnias indígenas, cabendo ao arte-educador estar atento a isso. Por vezes, eles se escondem por trás de uma moda que disfarça a cor da pele e o cabelo, por exemplo, procurando dar uma ideia de homogenia entre os seres, como se fôssemos todos iguais e seguissemos regras culturais ditadas pelas mídias contemporâneas, as quais criam modas que não respeitam as individualidades étnicas e culturais.

A diversidade dos grupos étnicos indígenas foi subestimada em decorrência da teoria do etnocentrismo, que reduz um grupo social a outro ao qual se pertence e este é visto como modelo único de referência, produzindo a 'civilização' de uma cultura por outra.

No Brasil, a ausência, nas sociedades indígenas, de um estado centralizado, um templo religioso e a existência de regras sociais incompreensíveis aos europeus levaram-nos a defini-las como civilizações atrasadas social e tecnologicamente. Esta concepção advém da teoria evolucionista social inglesa, pela qual todas as sociedades deviam atingir a complexidade da sociedade ocidental moderna, tornando-a parâmetro comparativo para outras sociedades.

²⁷Propriedade privada é o bem material que pertence a um determinado indivíduo e tem, como característica, a não-divisão com outros indivíduos.

²⁸ A denominação 'mestiço' é utilizada, neste caso, para se referir à miscigenação entre os povos que habitavam no Brasil e os que para aqui vieram europeus, africanos e indígenas.

²⁹ Atualmente, "60% da população indígena brasileira habita a região amazônica, sendo, desde o primeiro contato com o europeu, o local de refúgio para muitas populações indígenas. Essa expansão significou a apropriação de extensos territórios para a exploração dos recursos naturais, ... desde o início o indígena serviu de mão de obra... sempre se mantendo à margem das decisões econômicas e pouco usufruiu do progresso." (Fonte: SILVA, Dilma de Melo. (org.) Brasil: sua gente e sua cultura. São Paulo: Terceira Margem, 2003.)

O espaço indígena não se restringe aos limites territoriais. É, na verdade, construído com base em fatores ecológicos, econômicos, sociais, políticos e religiosos, obedecendo a regulamentos sociais e culturais em que laços de parentesco, rituais, e relações comerciais servem de divisória entre as fronteiras.

A descentralização das decisões do grupo, ligada a uma complexa rede de trocas, gera uma sociedade que não concebe a ideia de 'propriedade privada'²⁷. Portanto, o sistema de crenças e a identificação cultural variam de acordo com cada tribo indígena, sendo encontradas a tradição oral, a tradição da realização de tarefas e a tradição dos mitos e rituais, como formas de aprendizado cultural.



Figura 19 - Albert Eckhout (1610 - 1666): Dança dos Tapuias, Sec. XVII. Óleo sobre tela, 168 x 294 cm. Copenhague, Museu nacional da Dinamarca.

O artista plástico e botânico Albert Eckhout (1610 - 1666) chegou à cidade de Recife em 1637, contratado pelo holandês Maurício de Nassau para retratar, em forma de registro pictórico, a realidade cultural brasileira da 'Nova Holanda', com vistas a estimular investimento europeu nas terras ocupadas.

Passou pela Bahia, atravessando o interior do Nordeste. Fez inúmeros estudos e muitas pinturas, sendo, ao todo, vinte e uma telas, com doze naturezas-mortas e nove obras que fazem referência a etnias, nas quais foram pintados brasileiros indígenas, negros e mestiços²⁸. Seus trabalhos artísticos têm, como ponto característico, a documentação realista do que era observado e tratado como tema relevante a ser pintado.

A obra 'Dança dos Tapuias' demonstra índios brasileiros da nação tapuia do sexo masculino dançando, como se comemorassem ou se preparassem para algum feito. As índias observam atentamente, conversando sobre o que estão vendo. A paisagem exuberante e o tatu no canto direito da tela revelam que o artista observou a cena em plena mata densa e em meio ao cotidiano dos indígenas, que, pelos adornos que usam, não haviam sofrido forte influência cultural estrangeira por meio da aculturação.

Através da escravidão e de guerras físicas e biológicas, os europeus em terras brasileiras destruíram um grande número de povos indígenas. Pela catequese e miscigenação étnica, a cultura de tribos diversas sofreu **mudanças**²⁹ e, em muitos casos, foi extinta.



Figura 20 - Moema, Vitor Meirelles, 1866. Óleo sobre a tela 129 x 190 cm. São Paulo, Museu da Arte de São Paulo

A **cultura indígena**³⁰ foi retratada, em diversas obras, por Vitor Meirelles (1832 - 1903). O artista trabalhou o pictórico de maneira expressiva, alternando cores em contraposições de claro e escuro e se utilizando, em muitas de suas obras, do índio como temática também histórica na formação da multicultural brasileira.

Um exemplo é a tela 'Moema', cuja foto pode ser vista na Figura 20. Vale salientar aqui que esta obra ainda possui as características neoclássicas das academias na sua forma de representação. Se pararmos para analisar, veremos que o corpo nada tem a ver com um corpo de mulher indígena, mas com o corpo de uma mulher europeia com adornos indígenas. Trata-se de um tipo de representação próprio do entendimento dos europeus quando aqui chegaram.

³⁰ A influência que recebemos das culturas indígenas foi muito menor, seja pelo fato de seu estágio cultural ser menos adiantado, seja por esta população ter sido interiorizada pelos primeiros colonizadores. Os traços culturais herdados dos indígenas foram, na sua maioria, de origem tupi, grupo que teve mais contato com os portugueses do que os tapuias, nome dado aos que não eram tupis. Do tupis herdamos muitas palavras... para desespero dos estrangeiros obrigados a pronunciar nomes como Itaquaquecetuba e Pindamonhangaba. Deles herdamos a mandioca, o fumo, o guaraná, o mate, o uso da rede, sobretudo a utilitária, e processos de tecelagem e de fabrico de cestas. De origem indígena são também muitas técnicas de caça e pesca incorporadas aos nossos hábitos, como a arapuca para pegar passarinho, o alçapão, ...além das jangadas... Hábitos indígenas como tomar banho de rio, andar descalço, descansar de cócoras, caminhar em fila, e o banho de cuia... (Fonte: Reale, 1993, pg. 15)

Eles quiseram enxergar a cultura indígena com seus olhos e não como realmente ela era, numa representação “ideal” que se aliava ao padrão neoclássico. ‘Moema’ retrata esta visão de aculturação através de uma imagem idealizada. Como fica um corpo morto por afogamento? Belo desse jeito, somente dentro de uma visão clássica. É, assim, uma distorção da realidade.

Acerca de temas considerados no século XIX como legitimadores da cultura nacional, Baez (1985) ressalta:

Não havia uma consciência clara das dificuldades de transpor para o Brasil, um país em formação, modelos importados de países como a França. O Brasil era constituído de uma sociedade cultural e artisticamente pouco complexa, cuja elite intelectual, seduzida pela cultura européia, não podia perceber até que ponto era problemático para esta cultura criar raízes e se desenvolver livremente em uma sociedade ainda em crescimento (p. 15)

A pintura ‘Moema’ se refere a um personagem de uma lenda difundida através do poema ‘Caramuru’, de Santa Rita Durão, escrito no final do século XIX. O poema conta a história de Diogo Álvares, português que naufragou na costa baiana por volta do ano de 1510, tendo a tripulação sido capturada pelos índios.

Certa feita, Diogo, que recebeu dos índios a alcunha de Caramuru, pegou sua arma e atirou, ajudando o chefe da tribo a vencer uma tribo inimiga em batalha. Ganhou o respeito da tribo, tornando-se guerreiro.

A cada batalha, as tribos vencidas ofereciam donzelas, como sinal de aliança, aos mais bravos guerreiros. Como Diogo havia se casado com uma índia chamada Paraguaçu e era fiel a ela, nunca desrespeitou estas índias. Entre elas, estava Moema, que tentou seduzi-lo a todo custo e, no momento em que chegou o navio para resgatar o náufrago Diogo de volta à Europa com sua esposa Paraguaçu, Moema se atira ao mar, nadando em direção do navio e afogando-se.

Outro artista que trabalha com a temática do índio é Rodolfo Amoedo (1857 - 1941), considerado como um dos artistas/professores responsáveis pela renovação do ensino-aprendizagem de arte – na Escola Nacional de Belas Artes (antiga Academia Imperial de Belas Artes) do Rio de Janeiro no final do século XIX –, no sentido de ter defendido uma estética que contrabalançasse as correntes artísticas neoclássicas e românticas através de um maior realismo pictórico.

Podemos observar, em ‘O último tamoio’, uma grande diferença na representação em relação à ‘Moema’, pois há, de fato, um maior realismo – o corpo indígena apresenta feições mais próximas de sua etnia –, embora ainda conserve um ar de romantismo na forma como são representadas as mãos do personagem.



Figura 21 - O último tamoio, 1883, Rodolfo Amoedo. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

As correntes artísticas neoclássicas e românticas são influências europeias difundidas no Brasil a partir do século XIX através, principalmente, da Academia Imperial de Belas Artes, como já vimos anteriormente. Essas correntes idealizavam temas históricos, na busca de uma visão etnicamente integrada da cultura nacional (mostrando o negro, o índio, o mestiço), resgatando situações e fatos que não eram de relevância no contexto artístico até então.

O pesquisador Tadeu Chiarelli (1999) afirma que

Amoedo surge indeciso entre o papel de herdeiro do academicismo local e aquele de introdutor do realismo burguês (...) curiosamente o artista consegue transformar o seu realismo inicial no único herdeiro possível e intransigente da arte tradicional no país, única sentinela eficaz contra os avanços das vanguardas vindas da Europa (p. 154)

Na obra 'O último tamoio', o corpo de um índio morto é exposto na praia, com um religioso o acolhendo nos seus braços. Este quadro foi exposto em 1883 no Salão de Paris e, em 1884, na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro, tornando-se bastante comentado pela crítica brasileira.

Amoedo inspirou-se no poema épico 'A Confederação dos Tamoios', publicado em 1856 por Gonçalves de Magalhães, um dos expressivos escritores do movimento romântico no país. O poema relata a revolta dos índios contra os portugueses, ocorrida entre 1554 e 1567, em que franceses e índios tupinambás ('tamoio', na língua tupinambá, significa 'ancião') procuraram expulsar os portugueses do Rio de Janeiro.

O padre Anchieta foi uma figura importante, pois, tendo vivido entre os tupinambás, mediou tréguas entre eles e os portugueses. Em 1567, a batalha termina com a derrota dos franceses e a morte do chefe da tribo tupinambá, Aimberê. É por isso que, no catálogo distribuído pela Academia na exposição em que Amoedo participou, a pintura era descrita por Wilde (1884) da seguinte forma: “O padre Anchieta encontra em deserta praia o cadáver de Aimberê, o chefe dos Tamoios, e o contempla comovido antes de prestar-lhes (sic) os últimos deveres de sacerdote cristão” (p. 21).

No que tange às referências culturais em expressões visuais da arte produzida pelos indígenas, encontramos: a arte plumária, a pintura corporal, a cerâmica e a cestaria. Na arte plumária, há padrões que identificam as relações sociais e religiosas, havendo determinados adereços (cocares, colares, brincos) feitos de ossos de animais e plantas. As tinturas são específicas para cada situação e integrante da tribo.



Figura 22 - Criança (curumin) da etnia dos Caiapós, no Pará

A pintura corporal é, geralmente, função feminina, com desenhos lineares cobrindo parte da face, a face inteira ou o corpo todo. Estas expressões visuais têm a função de enfeites/adornos e determinam os padrões estéticos do que os índios consideram como bom e belo.



Figura 23 - Tribo indígena no Alto Xingu, dançando em ritual o Quarup³¹

Para refletir

1. Com um colega, dirija-se a uma escola de educação básica (ensino infantil, fundamental ou médio) e entreviste um professor que trabalhe com artes plásticas sobre as atividades relacionadas à arte e cultura indígena dentro da escola. Pergunte se ele conhece artistas que trabalham esta temática, entre outras questões relevantes. Elabore um relatório relacionando o ensino de arte e cultura indígena a uma ou mais concepções metodológicas do ensino de arte e analisando criticamente a opinião do professor entrevistado (não esqueça de informar ao professor que seu nome será tratado como uma sigla ou número, não sendo divulgado também o nome da escola pesquisada, mas apenas o nível e o ano estudados).

2. Arte e Cultura Afro-brasileira

A influência africana no processo de formação da arte e cultura brasileira se inicia a partir do tráfico negreiro durante os séculos XVI, XVII, XVIII e primeira metade do século XIX, quando milhões de africanos deixaram forçadamente o continente africano e chegaram ao Brasil para exercer os trabalhos que lhes eram impostos.

Sobre a construção da arte e cultura afro-brasileira, o pesquisador Sílvio Romero (1888) assim protestou:

É uma vergonha para a ciência do Brasil que nada tenhamos consagrado... ao estudo das línguas e das religiões africanas.

³¹ O termo Quarup ou Kuarup tem dois significados. O primeiro é o nome dado a uma madeira e o outro é um ritual religioso celebrado pelos índios da região do Xingu e consagrado aos seus mortos ilustres. O rito dentro da cultura indígena está relacionado ao Mawutzinin, entidade demiurga ou deus, responsável pela criação dos primeiros homens sobre a terra e por isso ligado diretamente ao destino (vida e morte) dos seres criados. O momento sagrado inicia-se com a chegada de grupos de índios de outras aldeias em meio a danças; depois, alguns índios retiram um tronco (kuarup) da mata, o qual será a representação do ilustre chefe falecido. À noite, ocorre a “ressurreição” simbólica do chefe, momento em que há o choro ritual e cantorias que só terminarão com os primeiros raios do sol. Pela manhã, iniciam-se as competições entre os campeões de cada tribo, seguidas de lutas grupais para os jovens. O Kuarup encerra-se com o lançamento do tronco nas águas do rio.

³² Os bantos habitavam regiões que hoje equivalem aos países da Nigéria, Mauritânia, Mali e Camarões. Profundos conhecedores da metalurgia, utilizaram este conhecimento para conquistar povos vizinhos, tendo chegando a formar um grande reino. Seguiam a liderança de um chefe em suas aldeias. O rei banto era conhecido como manicongo e costumava cobrar impostos, em forma de mercadorias e alimentos, de todas as tribos de seu reino. A principal finalidade desses impostos era manter seus funcionários reais e o seu exército particular, que garantiam sua proteção. Os chamados sudaneses são povos que habitam regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda, mais o norte da Tanzânia. O sudanês central é o subgrupo formado por várias etnias que abasteceram de escravos o Brasil, principalmente os povos localizados na região do Golfo da Guiné. Estes povos ficaram conhecidos, no Brasil, pelos nomes de nagôs ou iorubas (que constituíam vários grupos de língua e cultura ioruba de diferentes cidades e regiões), de fons ou jejes e os haussás, que eram conhecidos por sua civilização islâmica.

Quando vemos homens, como Bleek [linguista alemão], refugiarem-se dezenas e dezenas de anos nos centros da África somente para estudar uma língua e coligar uns minutos, nós que temos o material em casa, que temos a África em nossas cozinhas, como a América em nossas selvas, e a Europa em nossos salões, nada havemos produzido neste sentido! É uma desgraça! (p. 10)

Devido à heterogeneidade cultural das diversas etnias africanas, não houve uma homogeneidade cultural praticada, reproduzida e relida, pois, apesar de os negros serem oriundos do continente africano, apresentavam realidades culturais diferenciadas em alguns aspectos devido às regiões às quais pertenciam.

A cultura africana passou por um processo duplo: intercâmbio e miscigenação cultural. O primeiro aconteceu entre as próprias etnias africanas em contato próximo após a vinda para o Brasil e entre a cultura negra e as demais culturas (europeia e indígena). E o segundo processo?

As matrizes principais da formação da cultura afro-brasileira, afirma Lopes (2008, p. 54), advêm das civilizações congo-angolana e da região do Golfo da Guiné, principalmente do antigo Daomé e da atual Nigéria. As pesquisas e estudos costumam tratar estas matrizes como relacionadas aos bantos e sudaneses.

Os negros que vieram da região do Golfo da Guiné foram colocados no trabalho da lavoura canavieira no Nordeste e na extração mineradora no Sudeste. As expressões culturais desses grupos no idioma, nas artes plásticas, na dança, na música, na religião e na culinária estão presentes significativamente nos estados da Bahia, Maranhão, Pernambuco, Alagoas, Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, locais onde o tráfico de escravos foi realizado em larga escala.

Concepções artísticas e práticas culturais e religiosas³³ – como o *candomblé*³⁴ e os cortejos carnavalescos dos afoxés –, originaram a forma de música conhecida atual e comercialmente como axé.

O traje feminino (turbante, batas de renda, saias rodadas, colares, pulseiras, etc.) influenciou artistas como a cantora Carmen Miranda³⁵ e é, atualmente, a vestimenta que serve como referência em comemorações e é usada, como traje típico, pelas baianas de tabuleiro, que, em várias cidades do país, vendem comidas típicas, entre elas o acarajé, em barracas desmontáveis.



Figura 24 - Dança ritualística que faz parte de cerimônia do Candomblé



Figura 25 - Dinha, fotografada em 1988, em seu local de trabalho

Fonte: Academia dos Imortais do Rio Vermelho, site: <http://www.acirv.org/>

³³ Os cultos africanos eram proibidos pela polícia, daí resultando o aparecimento do sincretismo religioso. Quando na presença de brancos, os negros cultuavam, ao invés de orixás, os santos católicos que representavam aquelas entidades. Esta prática é um exemplo claro da interpenetração das culturas e permanece até hoje incorporada à liturgia nagô. Assim Nhansan é cultuada como Santa Bárbara, Oxalá como Senhor do Bonfim, Yemanjá como Nossa Senhora... (Fonte: Reale, 1993, p. 17-18)

³⁴ Candomblé é a designação da religião de base africana ressignificada por africanos jejes e nagôs na Bahia, se tornando, depois, uma das referências nas matrizes religiosas afro-brasileiras. Afoxé é um termo que abraça uma variedade de significados, podendo ser: o nome de um instrumento musical utilizado na percussão, o ritmo africano utilizado no Candomblé, o cortejo de rua ou o Candomblé de rua que sai durante o carnaval.

³⁵Maria do Carmo Miranda da Cunha ou Carmen Miranda foi uma cantora e atriz luso-brasileira. Sua trajetória artística ficou dividida entre apresentações no Brasil e nos Estados Unidos nas décadas de 1930 a 1950. Seu primeiro emprego foi em uma loja de gravatas. Logo depois, passou a trabalhar em uma chapelaria, que, talvez, tenha lhe fornecido os conhecimentos para a criação de seus próprios chapéus e turbantes, marcas inconfundíveis do seu vestuário. Artista polivalente, trabalhou no rádio, no teatro de revista, no cinema e na televisão. É considerada a precursora do Tropicalismo, movimento cultural surgido no Brasil durante os anos de 1960.

³⁶Danças Dramáticas são bailados populares que se assemelham cenicamente a peças teatrais, devido à presença de personagens e enredo.

Cucumbis são antigos folguedos de origem africana, constituídos a partir de ritos masculinos relacionados à passagem para a puberdade. Maracatus são folguedos originários da cultura dos bantos, com base na coroação de “reis” e “rainhas” africanos sob a proteção da Igreja Católica.

Uma personagem expressiva da cultura afro-brasileira é a baiana Ubaldina de Assis. No Rio Vermelho, um conhecido bairro veranista de Salvador, surgiu o costume culinário das baianas de acarajés. Considerada pelos soteropolitanos como a primeira delas, em 1944 se fixou com seu tabuleiro e era conhecida pelo nome de Ubaldina, uma famosa cozinheira especialista nas iguarias afro-baianas.

O Largo de Santana foi o local escolhido, sendo o seu tabuleiro um dos mais destacados estabelecimentos comerciais, situado defronte à entrada principal da Igreja-Matriz de Salvador. O tabuleiro de acarajé de Ubaldina provocou um novo olhar do povo sobre o hábito de comer na rua, que, em outros tempos, era considerado como coisa de gente sem educação doméstica.

Em 1961, a velha baiana adoeceu e foi forçada a se afastar de seu tabuleiro, principal fonte de sustento da família. Para surpresa de todos, sua neta Dinha (1952-2008), então com dez anos, assumiu o local de sua avó com a garra de baiana experiente. A pequena contou com a ajuda de parentes para restabelecer o tabuleiro no largo, porém a massa para os acarajés e abarás foi preparada por suas mãos com base nos ensinamentos da avó. Em pouco tempo, a baianinha ganhou o respeito e a confiança de todo o público local, o que a deixou em pé de igualdade com outras baianas já estabelecidas no Largo de Santana.

Dos bantos, herdamos os tipos de samba, as **danças dramáticas**³⁶ e em cortejo (cucumbis, maracatus), a capoeira, o maculelê, algumas técnicas de trabalho na lavoura e alimentos como o quibebe e o angu.

Dentro do contexto em que a cultura africana foi se transformando na cultura e arte afro-brasileira, podemos encontrar diversos artistas plásticos afro-brasileiros que tiveram forte papel na divulgação e valorização do negro e de sua cultura na sociedade brasileira, expressivamente a partir do século XIX.



Figura 26 - Estudos de cabeça segundo P.P Rubens, Arthur Timótheo da Costa.

Um bom exemplo é o artista plástico Arthur Timótheo da Costa (1882 - 1923), negro que estudou gravação e desenho durante a infância na Casa da Moeda do Rio de Janeiro. Adiante, teve aulas na Escola Nacional de Belas Artes e trabalhou como ajudante do cenógrafo Oreste Coliva, pintando diversas paisagens e personagens em espaços cênicos de teatros.

Esta experiência fez com que estudasse rostos, corpos de negros, índios e mestiços com esmero. Suas obras em pintura têm, como característica, o uso de pinceladas fortes, assemelhando-se às do movimento impressionista³⁷.



Figura 27 - Retrato de Mulher, e Figura 28 - Retrato de homem negro, Benedito José Tobias, 1930-1940 (Aquarela sobre cartão). Acervo da Associação Museu Afro Brasil.

Benedito José Tobias (1894 - 1963) é um artista afro-brasileiro pouco conhecido, que produziu, em pintura, pequenos retratos de negros e negras com traços fortes e expressivos. Conforme Lopes (2006, p. 29) descreve no Dicionário Escolar Afro-brasileiro, ele nasceu e viveu em São Paulo, tendo se dedicado à pintura de paisagens, retratos e naturezas-mortas e participado, várias vezes entre 1934 e 1962, do Salão Paulista de Belas-Artes, sendo premiado em várias ocasiões.

Para refletir

1. Pesquise, em sua cidade, as expressões e produções em arte e cultura afro-brasileira existentes e difundidas no cotidiano dos seus habitantes. Realize uma obra plástica (desenho, pintura, escultura, fotografia, etc) e organize, com seus colegas, uma exposição sobre o assunto.

³⁷O Impressionismo foi um movimento artístico nascido na pintura europeia do século XIX. O termo foi derivado de uma crítica feita pelo pintor e escritor Louis Leroy ao quadro *Impressão, nascer do sol* (1874), de Monet, exibido no Salão dos Recusados em Paris. Apesar de a expressão ter sido usada como uma crítica pejorativa, terminou por ser utilizada por Monet e seus companheiros, inaugurando uma nova forma de ver a pintura. Os pintores impressionistas não estavam mais interessados em temáticas nobres ou retratos realistas muito em moda na época. A luz e o movimento tornavam-se os principais elementos, conseguidos por meio de pinceladas soltas e rápidas.

³⁸A encantaria afro-brasileira tem base ritualística nos ritos indígenas e incorporou itens de rituais africanos, sofrendo influência de outras culturas. As reuniões acontecem acompanhadas de música em ritmos extasiantes. Cada local de encontro para a prática do ritual encantatório é chamado de 'terreiro'. (Adaptado de: Sociedade Yorubana Teológica de Cultura Afro-brasileira. Maiores informações visite o site: <http://www.yorubana.com.br/>).

2. Procure, em sua cidade e localidades circunvizinhas, um artista plástico afro-brasileiro, entreviste-o, questionando-o sobre sua obra e produção, fotografe o artista e seus trabalhos e exiba os resultados em sala de aula. Publique, com seus colegas, as entrevistas e fotografias em um site gratuito da internet (blog, por exemplo).

3. Arte e Cultura Popular

O termo popular vem sido discutido e criticado amplamente em estudos desde a década de 1910, a partir de pesquisas antropológicas e, posteriormente, através dos estudos culturais. Utilizaremos este termo para nos referirmos a manifestações e produções artísticas advindas de indivíduos que produziram e produzem significativas influências sobre a formação e definição da pluralidade cultural brasileira.

A diversidade é uma das características essenciais das culturas populares, opondo-se às culturas dominantes. Estas últimas apresentam, como Weber (1969) enuncia, uma tendência profunda à uniformização da vida, que, em nossos dias, se manifesta através do interesse do capitalismo pela padronização da produção.

As culturas populares e as culturas dominantes têm seus elementos-chave de identificação e análise. Grignon (1993) fez um quadro sintético destes elementos e nós o adaptamos às questões que interessam à compreensão da arte e cultura brasileira de matriz popular (vide Quadro 1).

Quadro 1

Características das Culturas Populares e das Culturas Tradicionais	
Culturas Populares	Culturas Dominantes
Isolamento e autoprodução	Expansionismo
Habilidade manual, utensílios, ferramentas	Uso de ciências, técnicas aperfeiçoadas
Cultura técnica prática	Cultura técnica teórica
Grandes possibilidades de interpretação e improvisação	Acumulação e concentração de saberes (cultura culta, Igreja, Escola)

(Adaptado de Grignon, 1993)

Correlacionando a produção artística popular como representação multicultural da cultura popular brasileira, a **Arte Popular**³⁹ é feita por artistas autodidatas que criam seus trabalhos com um expressivo valor estético. Esses artistas são pessoas do povo, geralmente com poucos recursos, que vivem nas periferias das capitais ou no interior do país e que têm uma relação social com a arte de fazer, produzir, de trabalhar.

A Arte Popular demonstra o ponto de vista e as experiências de vida de artistas que têm forte ligação com as comunidades onde habitam, podendo, em

³⁹Há uma cisão teórica entre os pesquisadores da Cultura e da Arte Popular. Alguns defendem outro termo que substituiria este Folclore. De acordo com Fernandes (2003, p. 39), o Folclore se propõe a lidar com um problema essencialmente prático: determinar o conhecimento peculiar ao povo através dos elementos materiais que constituem sua cultura. Ou seja, para Fernandes, o folclore trata dos modos de ser, de pensar e de agir peculiares ao povo, por meio de fatos de natureza ergológica (técnicas de trabalhar a roça, de manipular metais, de transporte ou de esculpir objetos, etc.) e de natureza não material (lendas, superstições, danças, adivinhas, provérbios, etc.).

suas obras, apresentar temáticas do cotidiano de suas vivências ou do imaginário (na criação de seres fantásticos), expressando um determinismo criativo para pensar e repensar os trabalhos terminados e o próprio ato de produção.

Os trabalhos artísticos que se originam na Arte Popular têm um poder comunicativo que vai além das fronteiras sociais e estilos de vida, pois possuem uma sensibilidade estética que atinge a todos os indivíduos de maneiras distintas.

Saiba Mais



“Jean de Léry, missionário calvinista que viveu entre os Tupinambás do Rio de Janeiro no século 16, deixou-nos um interessante relato de tudo o que viu e ouviu, mostrando que aquele povo, longe de ser selvagem, tinha uma grande sabedoria, moldada através do tempo.

Uma vez, um velho me perguntou: Por que vocês, maír e peró, vêm buscar lenha de tão longe para se aquecer? Vocês não tem (sic) madeira em sua terra?

Respondi que tínhamos muita, mas não daquela qualidade, e que não a queimávamos, como ele pensava, mas dela tirávamos tinta para tingir.

- E vocês precisam de muita?, perguntou o velho imediatamente.
- Sim, disse eu, como os outros.
- E quando morre, para quem fica o que deixa?
- Para seus filhos, se ele tem, ou para seus irmãos ou parentes próximos, respondi.
- Na verdade, continuou o velho – que como se vê não era nenhum ignorante -, vejo que vocês, maír, são uns grandes loucos, pois atravessam o mar e sofrem grandes problemas, como dizem quando aqui chegam. E no fim trabalham tanto para amontoar riquezas para seus filhos e parentes. A terra que os alimentou não será capaz de alimentá-los também? Temos pais, mães e filhos a quem amamos. Mas estamos certos de que, depois de nossa morte, a terra que nos sustentou os sustentará também, e por isso descansamos sem maiores preocupações.” (Lery In Prezia, 2000, p. 69)

A arte e a cultura popular brasileira é complexa e dinâmica, pois as formas de criar se inspiram na natureza, nos materiais que estão disponíveis, nos sonhos, nas imagens mentais e nos vislumbres do cotidiano.

Um marco da cultura popular são as Carrancas do Rio São Francisco, que têm sua origem entre os anos 1875 e 1880 no médio São Francisco, embora seu uso só tenha se proliferado a partir do século XX.

O artista mais conhecido que trabalhou com carrancas é Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany, tendo começado a talhar imagens em madeira aos 15 anos, após a morte de seu pai. Em 1901, aos 17 anos, esculpiu sua primeira figura de proa para a barca Tamandaré e não parou mais até a década de 1940, quando cessou o ciclo das embarcações no Rio São Francisco. Mesmo assim, o mestre carranqueiro havia deixado 80 peças esculpidas.

Assim como toda produção artística, as carrancas de mestre Biquiba também passaram por uma evolução estética. A primeira fase da carranca corresponde à cabeleira anelar, envolvendo todo o pescoço como uma juba.

A segunda fase corresponde às carrancas antropomórficas (que têm semelhança com a figura humana), com a cabeleira dividida em ondas.

Na terceira fase (após 1950), quando foram entalhadas para colecionadores, as carrancas passaram por outra transição fôrmica: a cabeleira, em corda, tinha os sulcos produzidos na madeira de modo horizontal enquanto, na fase anterior, os sulcos eram esculpido na vertical. Outra mudança ficou por conta da finalidade: como a carranca não precisa de um encaixe para a proa, passa a ter uma base quase horizontal para mantê-la no chão sem auxílio de calço.



Figura 28 - Uma das carrancas do Mestre Guarany da primeira fase.

Saiba Mais



Com efeito, se lançarmos uma vista sinótica sobre a arte brasileira, veremos que esta arte não deixou de ser um produto de importação, direta ou indireta. Barroco português; neoclassicismo, academismo, realismo e impressionismo franceses; surrealismo europeu e norte-americano – todas estas influências estrangeiras se precipitaram e se

entrecruzaram neste solo que, por isso mesmo, não pôde até aqui tomar consciência dele mesmo...

Por isso, apesar de estrangeiro há pouco chegado, tomo a liberdade de propor alguns conselhos, esboçar algumas diretrizes - que serão a conclusão do presente estudo: Se não houve até aqui “pintura brasileira” (e nós vimos sobejamente porque) não há aparentemente razão para que um dia (amanhã...) não haja uma. Mas para que esta possibilidade se torne realidade, é indispensável, no meu modo de ver, mudar a atitude de espírito que domina geralmente no Brasil.

É preciso libertar o navio, enalhado nas águas barrentas do academismo, da arte literária e anedótica, da “fabricação” pictural e turística, vulgarmente decorativa ou publicitária. É preciso lançar o navio no alto mar, e, por meio de uma manobra heroica de timão, imprimir-lhe um rumo clarividente, no sentido mesmo do gênio profundo da terra brasileira. (Fonte: CHABLOZ, 1942, p. 5)

Dentro da vasta gama de estilos da Arte Popular, encontramos a *Arte naïf*⁴⁰ ou arte primitiva moderna. No início do século XX, o artista autodidata Henri Rousseau foi reconhecido como artista *naïf*, com suas pinturas de característica ingênua e anticonvencional, abrindo portas para esta expressão no mundo todo, inclusive no Brasil, onde, nos anos de 1920, alguns artistas já recebiam influências das vanguardas europeias.

Naïf é uma palavra francesa que significa primórdios, primeiros. A arte naïf é uma arte livre de convenções e técnicas acadêmicas. Trata-se de uma produção de imagens representativas do universo pitoresco e regional onde o artista está inserido. Este universo é traduzido por formas simplificadas e/ou estilizadas figurativas com cores puras, tendo, em suas cenas compositivas, narrativas do cotidiano sempre presentes numa natureza idealizada.

Entre as características formais mais comuns na pintura *naïf*, estão: a dificuldade de uso correto da perspectiva, utilização de cores primárias sem contrastes e simplicidade nos desenhos.

A arte *naïf* teve sua penetração e seu reconhecimento na história da arte devido a algumas ações de artistas vanguardistas do século XX que já não aceitavam os cânones estabelecidos pela academia e estavam em busca de novas poéticas artísticas, voltando-se, principalmente, para o gosto do exótico e primitivo, como nos descreve Costa (2006):

As vanguardas artísticas do início do século XX, trazendo no seu bojo o questionamento a todas as regras vigentes na arte acadêmica e a negação do estabelecido, reforçaram a consolidação da arte *naïf* como poética artística moderna. Entre as vanguardas artísticas, o Cubismo foi à poética que deu o maior impulso no reconhecimento da arte *naïf*. O artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) criador do cubismo, com seu interesse pela escultura africana, particularmente pelas máscaras (objetos presentes em sua coleção particular e adquiridas em Paris no mercado negro em 1907) que serviram de inspiração ao óleo

⁴⁰O Brasil, a França, o Haiti, a antiga Iugoslávia e a Itália formam o cinco maiores países da arte naïf. Para maiores informações, visite o site: <http://www.museunaif.com.br/index.asp?cid=1>

sobre tela “*Lês Demoiselles D’Avignon*”, obra inaugural do cubismo, demonstrou seu interesse pelo aspecto pouco convencional e exótico das mesmas e estimulou a visitação de outros artistas modernos a obras semelhantes (p. 88).

Um dos representantes da arte *naïf*, o artista autodidata Francisco Domingos da Silva (1923 - 1985) – o Chico da Silva, nascido em Cruzeiro do Sul - Alto Tejo, Acre, em 1923 –, era descendente de índios.



Figura 29 - Dragão, Chico da Silva, 1974.

Mudou-se para a cidade de Fortaleza ainda menino. Pintor e desenhista autodidata, desenhava pelos muros da cidade com giz ou carvão, sem que o grande público soubesse de seus trabalhos.

Chico da Silva se tornou conhecido após ser descoberto por Jean Pierre Chabloz, que lhe encontrou desenhando seus bichos fantásticos na praia do Pirambu. Chabloz resolveu lhe ensinar as técnicas do guache e do óleo, tornando-o seu discípulo.

Os dragões, sereias e peixes voadores de Chico passaram a habitar as exposições do Rio de Janeiro e da Suíça, terra de Chabloz. Entre 1961 e 1963, trabalha no recém-criado Museu de Arte da UFC, onde, mais tarde, terá guardado grande parte de seu acervo. Em 1966, Chico recebeu uma menção honrosa da XXXIII Bienal de Veneza. Após essa época, passa quatro anos internado em um hospital psiquiátrico, só voltando a pintar em 1981.

O artista Alexandre Filho (1932-), desde o início de sua carreira, conquistou importantes prêmios no cenário nacional, teve suas obras dispostas em acervos de colecionadores e grandes museus da arte *naïf* em diversos países.

Alexandre nasceu em Bananeiras, município localizado no interior do estado da Paraíba. Foi criado vivendo em um sítio com espaço amplo para brincar e fazer seus próprios brinquedos, com uma fauna e flora exuberantes e com muitos frutos de época. Sua infância foi repleta de momentos de *liberdade criativa*⁴¹.



Figura 30 - Sem título, Alexandre Filho e Figura 31 - Homenagem a Zé Batista e Manoel Batista, Alexandre Filho

Fonte: Filho, 2001

As imagens da memória visual de Alexandre, frutos de sua vivência e registradas em suas obras são, de acordo com Rodrigues (2001, p. 28), a reflexão de um mundo encantado que denota a ambivalência rural da infância e adolescência do artista. O pesquisador diz que as imagens são também marcas da ancestralidade inerente à cultura popular nordestina.

Embora Alexandre não tenha uma formação acadêmica, observamos traços da arte clássica na representação dos anjos que, em outros momentos, aparecem tocando instrumentos musicais como a flauta e o violino como nas artes grega e romana. As formas físicas dos anjos enquadram-se no estilo barroco – presente nas Igrejas de João Pessoa, capital da Paraíba –, reforçando, assim, marcas de sua cultura oriunda de uma rede de relações visitadas pelo artista, de diálogos que constituem a trama de sua história.

⁴¹O determinismo criativo é uma teoria que advém dos estudos da arte como expressão, surgidos na Inglaterra em meados da década de 1930 e divulgados nos Estados Unidos da América (EUA) a partir da década de 1940. Seu conceito principal afirma que a criação, quando espontânea, possui caracteres subjetivos e individuais, em um fluxo contínuo de despejo de imagens mentais, em que o criador se deixa levar pela intuição. No Brasil, a artista e pesquisadora Fayga Ostrower (1920-2001), de 1940 a 2001, publica vários estudos sobre os processos criativos e a criação em si. (site do Instituto Fayga Ostrower: <http://www.faygaostrower.org.br/>).

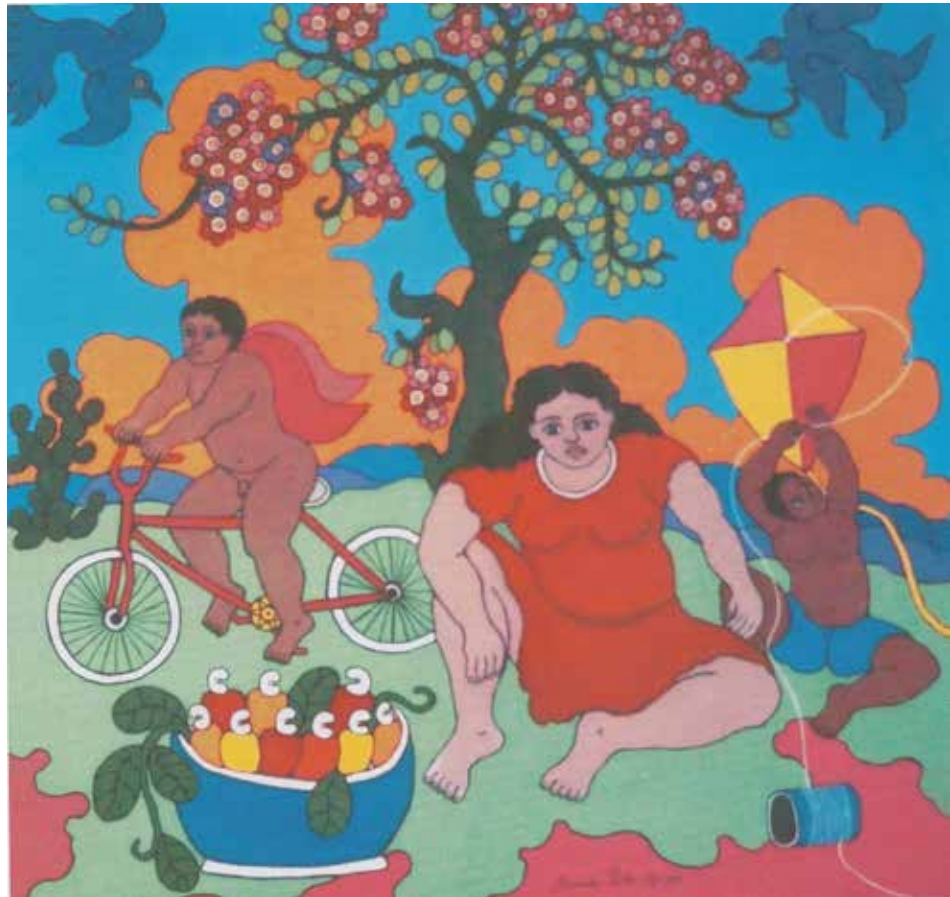


Figura 32 - Sem Título

Fonte: Filho, 2001

⁴²Arte bruta (em francês Art Brut) é um termo concebido em 1945 pelo artista e pesquisador Jean Philippe Arthur Dubuffet, para designar uma arte produzida por artistas livres de quaisquer influências de estilos oficiais, incluindo as vanguardas e as influências do mercado.

O artista popular Moacir Soares de Faria (1954 -), conhecido a partir do filme *Moacir, Arte Bruta*⁴² (2006), trabalha com cores primárias em desenhos e pinturas, oníricos, em temas que misturam e enfatizam, paradoxalmente, sexo e religião, homens e animais, flores e plantas, anjos e demônios.

Morando em São Jorge, na Chapada dos Veadeiros, no estado de Goiás, sofreu muita resistência e críticas no início de sua carreira, em parte também devido a dificuldades de fala, certamente por ter problemas de audição. Foi considerado, por muitos, como louco.



Figura 33 - O Sagrado, Moacir, 2000.

Autodidata, seu primeiro trabalho foi no garimpo junto de seu pai. Logo largou o garimpo para desenhar livremente nas paredes das rochas, nunca tendo frequentado a escola.

Na década de 1990, seus trabalhos começam a ser divulgados por turistas e críticos de arte que visitam sua casa, observavam e compravam as pinturas.

Utiliza-se de todo material que encontra que possa ser realizado em um desenho e, logo após, na pintura do desenho. Entre eles, os mais comuns são papeis, muros externos, paredes internas da casa onde vive, telas. Cria, através de sua inspiração, universos e figuras imaginárias.

Síntese do capítulo



Este capítulo apresentou a multiculturalidade brasileira com enfoque nas representações artístico-culturais da arte indígena, arte afro-brasileira e arte popular através, principalmente, de obras de artistas em artes plásticas. Buscou refletir acerca das principais características da arte e da cultura no Brasil, utilizando-se das produções indígena, afro-brasileira e popular.

Atividades de avaliação



1. Através de um texto reflexivo, e com base no que estudamos, procure responder à seguinte questão: A escola conduz a uma perspectiva monocultural?
2. Procure, em um mercado ou em uma loja de artesanato de sua cidade, um artista popular, converse com ele sobre sua produção e anote os resultados. Divulgue-os através de um site gratuito da internet (ex: blog).

Leituras, filmes e sites



Leituras

VILLAS BOAS, Orlando. **A arte dos pajés: impressões sobre o universo espiritual do índio xinguano**. São Paulo: Globo, 2000.

CATENACCI, Vivian. **Cultura Popular entre a tradição e a transformação**. São Paulo em Perspectiva, 15(2) 2001 Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. **História e cultura africana e afro-brasileira na educação infantil**. Brasília: MEC/SECADI, UFSCar, 2014. 144 p. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002270/227009por.pdf>

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural - 2010. Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural - 2012. **Plano Setorial para as Culturas Indígenas/ MinC/ SCC - Brasília, 2012. 146 p.**

Filmes

Amistad. Direção Steven Spielberg. 1997. Duração: 2h35min. O filme é ambientado na costa de Cuba, no ano de 1839 quando dezenas de escravos negros se libertam das correntes e assumem o comando do navio negreiro La Amistad. Eles sonham retornar para a África, mas desconhecem navegação e se veem obrigados a confiar em dois tripulantes sobreviventes, que os enganam e fazem com que, após dois meses, sejam capturados por um navio americano, quando desordenadamente navegaram até a costa de Connecticut. Os africanos são inicialmente julgados pelo assassinato da tripulação, mas o caso toma vulto e o presidente americano tenta a condenação dos escravos, pois agradaria aos estados do sul e também fortaleceria os laços com a Espanha. Mas os abolicionistas vencem, e, no entanto, o governo apela e a causa chega a Suprema Corte Americana.

Zuruahá: o povo do veneno. Direção Julio Azcarate. Produção: IBASE Vídeo/CROCEVIA/CIMI/UBV. 1991. Duração: 27 minutos. Situado na Amazônia Ocidental, o povo indígena Zuruahá mantém, desde o final do século passado, o culto ao suicídio como a marca dos seus costumes. O contato com a Frente Pioneira do Extrativismo, naquele período, resultou na morte de grande parte do seu povo, inclusive de todos os chefes espirituais - pajés - o que levou os Zuruahá a desenvolverem a crença de que ingerindo veneno, se reencontram com os seus antepassados. Vivendo isolados desde então, os zuruahá foram contatados há alguns anos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1hpHzGQgWM8>

Coração de trovão. Direção Michael Apted. 1992. Duração: 115min. Ray Levoi é um agente do FBI, orgulhoso de servir o seu país. A sua rotina é interrompida quando é enviado para o Dakota do Sul, para investigar a morte de um índio Sioux. Ele foi escolhido por ter antepassados índios, um facto de que se tem tentado esquecer durante toda a sua vida. Quanto mais Levoi investiga, mais se convence que o governo dos Estados Unidos está a acusar um inocente e mais se reaproxima desta cultura.

Chico Rei. Direção Walter Lima Jr. 1985. Duração: 1h55min. Em meados do século XVIII, Galanga, rei do Congo (Severo D'Acelino), é aprisionado e vendido como escravo. Trazido da África num navio negreiro, recebe o nome de Chico Rei e vai trabalhar nas minas de ouro de um desafeto do governador de

Vila Rica. Escondendo pepitas no corpo e nos cabelos, Galanga habilita-se a comprar sua alforria e, após a desgraça do seu ex-senhor, adquire a mina Encardideira, tornando-se o primeiro negro proprietário. Rico, ele associa-se a uma irmandade para ajudar outros negros a comprarem a liberdade. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CKwzGFISBhw>

Moacir, arte bruta. Direção de Walter Carvalho. 2005. Duração: 1h12min. Moacir foi descoberto por Walter Carvalho em uma de suas viagens pelo interior do Brasil. Negro, com problemas de audição, fala e formação óssea, Moacir tem 42 anos e desde os 7 anos se expressa através de desenhos. A arte de Moacir expressa sensualidade e erotismo, mesclando seres humanos, animais, plantas, figuras satânicas e místicas. Moacir, pintor que vive num recanto isolado do Parque Nacional da Chapada dos Veadeiros. Humilde, um Outsider Art, como Jean Dubuffet classificou todo artista que se manifesta refletindo o seu universo interior, chamando a isso de Art Brut. Ausente do mundo exterior, desenha e pinta com lápis de cera o que vem de sua imaginação intrigante, são gestos do inconsciente. São visões com referências anatômicas desconhecidas, carregadas de sensualidade e erotismo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SxCZJFzoFS4>

Kuarup. Direção Ruy Guerra. 1989. Duração: 119min. Da obra de Antonio Callado. Quarup - Na década de 1950, um padre, saindo de um isolado mosteiro de Recife, começa a trabalhar como missionário no Alto Xingu. Envolvido em tramas políticas e dilacerado pelos desejos carnisais, ele deixa a igreja, vira indigenista e mais tarde, já nos anos 1960, passa a lutar contra o regime militar implantado em 1964. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wXaAwdbB404>

Hans Staden. Direção Luis Alberto Pereira. 1999. Duração: 92min - Na véspera de seu retorno à Europa após uma estadia longa involuntário no século XVI, no Brasil, o marinheiro alemão Hans Staden é capturado por uma tribo de canibais índios hostis. A fim de sobreviver, tenta convencer os índios de que não é o Português, mas o companheiro dos franceses, e que seu Deus vai ficar muito zangado se ele devora. <https://www.youtube.com/watch?v=oq5E7PVIQPg>

Referências



BAEZ, Elizabeth, Carbonel. A academia e seus modelos. In: **Academicismo:** projeto Arte Brasileira. Rio de Janeiro: Fundarte, 1986.

CHABLOZ, Jean Pierre. O Brasil e o problema pictural. In: **Revista Clima.** Nº 8. 1942.

CHIARELLI, Tadeu. Rodolfo Amoedo. In: _____. Arte Internacional brasileira. São Paulo: Lemos, 1999.

COSTA, Robson Xavier. **Imagens e história na arte naif paraibana.** Intervenções: artes visuais em debate. Revista do Departamento de Artes Visuais da UFPB. João Pessoa. V.1, n.1, p. 87-103, dez. 2006.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GRIGNON, Claude. **Educación y Sociedad.** 12, 1993.(Tradução da autora Flávia Vasconcelos)

FILHO, Alexandre. **De luz e de cores.** Catálogo de exposição. Casarão dos Azulejos. João Pessoa, 2001.

LÉRY, Jean. Viagem à Terra do Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1961. In: PREZIA, Benedito. **Esta terra tinha dono.** São Paulo: FTD, 2000.

LOPES, Nei. **Dicionário Escolar Afro-Brasileiro.** São Paulo: Selo Negro Edições, 2006.

Mostra do redescobrimento: negro de corpo e alma. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de Artes Visuais/Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

_____. **História e Cultura Africana e Afro-brasileira.** São Paulo: Barsa Planeta, 2008.

MASON, Rachel. **Por uma Arte-educação Multicultural.** Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.

REALE, Ebe. **Brasil:** aspectos da cultura brasileira. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

RODRIGUES, Elinaldo. **A arte e os artistas da Paraíba:** perfis jornalísticos. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001.

SILVA, Dilma de Melo. (org.) **Brasil:** sua gente e sua cultura. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

ROMERO, Sílvio. Estudos sobre a poesia popular do Brasil. In: **A Etnografia brasileira**, estudos críticos, 1888.

WEBER, Max. **La ética protestante y el espíritu del capitalismo**. Barcelona: Península, 1969. (tradução da autora Flávia Vasconcelos)

WILDE, L.de. (org.) **Catálogo Ilustrado da Exposição Geral de Bellas-Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lombaerts & Comp., 1884.

Capítulo

4

O Modernismo: representações artístico-culturais

Objetivos

- Identificar elementos culturais brasileiros introduzidos no Modernismo.
- Compreender a arte produzida no Brasil no período do Modernismo e suas relações sócio-culturais.

1. O Movimento modernista no Brasil: relações e desdobramentos

O início do século XX foi um momento de muita euforia e esperança devido ao crescimento industrial do país e de São Paulo em particular, cidade que apresentava característica mais moderna e industrializada, com os inventos tecnológicos trazendo tanto conforto e prazeres que levavam a um novo perfil de comportamento humano, como uma promessa de progresso e desenvolvimento.

Este momento de prosperidade era causado não só pela revolução econômica, mas também a artístico-cultural. Tem como impulsionador as relações sociais entre classe burguesa e proletariado em uma série de mudanças e transformações culturais:

A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade (ORTIZ, 2006, p. 39 - 40).

O **Modernismo**⁴³ pode ser caracterizado como um movimento artístico-cultural marcado principalmente pela expansão das fronteiras regionais, por uma aproximação e por um cruzamento cultural entre subculturas e por uma busca de identidade nacional na diversidade cultural étnica brasileira, através da constituição de uma consciência histórica da qual Renato Ortiz nos fala na citação acima.

No Modernismo, encontramos a necessidade de reconhecimento das semelhanças e diferenças entre os grupos culturais, como forma de fortalecimento das identidades sem o rompimento de seus sistemas de valores.

Esta busca pela identidade nacional repercutiu na arte através do *Movimento Modernista*, o qual apresentava novas concepções estéticas, bus-

⁴³O Modernismo brasileiro destaca-se pela convergência de elementos das vanguardas européias – o expressionismo francês e alemão, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e as poéticas construtivistas –, que, de forma tardia e fragmentada, são assimiladas pelos modernistas na busca de uma arte mais nacionalista em que as imagens, num primeiro momento do movimento no Brasil, representam as figuras e paisagens próprias do país. O clima de efervescência intelectual e artística que passou a acontecer a partir de 1910, em Paris e posteriormente em Berlim, não foi acompanhado pelos modernistas brasileiros, pois desconsideravam as vertentes do Pós-impressionismo e as vanguardas modernas europeias, movimentos estes que trouxeram novos conceitos estéticos de espaço e de tempo quanto à perspectiva linear e à representação do real. Só algum tempo depois é que estes conceitos vêm a ser estudados e adaptados pelos artistas brasileiros.

cando leituras e releituras de formas e elementos considerados como específicos de uma nação.

O Movimento Modernista foi influenciado pelos movimentos artísticos e literários que surgiram na Europa nos fins do século XIX e início do século XX. Tinha como principal objetivo propor uma arte voltada para a valorização de padrões e referências estéticas nacionais, rompendo com os padrões acadêmicos predominantes, os quais, na realidade, eram cópias evidentes de padrões e referências europeias.

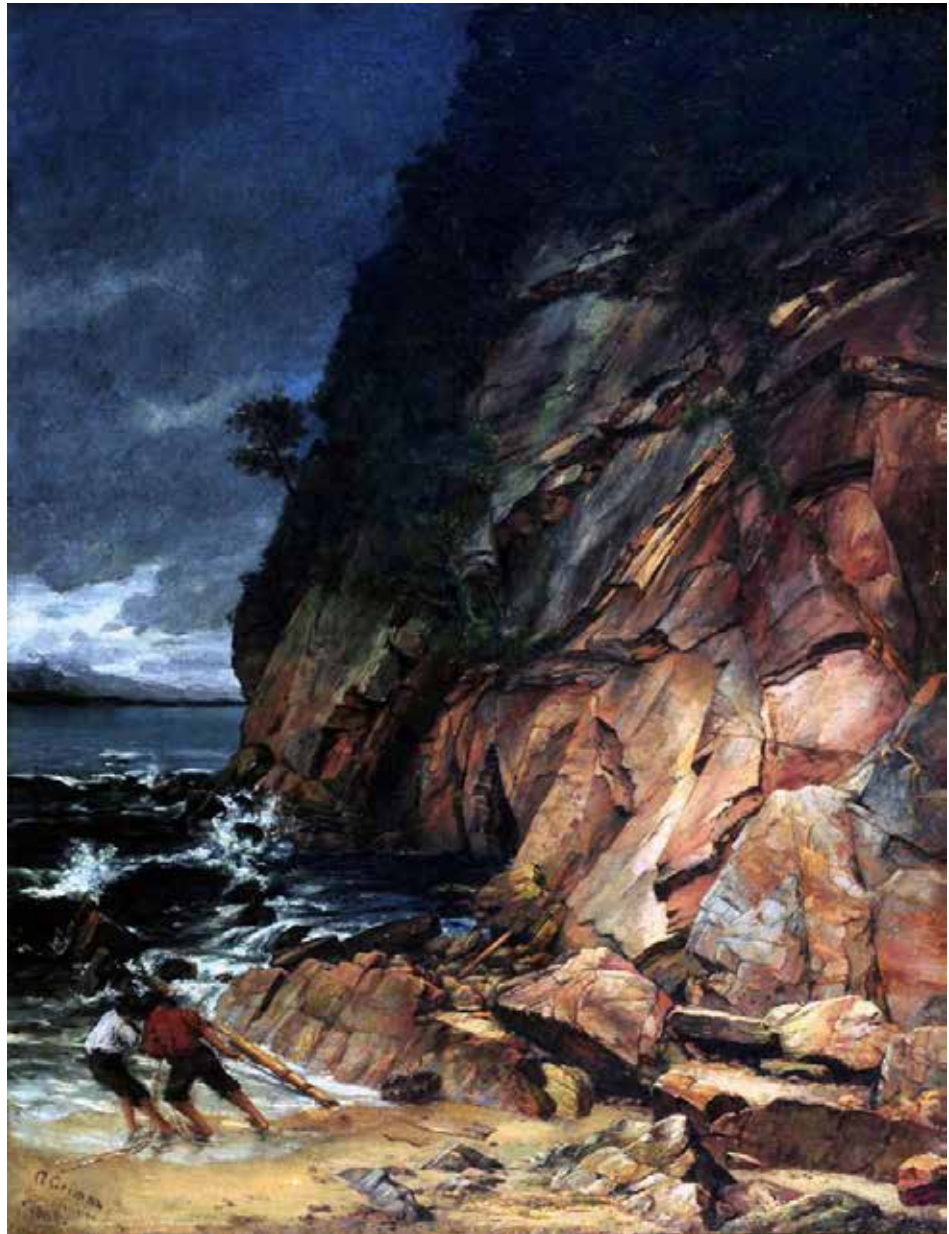


Figura 34 - *Rochedo da Boa Viagem*, Johann Georg Grimm, 1887.



Figura 35 - *Impressão*⁴⁴, *nascer do sol*, 1872, de Claude Monet

A obra de arte é fruto do contexto sócio-histórico em que é produzida e esse contexto, por sua vez, é fruto da própria obra, como nos afirma Giulio Carlo Argan: “uma obra é vista como obra de arte quando tem importância na história da arte e contribui na formação e desenvolvimento de uma cultura artística” (1994, p. 19). Neste sentido, pode-se dizer que a busca dos artistas modernos era por descobrir seu próprio meio social e cultural.

A questão de como adaptar as novas concepções estéticas à redescoberta do cotidiano da terra foi um dos parâmetros norteadores de artistas em uma produção criativa que reconhecesse as culturas existentes no país e não simplesmente assimilasse os ideais estrangeiros.

A construção desta visão próxima de uma concepção de brasilidade só aconteceu a partir da aceitação da multiplicidade das culturas existentes, resultantes da miscigenação étnica entre as três raças que aqui existiam – o negro, o índio e o português – e, as demais raças que por aqui chegaram posteriormente com as imigrações.

Assim, é preciso entendermos “que não existe uma cultura homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos” (BOSI, 2002, p. 7), mas admitirmos o caráter plural de nossa cultura. Acerca disso, Alfredo Bosi nos explica: “é um passo decisivo para compreendê-la como um “efeito

⁴⁴Impressionismo: movimento artístico que surgiu na pintura europeia no século XIX. A pesquisa pictórica está focada nos elementos luz e movimento de pinceladas soltas e rápidas, pois os artistas pintam ao ar livre, capturando os efeitos da luz e das cores sobre a natureza. Este nome foi atribuído ao movimento em função da obra ‘Impressão, nascer do sol’ de Claude Monet (1872), quando Louis Leroy, ao ver o quadro, fez uma crítica: “‘Impressão, nascer do sol’ – eu bem o sabia! Pensava eu, justamente, se estou impressionado é porque há uma impressão. E que liberdade, que suavidade de pincel! Um papel de parede é mais elaborado que esta cena marinha” (IMPRESSIONISMO, 2011). Originalmente, portanto, este termo foi usado de forma pejorativa, mas depois foi adotado por Monet e seus colegas, pois sabiam das mudanças que estavam iniciando na pintura.

de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço”.

A criação de uma arte essencialmente brasileira foi planejada pelo Movimento Modernista, formado por um grupo de artistas e intelectuais que, como já foi dito anteriormente, possuía a necessidade de buscar identificar, analisar e divulgar padrões, formas, representações artísticas que remetessem à identidade nacional. Devido à extensa divulgação, por parte desse, de suas ideias, descobertas, invenções e criações, a arte brasileira ganha dimensão no cenário internacional, mostrando realidades e produções artístico-culturais brasileiras.

Os artistas pertencentes ao movimento se voltam para pesquisas de aspectos estético-culturais brasileiros que tratam de costumes, lendas, tradições, memórias, enfim, de todo um rol do que existia, na época, de patrimônio cultural imaterial e não era enfatizado nem divulgado na produção artística. Alguns deles procuravam trabalhar “a tensão entre a produção de artes no Brasil e a sua ligação com a produção européia” (ZILIO, 1983, p. 15), realizando análises e estabelecendo relações que possibilitavam a releitura de padrões, formas e aspectos em novas maneiras de visualizar a diversidade cultural brasileira.

Podemos dizer que a descoberta das raízes culturais é característica predominante das vanguardas da América Latina e, no Brasil, foi particularmente estimulada e tomada por uma atmosfera nativista devido à proximidade da comemoração do primeiro centenário da independência do país em 1922, mesmo ano em que se realiza a Semana de Arte Moderna.

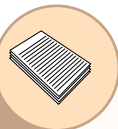
A Semana de Arte Moderna de 1922 foi o evento que marcou o início do Modernismo no Brasil e realizou-se no Teatro Municipal de São Paulo. Não é de admirar que tenha acontecido em São Paulo por se tratar da província mais rica do país em decorrência de uma grande concentração de imigrantes que para lá se dirigiram no início do século, na sua maioria italianos vindos das lavouras de café, e, assim, se multiplicaram oficinas, fábricas e pequenas empresas para suprir as necessidades deste grande número de imigrantes.

Era o cenário perfeito para a quebra de velhas mentalidades. Com tantas culturas diferentes que se convertem para um mesmo local, abre-se um espaço para discussões de temas políticos e sociais de esquerda, incentivadas por imigrantes (italianos e espanhóis) ativistas do socialismo e anarquismo, os quais, inspirados por estes movimentos, repudiam a tradição e cultura clássicas.

Este evento trouxe grande contribuição para se repensar uma arte com identidade nacional e, por conseguinte, se repensar a formação da sociedade brasileira nas suas diferenças e desigualdades sociais. O *Movimento Modernista* foi como um grito de alerta para o despertar de uma consciência cultural que repercutiu não só artisticamente como também política e social-

mente, pois se opunha à política totalitária da época, assim como à contradição social entre os proletários e imigrantes, por um lado, e as oligarquias rurais, por outro.

Texto complementar



Nativismo

É um movimento moderno de descoberta das raízes culturais, tendo em vista um despertar de uma nova consciência e busca de uma identidade cultural eminentemente brasileira. Para tal, foi preciso pensar em novos meios e novas linguagens que pudessem expressar e representar este pensamento.

A conquista de libertação em relação à elite socioeconômica e cultural portuguesa – a independência política de Portugal em 1822, que possibilitou uma libertação também social e cultural do Brasil colonial –, vem contribuir e fortalecer o movimento nativista.

Houve dificuldades no reconhecimento da formação étnica da nação genuinamente brasileira, o que resultou de questões sociais e raciais, principalmente em se tratando da herança de uma sociedade escravocrata discriminatória e opressiva. Por conseguinte, o reconhecimento da cultura afrodescendente sofreu discriminação.

Referimo-nos a uma cultura que é fruto da miscigenação de elementos heterogêneos de grande contribuição – os ameríndios e os negros –, que foram identificados pelo movimento nativista, numa volta às origens e incorporados aos elementos do progresso e desenvolvimento industrial advindos da expansão da economia do café.

Então, o nativismo se fortalece com o Movimento Modernista, que rejeita toda a sistemática da cultura importada ou imposta que não se identificasse com a edificação brasileira. Sua intenção é, então, de preservar, ao máximo, este sentido de identidade nacional brasileira ao reconhecer e valorizar todas as culturas vindas para cá e aquelas já existentes aqui, como no caso da cultura indígena.

O que é o socialismo?

Encontramos, no dicionário Aurélio, a definição de socialismo como sendo um “conjunto de doutrinas que se propõem a promover o bem comum pela transformação da sociedade e das relações entre as classes sociais, mediante a alteração do regime de propriedades” (AURÉLIO, 2000, p. 642). Estas doutrinas lutam pela igualdade social, política e jurídica; portanto, o controle dos recursos econômicos é feito pelo poder público e o direito à propriedade privada é limitado.

O socialismo surge para se contrapor à desigualdade econômica e social entre classes: a burguesa, composta por empresários que são os proprietários dos meios de produção, e a proletária, composta por trabalhadores assalariados que compunham a grande massa da população excluída do cenário político, sem conseguir prosperar.

O que é o anarquismo?

O anarquismo é um sistema político caracterizado pela ideia de liberdade e de igualdade com responsabilidade e pela inexistência de qualquer tipo de autoridade ou dominação por parte do Estado, pois este favorece as classes dominantes. Portanto,

nenhum tipo de instituição é aceito, pois ditam regras sociais a serem seguidas e estabelecem relações de autoridade como o casamento, a polícia, a escola tradicional, entre outras.

Os anarquistas defendem uma forma de governo de autogestão em que a comunidade é autônoma e decide pelos seus interesses em prol de um desenvolvimento grupal igualitário. O movimento surge no século XIX, tendo como seu idealizador o teórico Pierre-Joseph Proudhon, que escreveu a obra “Que é a propriedade?” em 1840.

Oligarquias rurais

Ou coronelismo, como também são conhecidas –, constituem-se em uma forma de governo instalado nos Estados e nos Municípios, cuja liderança é formada por um pequeno grupo de pessoas de uma família, de um grupo econômico ou de um partido, prevalecendo os interesses políticos e econômicos próprios desta minoria sobre os da maioria.

O Brasil foi governado por oligarquias regionais de base sócioeconômica (latifundiária-patrimonialista e agrário-mercantil) entre os anos 1889 (Proclamação da República) e 1930 (início da Era Vargas), período da República Velha formado por coronéis, uma elite de proprietários rurais e pecuaristas que deixavam de lado grande parte dos interesses sociais dos trabalhadores. Sendo assim, a política governamental era pautada pelos interesses próprios destes grupos estaduais, que queriam autonomia política. Os poderosos fazendeiros, de posse de grandes latifúndios, controlavam as instâncias da autoridade local. Este poder era garantido pelo controle do voto da população rural.

2. Antecedentes que influenciaram na realização da Semana de 22

Vale salientar aqui os principais antecedentes da Semana de 1922 que anunciam esta nova consciência estética de representação, os quais foram: as exposições de Lasar Segall (1891 - 1957) e de Anita Malfatti (1889 - 1964), ambos em busca de uma renovação de padrões na pintura.

Lasar Segall nasceu na comunidade judaica de Vilna, capital da Lituânia. Participou do Movimento Expressionista alemão, mas ainda sofreu influências do impressionismo e do cubismo. Além de pintor, era também gravador e escultor. Vem ao Brasil pela primeira vez no final de 1912 e, em 1913, expõe em São Paulo e Campinas, naturalizando-se brasileiro em 1927. Trouxe consigo a vanguarda europeia do início do século XX para o Brasil. Embora ainda não tenha sido este o estopim para a ascensão da vanguarda brasileira, foi um evento que se somou a outros para estimular o processo do Modernismo da arte no Brasil.

Enquanto viveu na Europa, suas pinceladas eram mais grossas e suas cores escuras, pois havia se impressionado com a violência da Primeira Guerra Mundial, quando foi interno em um campo de concentração.

Já no Brasil, encontrou-se com o que chamava de “milagre da cor”. Assim, suas telas ganham as cores vibrantes típicas dos trópicos brasileiros.

Percebemos – nas Figuras 36 e 37, que mostram as pinturas “Aldeia Russa” e “O Bananal” –, uma forte influência dos cubistas e dos futuristas expressa nas suas figuras geometrizadas e nos seus planos e elementos triangulares.

Na obra “O Bananal”, Segall já incorpora, numa outra fase, as temáticas modernistas brasileiras como a terra e a gente brasileira. Ele representa, nessa pintura, uma plantação de bananas através da elaboração de diversificados tons de verde, causando um efeito de amplidão do espaço de onde emerge uma cabeça de mulato, inserindo pessoas nesse território.



Figura 36 - *Aldeia Russa*, Lasar Segall, 1917-1918.



Figura 37 - *O Bananal*, Lasar Segall, 1927.

Mais adiante, retoma sua temática trágica, expressa pelo sofrimento humano causado pelos dramas sociais de exclusão, miséria e discriminação, os quais, por sua vez, são causados pelas questões políticas pelas quais o mundo passava com a ascensão do nazismo na Alemanha e do integralismo no Brasil.

Com a aproximação de outra guerra mundial, Segall volta a representar as expressões trágicas das amarguras às quais o ser humano pode ser submetido nesse tipo de contexto. Segall foi considerado um dos maiores mestres e pintores nesta temática.

A série das prostitutas do Manguê representa personagens femininas que são marginalizadas pela sociedade, a qual, ao mesmo tempo em que as repudia, serve-se delas.



Figura 38 - *Cabeça atrás da persiana*, Lasar Segall, 1944.

A exposição da artista paulista Anita Malfatti promoveu, entre os jovens intelectuais e poetas, o estímulo à discussão dos rumos da arte no país. Realizada em 1917, ficou marcada na história da arte moderna brasileira e suas telas provocaram reações negativas do público e dos intelectuais mais velhos.

O escritor Monteiro Lobato publicou, num artigo de jornal, uma crítica das telas da pintora. No artigo, intitulado “Paranóia ou Mistificação?” (A propósito da exposição Malfatti, 1917), Lobato diz que Malfatti foi influenciada pelo expressionismo alemão, quando a artista viveu em Berlim entre 1910 e 1914, tendo trazido, em suas representações, um rompimento com as regras acadêmicas que eram os padrões aceitáveis no meio artístico até então.

O que Anita apresentava era uma nova conduta de pintura, de representação livre do mundo visível, usando cores contrastantes e pinceladas

violentas, pura expressão da angústia e da aspereza da vida: uma revelação mais intimista da artista. Sendo assim, intelectuais e poetas como Mário de Andrade e *Oswald de Andrade*⁴⁵, entre outros, decidiram defendê-la e discutir as polêmicas entre a pintura moderna e a pintura conservadora.

O *Homem Amarelo* é a mais famosa e polêmica pintura da artista por ter sido também a mais criticada. Trata-se de um retrato de um homem imigrante italiano desempregado: seu rosto tenso e tosco de olhos avermelhados que parecem refletir seu desespero, assim como os amarelos utilizados com ênfase em sua face. Suas obras posicionam-se contrárias às regras acadêmicas e longe das imagens adocicadas com as quais o público estava acostumado, demonstrando, assim, sua autonomia como artista na busca de uma linguagem própria.

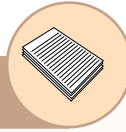
Entretanto, Anita Malfatti não suportou as críticas e deixou a linguagem expressionista que vinha explorando, deixando também de frequentar o Movimento Modernista e preferindo retornar a uma pintura convencional que fosse aceita pelo público daquela época.



Figura 39 - *O Homem Amarelo*, Anita Malfatti, 1915-1916.

⁴⁵Oswald de Andrade, em 1915, escreveu, no jornal *Pirralho*, um artigo denominado "Em prol de uma Pintura Nacional", aclamando, em manifesto caloroso, o desejo de uma nova pintura no país – uma pintura nacional –, e criticando os brasileiros que iam estudar na Europa, continuando a evocar os ideais, as paisagens, o meio e os modelos estrangeiros. Ainda neste clima de ênfase nacionalista, foi fundada a *Revista do Brasil* em 1916, com a finalidade de formar uma consciência nacionalista.

Texto complementar



“Paranóia ou Mistificação?” (A propósito da exposição Malfatti – Monteiro Lobato, 1917)

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres.

A outra espécie é formada dos que vêem anormalmente a natureza e a interpretação à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somam-se logo nas trevas do esquecimento”. Monteiro Lobato, “Idéias de Jéca Tatu” (BARDI, 1982, p. 50).

3. Olhares sobre obras pictóricas e textos representativos do Movimento Modernista

Num primeiro momento, o Modernismo se destaca pela busca da síntese entre a arte nacional e a internacional através da deglutição e devoração do que era absorvido da Europa e de sua adaptação ao que era brasileiro. Era um movimento de rompimento das estruturas clássicas, acadêmicas e harmônicas, com características anárquicas e destruidoras.

Foi uma tentativa de definir e marcar posições, caracterizada pela volta às origens de valorização do indígena brasileiro e marcada por manifestos nacionalistas publicados em revistas de circulação efêmera: Pau-Brasil, Antropofagia, Verde-Amarelismo.

O Manifesto Pau-Brasil – publicado no jornal “Correio da Manhã” em 18 de março de 1924 –, foi escrito por Oswald de Andrade e teve como intenção causar um sentimento nacionalista de retomada da consciência nacional, apresentando uma proposta de literatura representativa da realidade brasileira, pois vinculada a suas características culturais. Quanto à pintura, o manifesto Pau-Brasil foi representado nas telas de Tarsila, que trazem uma conexão com a estrutura da composição construtiva cubista, organizada em planos geometrizados dentre os quais emergem figuras orgânicas de personagens e elementos da fauna e da vegetação.



Figura 40 - *O Mamoeiro*, Tarsila do Amaral, 1925.

Nesta imagem, a artista apresenta sua visão subjetiva em diálogo com o território que cruzou em uma viagem intitulada “viagem de descobrimento da terra”, realizada em 1924, em que Tarsila, como nos relata Daisy Peccinini, percorre “as cidades históricas do ciclo do ouro, em Minas Gerais, acompanhada de Oswald de Andrade, Olívia Penteadó, do poeta suíço-francês Blaise Cendrars e de Mário de Andrade, entre outros membros da expedição da ‘descoberta do Brasil’” (PECCININI, 2000, p. 40).

Durante a viagem, Tarsila observa todas as coisas, fazendo anotações e desenhos de tudo que lhe chama a atenção desde a arquitetura simples e despojada dos casarios em cores vibrantes em suas janelas e portas até os objetos e a vegetação. É a vegetação que é representativa desta fase intitulada Pau-Brasil, em que a pintora busca a elaboração de uma nova visualidade.

A tela da artista Tarsila do Amaral intitulada ‘Abaporu’ (Fig. 41) dá origem, em 1928, ao Manifesto Antropofagia, cuja denominação está representada no título da própria obra, dado que ‘Abaporu’ é um nome de origem indígena que significa gente que como gente. Este manifesto, usando uma linguagem metafórica, tem o sentido de deglutir e devorar, como num ritual, os valores europeus de civilização patriarcal e capitalista e de assumir o lugar da arte brasileira tendo em vista a exportação.

Esta obra representa uma nova fase da pintura da artista, em que passa à emanção do inconsciente profundo, buscando o que há de mais primitivo na terra brasileira, rodeada por uma vegetação selvagem, e seus habitantes. Feita para presentear Oswald em seu aniversário, a tela provoca um impacto na sensibilidade do poeta, que, junto ao poeta Raul Bopp, faz uma reflexão sobre ela e, assim, publica, em maio de 1928, o Manifesto Antropofágico.

Esse primitivismo – herança das culturas indígena e negra, em violenta contradição com a cultura européia –, vem ressignificar as bases da cultura brasileira. Os novos significados, os poetas os buscam, em 'Abaporu', na figura do homem primitivo ligado à terra. Podemos refletir também sobre esta imagem segundo uma análise da mesma feita por Daisy Peccinini (2000):

A pequena cabeça apoiada na mão, enquanto imensos braços, mãos e pés, sem tensão, torneados rudemente e em repouso, estão colados à terra; atrás, um cacto gigantesco, onde, segundo Tarsila, uma forma infantil ou primitiva do sol com raios incisivos. O fundo é um horizonte misterioso, de pura atmosfera, e o ser primitivo ali está (p. 42)



Figura 41 - *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928.

Todas as demais obras que surgiram neste período estão relacionadas com o movimento Surrealista, última vanguarda da Escola de Paris, que resultou da liberdade de emanção do imaginário.

Com o objetivo de propor um nacionalismo puro, sem nenhuma influência, Plínio Salgado lidera o manifesto Verde-Amarelismo em 1926 e o movimento Anta, que parte do movimento Verde-Amarelismo e representa o nacionalismo primitivo, elegendo, como símbolo nacional, a 'anta' e vangloriando a língua indígena 'tupi'.

Nesta primeira fase do Modernismo brasileiro, destacamos Tarsila do Amaral como umas das importantes pintoras representativas. Como suas te-

las já haviam sido estudadas, elas vão influenciar uma série de manifestos característicos do movimento.

A artista estudou pintura na Europa com Albert Gleizes e Fernand Léger, de quem recebeu as influências de uma arte cubista e de uma pintura de técnica lisa e modelada. Nasceu em Capivari, interior de São Paulo (1886 - 1973), numa família de ricos fazendeiros paulistas. Suas cores e seus temas acentuadamente tropicais e brasileiros expressam elementos da fauna e flora brasileira, assim como máquinas e trilhos símbolos da modernidade, que podemos perceber em sua obra 'Estrada de ferro Central do Brasil' (Fig. 42), de 1924.

Suas cores são contrastantes entre os cinzas e pretos das construções modernas, por um lado, e os azuis e rosas claros e os verdes e amarelos tropicais, por outro lado. Há um contraste também na paisagem, em que representa tanto o passado barroco com suas igrejas e construções típicas do Brasil colônia como as construções da modernidade com estruturas de ferro em suas pontes ferroviárias, sinaleiras e postes de energia elétrica. Assim, há uma mistura de caipirice e modernidade expressa de maneira ingênua e até mesmo infantil, que é característica marcante de suas obras.

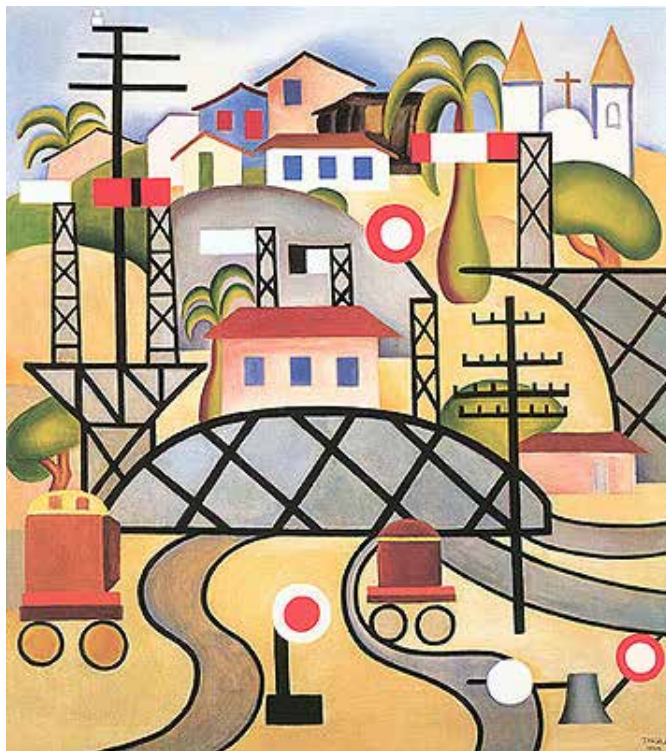


Fig. 10: *Estrada de Ferro Central do Brasil*, Tarsila do Amaral, 1924.

A obra 'A Negra' (Fig. 43), de 1923, é uma pintura precursora da fase antropofágica, em que aparecem elementos da terra afroindígena. Essa tela

representa uma mulher nua: figura sensual, popular, típica do interior, de lábios grossos, com um seio pesado e caído sobre um dos braços grossos e toscos, assim como, as pernas também o são. Trata-se de uma imagem oriunda das memórias da artista quando criança, que ouvia as histórias, contadas pelas mucamas da fazenda, sobre as negras escravas das lavouras de café. Tarsila articula, em sua poética, os valores da terra brasileira com a atualização da linguagem plástica.

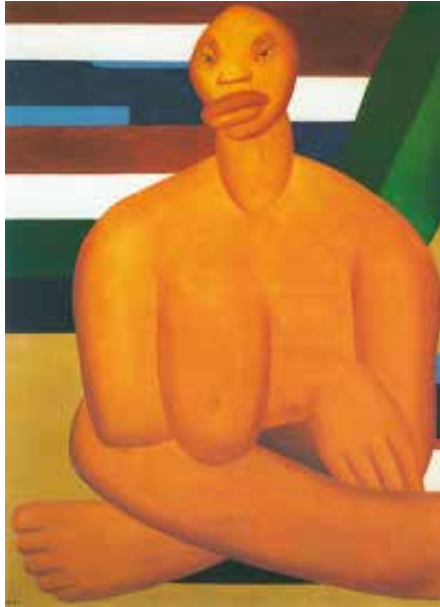


Figura 43 - *A Negra*, Tarsila do Amaral, 1923.

A artista, a partir de 1930, passa a abordar temas sociais em seus quadros. Em 'Operários' (Fig. 44), vê-se um mosaico de figuras humanas com seus rostos alongados em evidência, onde são definidos os traços das múltiplas etnias formadoras da nação brasileira. A diferenciação das etnias é reforçada também por alguns objetos que as figuras vestem, demarcando suas nacionalidades estrangeiras e representando as diferentes raças que formaram esta nação com a vinda dos imigrantes para o Brasil no início de século XX.



Figura 44 - *Operários*, Tarsila do Amaral, 1933.



Figura 45 - *A Compoteira de Peras*, Fernand Léger⁴⁶, 1923.

Di Cavalcanti foi outro artista que se voltou para temática nacionalista em função de sua preocupação com a construção da identidade brasileira. Retrata as características de seres humanos tipicamente nacionais, como as mulatas sensuais e de torneado voluptuoso, emolduradas pelas paisagens baianas. Sua temática abrange também o cotidiano bem brasileiro do período como: as favelas, o samba, as prostitutas, os bares do Rio de Janeiro e as festas populares. Quanto ao aspecto formal, trata-se de uma proposta cubista numa atmosfera tropical.

⁴⁶ Fernand Léger, artista francês, reuniu-se ao grupo cubista em 1912, interessava-se pela mecânica interna do quadro e traz, para a pintura, um tratamento visual dos elementos representados correspondente a uma máquina e também a uma paisagem urbana. Usa cores metálicas e superfície homogênea de cores primárias, conseguindo o efeito da luz sob o metal.



Figura 46 - *Mulata em Rua Vermelha*, Di Cavalcanti, 1960.



Figura 47 - *Carnaval*, Di Cavalcanti, 1965.

Contextualizando historicamente, podemos perceber que, a partir dos anos de 1930, os artistas brasileiros começam a se indagar sobre a função social da arte que produzem e sobre como esta pode ser colocada a serviço de alterações da estrutura de uma sociedade injusta. Começam, portanto, a pensar em uma arte vinculada aos problemas da sociedade brasileira.

Artistas e intelectuais assumem uma postura engajada, numa tentativa de utilizar a arte para aproximar as pessoas ao acesso à releitura significativa da produção artística na intenção de despertar para uma consciência dos problemas sociais.

O Brasil, neste período, passa por grandes mudanças econômicas, sociais e políticas devido à crise econômica mundial, que trouxe consequências graves com a quebra da bolsa de Nova York em 1929. Com isso, a cultura do café com leite se vê arruinada. Sendo o café um dos únicos produtos que o Brasil exportava, todas as empresas ligadas ao ramo também sofrem as consequências econômicas.

As oligarquias de elites instaladas no poder perdem sua posição tanto diante dos protestos contra a corrupção eleitoral e as alianças entre elas como diante da revolução de 1930. São impostas regras de organização da sociedade e uma política de valorização da nação com a ascensão de governos ditatoriais e o fortalecimento dos regimes totalitários nacionalistas.

Getúlio Vargas, preocupado com questões populares, desenvolve um governo populista e paternalista, atendendo as reivindicações dos trabalhadores. Para isso, aperfeiçoa a legislação trabalhista e o sistema eleitoral e cria um mecenato artístico em apoio às produções artísticas, estimulando os artistas a uma organização de classes e um reconhecimento profissional. Surgem, assim, os sindicatos, agremiações de classe, associações etc.

Vivia-se um momento de efervescência cultural principalmente pelo fator da imigração, trazendo contribuições, sobretudo dos povos italiano e japonês. A influência dos japoneses na construção de uma arte moderna brasileira tem a ver com a sobriedade e contenção próprias da cultura japonesa, como se pode observar na obra de José Pancetti, *Farol da Barra*, de 1952 (Fig. 48).

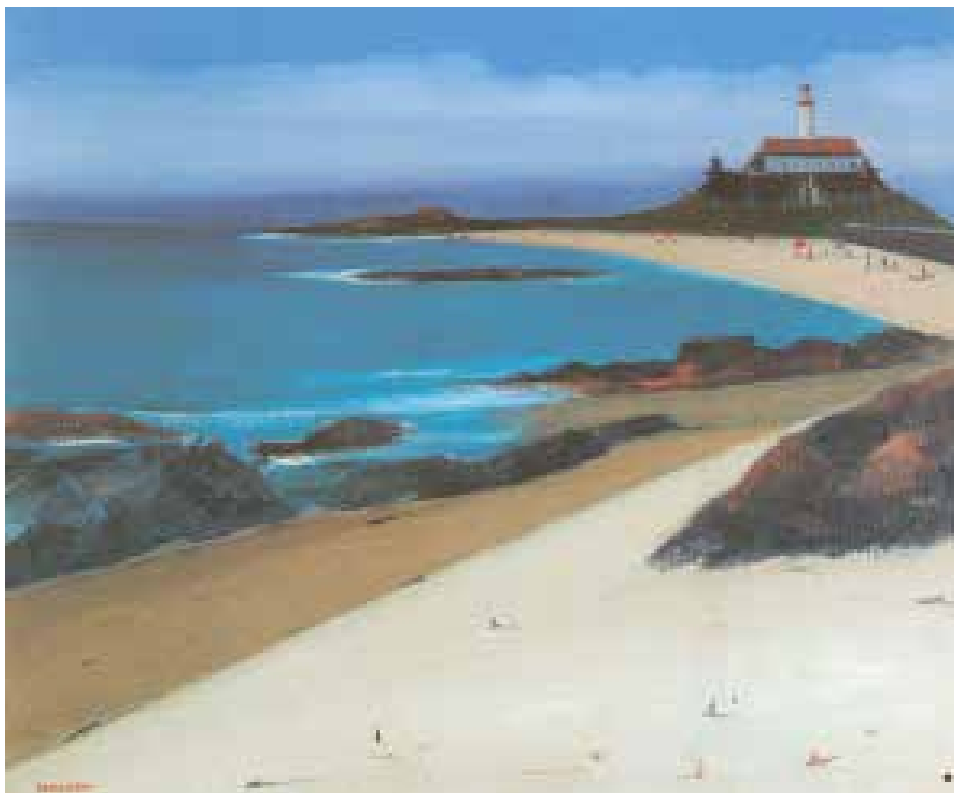


Figura 48 - *Farol da Barra*, José Pancetti, 1952.

A partir de uma visão de arte como reflexo da realidade e conscientização política, o *Movimento Modernista* ganha, então, um tratamento mais realista, privilegiando temáticas que refletem sobre o povo brasileiro em suas atribuições profissionais, em festas populares e na sua miséria e representam a desigualdade social e a má distribuição dos bens. Portinari será o grande artista representante desta fase, que, conforme informado anteriormente, se constitui como uma referência “que tomará feições que variam desde o chamado realismo Socialista, passando pela arte social norte-americana e os muralistas mexicanos” (ZILIO, 1983, p. 15).

Cândido Portinari, nascido em Brodósqui (1902 - 1962) e filho de imigrantes italianos pobres, estudou na escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro e, posteriormente, viaja para a Europa, sendo influenciado pelas correntes da pintura moderna: o expressionismo e o cubismo.

Dividiu sua atenção entre a arte contemporânea e a tradição dos grandes mestres do Renascimento. Por suas raízes humildes e pela mentalidade da época getuliana, seu trabalho volta-se ao espírito do povo, fazendo uma síntese entre o narrativo lírico e o drama social, indo da pintura religiosa à alegoria monumental.

Foi o primeiro artista brasileiro modernista a ser premiado no exterior. A obra premiada foi 'Café', em que retrata o trabalhador na colheita do café, demonstrando a preocupação com aspectos sociais como a divisão do trabalho.

Com características tipicamente muralistas em sua temática e no tratamento espacial das obras, Portinari aplica os recursos técnicos do Renascimento italiano para a elaboração monumental dos temas. Embora pouco se soubesse sobre os muralistas mexicanos, o pintor brasileiro dispôs-se a estudar sobre o mais conhecido deles, Diego Rivera.



Figura 49 - Diego Rivera. *Indústria da cana-de-açúcar*, 1930-32.

No mesmo período, mas principalmente entre 1919 e 1940, Adolfo Best Maugard influenciou o movimento modernista mexicano ao divulgar pesquisas e estudos de padrões estéticos em desenho que os povos primitivos do país desenvolveram e sua relação com os elementos visuais trabalhados por artistas mexicanos que produziam obras naquele momento histórico. Suas noções foram assimiladas pelo movimento das *Escuelas al Aire Libre*, em que o ensino de arte se voltou para a construção e o aperfeiçoamento dos elementos, padrões e das formas artísticas mexicanas.

A partir da Revolução Mexicana, o Movimento Muralistas – através de Rivera, Siqueiros e Orozco e com uma arte eminentemente política em função da recessão econômica, preocupada com a problemática social –, influenciava diretamente a arte norte-americana dos anos 30 e de outros países da América latina, os quais passavam pela mesma situação política, entre eles o Brasil.

As expressões com características muralistas de Portinari, suas pinturas de paisagens de Brodósqui – registros das suas memórias da infância –, e a representação do povo brasileiro em suas funções sociais vão influenciar diretamente novos artistas brasileiros, também preocupados com as questões políticas pelas quais o país atravessava, querendo se posicionar diante disto sem perder, é claro, o sentido da produção artística e sua função na sociedade, como expressa Aracy Amaral em seu texto:

Para os jovens artistas brasileiros de tendências progressistas ou mesmo declaradamente de esquerda, Portinari, então, surgia como um modelo, por suas convicções políticas. E por seu êxito como artista deixaria, porém, de levantar dúvidas pelo fato de seu talento como pintor colocar-se a serviço da clientela eclética: da ditadura de Vargas à esquerda, bem como a alta sociedade em fins de 30 e inícios de 40. A essa extrema fluência ou adaptabilidade de seu trabalho costumam alguns contemporâneos se referir como facilmente justificável por Portinari, que dizia não recusar trabalhos, como profissional que era. Assim entremeia-se, em sua produção, o mural que registra de forma exaltatória o trabalho brasileiro, o retrato da grã-fina, o quadro em que fixa a memória da infância, o painel historicista que refaz nossa memória nacional, o painel decorativo para a residência do diplomata italiano de pleno período fascista: Portinari, enfim, é o grande pintor nacional dos anos 30 e 40 (AMARAL, 2003, p. 62).



Figura 50 - *Paisagem de Brodósqui*, Cândido Portinari, 1940.

Esta imagem expressa o olhar de Portinari sobre uma paisagem que esteve presente em sua infância, representando grupos de pessoas que se deslocam de um lugar para outro em busca de trabalho: são emigrantes nordestinos procurando um espaço para sobreviver e crescer profissionalmente. Os personagens são representados em um vasto campo de terra seca sem muitas perspectivas de permanência por ali.

A partir da execução da obra 'Café' (Fig. 51), a qual o tornou conhecido internacionalmente, é solicitado a executar painéis para o governo. Torna-se um artista oficial sem abandonar os princípios da arte social, ou seja, sua obra atingia uma aceitação visual da cultura brasileira da época e, ao mesmo tempo, era um reflexo desta cultura.

Nesta obra, Portinari representa a classe dos trabalhadores da lavoura. As figuras se apresentam de uma forma monumental, carregando sacos de café que fora colhido. Formalmente, o aspecto monumental é decorrente do tratamento no plano em perspectiva linear, seguindo as técnicas do Renascimento.



Figura 51 - *Café*, Cândido Portinari, 1935.

O reconhecimento internacional é reforçado também pelos painéis que Portinari foi convidado a realizar para a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, em Washington, e para a ONU, em Nova York.



Figura 52 - *Retirantes*, Cândido Portinari, 1944.

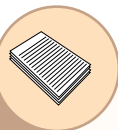
A obra 'Os retirantes' (Fig. 52) se insere em outra fase da pintura de Portinari, em que retrata o sofrimento do homem nordestino que abandona a terra seca emigrando para os grandes centros em busca de novas oportunidades de trabalho e boas condições de vida. Estas figuras são representadas de forma dramática, expressando a angústia e o desespero de uma família atrás de encontrar um lugar ao sol.

O artista sofre influência da arte de Pablo Picasso quando utiliza a distorção e o exagero na representação das figuras que estão paradas como que posando para uma foto: uma imagem assustadora de figuras fantasmagóricas. Portinari consegue chegar a algo bem próximo do sentimento sofrido deste povo sem muita esperança.

Para refletir

1. Faça uma pesquisa no site da instituição **Itaú Cultural** sobre estes artistas que estudamos como representantes do Movimento Modernista brasileiro e identifique, em outras obras produzidas por eles, elementos que revelem características da cultura brasileira. Registre estas observações e discuta com seus colegas sobre os elementos identificados.
2. Pesquise os significados culturais, além dos que discutimos, que a arte brasileira procurou trabalhar nas imagens expostas neste capítulo. Elabore um texto sobre o assunto.

Texto complementar



Movimento Muralistas mexicano

Surge num momento de efervescência política e social no México, marcado pela Revolução Mexicana (1910-1920). Caracteriza-se por uma pintura mural com representações realistas e monumentais, explorando as formas arquitetônicas dos espaços públicos da cidade e rompendo com a pintura em telas, cuja circulação é restrita a espaços fechados e, muitas vezes, até elitizados como galerias, museus e coleções particulares.

Desenvolve uma arte engajada com o Movimento Revolucionário, com preocupações sociais de valorização das antigas culturas maia e asteca, da arte popular e do folclore mexicano, presentes no período colonial. Inspira-se nas vanguardas europeias e no caráter moderno, mas toma a feição de uma arte original com características nacionais.

Diego Rivera, José Orozco e David Siqueiros foram os artistas mais representativos deste movimento. Tinham como intuito fazer uma arte para o povo como forma de luta contra a opressão, a fim de despertar a sua atenção para os problemas sociais e políticos que o país atravessava, provocando a classe trabalhadora a se engajar nos movimentos revolucionários de reação contra a opressão dos colonizadores espanhóis.

Este grupo leva sua arte às ruas, aos muros e às paredes dos locais públicos por onde transitavam os trabalhadores. Suas temáticas relacionavam-se à construção de uma narrativa histórica do país, exaltando o fervor revolucionário do povo.

4. O início das vanguardas no Brasil

Concebendo a constituição da arte brasileira como também resultante das tensões produzidas entre a existência de um modelo europeu e uma tentativa de configuração da cultura brasileira, podemos inferir que foram essenciais as discussões, análises e críticas de artistas e intelectuais do *Movimento Modernista*.

Um clima de euforia e grande otimismo tomam conta da arte e da cultura brasileira no pós-guerra devido à participação do Brasil na Segunda Grande Guerra Mundial, aliado as potências vencedoras. O Brasil retoma o diálogo com o exterior e suas fronteiras expandem-se, sendo implantada uma política desenvolvimentista apostando no desenvolvimento e progresso de uma nação nova que emerge de novos intercâmbios culturais internacionais.

O país vive um período de forte crescimento econômico e de uma industrialização modernizada. O centro desta industrialização se estabelece em São Paulo. A nova elite econômica, urbana e industrial, entusiasmada por este crescente progresso de avanços da modernidade, investe na criação de instituições artísticas como museus e galerias de arte, influenciada também pelos Estados Unidos, querendo, com isso, manter relações culturais e econômicas com esta grande potência, que vem se destacando no cenário internacional.

A fim de divulgar a nova arte da Escola de Nova York, e promover o intercâmbio de uma arte internacional de origem norte-americana, os Estados Unidos fomenta a abertura de museus e galerias de arte moderna e organiza bienais. Uma arte abstrata que, com sua linguagem de natureza universal, expressa, na sua composição de cores e formas, uma internacionalização da própria arte.

Tendo a figura de Jackson Pollock (1912 - 1956), pintor norte-americano, como o principal precursor da arte abstrata da Escola de Nova York – com sua pintura *Action Painting* (pintura de ação caracterizada pelo movimento gestual e espontâneo que envolve todo o corpo na ação de pintar; é a expressão de uma individualidade, de liberdade e improvisação, que contrapõe à arte realista social que vinha sendo trabalhada, até então, pelos artistas modernistas dos países colonizados) –, essa nova proposta artística liberta-se das regras de representação da realidade.

A arte abstrata representa também um rompimento com a pintura de cavalete, o que favorece uma liberdade total de expressão, como está expresso nas palavras do próprio Pollock:

prefiro atacar a tela não esticada, na parede ou no chão... no chão fico mais à vontade. Me sinto mais próximo, mais uma parte da pintura, já que desse modo posso andar em volta dela, trabalhar dos quatro lados, e literalmente estar na pintura...” (Figs. 53 e 54). É, portanto, o envolvimento corporal fazendo parte do processo de criação, pois as tintas são gotejadas na tela de acordo com o ritmo gestual do pintor, como num processo inconsciente. E continua o artista: quando estou em minha pintura, não tenho consciência do que estou fazendo (ITAÚ CULTURAL, 2011).



Figura 53 - Pollock no momento de sua criação.



Figura 54 - Jackson Pollock, *Número 30*, 1950.

Desta forma, a arte abstrata ganha espaço no Brasil através das exposições de artistas estrangeiros. Porém, alguns artistas da fase inicial do modernismo temiam a importação destas ideias e não aceitaram, de imediato, a forma de expressão da representação da arte abstrata, pois acreditavam que iria contra todo um processo de construção do espírito de nacionalismo e da consciência de uma identidade brasileira pretendidos pelo *Movimento Modernista*.

Destacamos aqui alguns dos artistas que contribuíram para o desenvolvimento do abstracionismo brasileiro: Yolanda Mohaly (Fig. 55), Tomie Ohtake (Fig. 56) e Manabu Mabe (Fig. 57). É curioso observar que muitos abstracionistas brasileiros são imigrantes japoneses e, além disso, há destaque para algumas mulheres que, assim como as artistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral contribuíram para o desenvolvimento do modernismo no Brasil, também desempenharam um importante papel no cenário artístico brasileiro no período abstracionista como Mohaly e Tomie, entre outras.



Figura 55 - *Sem Título*, Yolanda Mohaly, 1975



Figura 56 - *Sem Título*, Tomie Ohtake, 1967



Figura 57 - *Sem Título*, Manabu Mabe, 1971

As obras destes três artistas nos apresentam composições que nos instigam a pensar e refletir sobre nós mesmos e analisar as imagens num sentido mais formal, descompromissado de conteúdos relacionados a questões sociais, políticas ou culturais. As obras abstratas abordam conteúdos universais: se ao olharmos estas imagens e não soubermos nada sobre a localização geográfica do artista, não há nenhuma característica na obra que nos remeta a esta identificação, pois os elementos formais trabalhados nas composições – cores, linhas, formas, texturas, etc. –, são os mesmos para todos os artistas abstratos; o que as diferencia são as emoções do artista diante do ato de pintar.

Na década de 1950, desenvolve-se, no Brasil, o abstracionismo geométrico, que questionará o Modernismo em sua fase inicial através dos movimentos Concretismo e Neoconcretismo.

A arte brasileira ingressa na corrente da *Arte Construtiva*, uma das mais importantes da arte moderna, que propõe uma nova inserção da arte na sociedade. Acredita no desenvolvimento progressivo da sociedade tecnológica e na harmonia entre arte e vida. “Para ela a luta cultural se passava num processo retilíneo de superação de esquemas formais passados, num aperfeiçoamento constante em direção a um fim lógico e previsível” (ZILIO, 1983, p. 21).

A Arte Construtiva se baseia em compreender, racionalmente, de que forma os processos e meios determinavam a produção artística, detendo-se no estudo da linguagem da arte enquanto um processo de significação. Portanto, continua Carlos Zilio ao dizer que o construtivismo artístico vai definir uma mudança na história da arte, retirando seu envolvimento mítico e assumindo uma postura “na direção de criar um sistema formal capaz de intervir, através de protótipos, na produção industrial e, em última análise, servir de modelo à própria construção social” (ZILIO, 1983, p. 22).

Sendo assim, trata-se de uma arte nova adequada a um país novo, pois questiona qual a função e responsabilidade social do artista, que deve primar por um engajamento político onde a militância e o experimentalismo formal andam juntos. O artista passa a ser reconhecido como um agente participativo do projeto de construção de uma sociedade moderna e produtiva, devendo haver uma tomada de consciência por parte do artista também no sentido de se posicionar tanto no campo estético como também no econômico diante desta nova sociedade da produção em série e de um mundo impessoal, coletivo e racional.

É necessário, pois, um posicionamento diante de uma sociedade industrial e moderna, de ideologia progressista, que vinha crescendo e se desenvolvendo rapidamente e expandindo seus territórios com a vinda de imigrantes que povoavam geograficamente outras regiões e, por conseguinte, traziam novas culturas. A burguesia tinha como ambição transformar o país de exportador de matéria prima em um agroexportador.

A arte concreta ou construtivista baseia-se em concepções matemáticas rígidas e racionais. As obras concretas são objetivas e apresentam clareza na forma, buscando, na ordenação da geometria, exatidão. Seus elementos puramente plásticos são a linha, cor e superfície, os quais servem de ponto de partida para o processo criativo, sem nenhuma relação com o figurativismo ou as concepções antigas da composição artística. Os artistas concretos seguem princípios sistemáticos concebidos em série com a intenção de uma arte acessível a todos.

Após a fundação dos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e de São Paulo (MAM/SP), do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) e da Bienal Internacional de São Paulo, expandem-se os intercâmbios culturais entre artistas estrangeiros e brasileiros. Max Bill (1908-1994), artista suíço representativo da arte concreta europeia e responsável pela divulgação da mesma entre os países da América Latina, realiza, no Brasil, sua primeira exposição em 1950 e participa da 1ª Bienal Internacional de São Paulo em 1951 com a escultura “Unidade Tripartida” (Fig. 58). Por essa obra, recebe o primeiro prêmio internacional, passando a influenciar os caminhos da arte concreta no país.



Figura 58 - *Unidade Tripartida*, Max Bill, 1948/49

“Trata-se de uma fita de Moebius, em aço inoxidável, na qual o artista demonstra formalmente a experiência de um espaço infinito, sem-começo, sem-fim, e de um tempo que não termina que se enrosca e volta para si mesmo na pulsão sintética da gestualidade racionalista. O artista suíço buscava ‘substituir o caos pelo cosmos’, criando uma arte pura, organizada, sintética” (CANTON, 2011).

Waldemar Cordeiro, artista nascido na Itália e radicado em São Paulo, inicia como líder, o Grupo Ruptura em 1952, sob as influências da arte concreta. Os artistas desse grupo lançam um manifesto de ruptura com o figurativismo e naturalismo expressos nas primeiras fases da arte moderna, acreditando que o concretismo era uma promessa de construção do novo.

A obra ‘Movimento’ (Fig. 59) de Waldemar Cordeiro, de 1951, expressa a simplicidade e a objetividade pretendidas pelos concretistas. Livre de contextos específicos, o que podemos observar em ‘Movimento’ é o resultado de uma pesquisa com linhas horizontais coloridas dispostas num plano e seguidas de intervalos que nos causam uma ilusão de ótica.



Figura 59 - *Movimento*, Waldemar Cordeiro, 1951

Um grupo de artistas cariocas, também inspirados pelo concretismo, inicia um movimento de pesquisas e experimentações um pouco diferenciadas do que vinha sendo realizado em São Paulo, embora tenham partido dos mesmos princípios de rejeição às manifestações figurativas e nacionalistas e estivessem em busca de uma poética livre das regras acadêmicas. Esses cariocas fundam o Grupo Frente sob a liderança de Ivan Serpa (1923 - 1973), que foi professor do atelier do MAM/RJ.

Eles não se caracterizavam por um estilo único. Ao contrário dos paulistas, o Grupo Frente primava pela liberdade de criação num processo variado de experimentações técnicas, materiais e de estilos, propiciando um campo aberto de experimentações e autonomia artística.



Figura 60 - *Formas*, Ivan Serpa, 1951

Com a obra 'Formas' (Fig. 60), Ivan Serpa recebe o prêmio de melhor artista jovem quando participa da 1ª Bienal Internacional de São Paulo em 1951. O artista explora formas geométricas e planas organizadas matematicamente, onde a cor ganha ênfase e provoca movimento e tensão na composição.



Figura 61 - *Plano em Superfície nº 5*, Lygia Clark, 1957

Destacamos a obra de Lygia Clark como uma das representantes do concretismo carioca. A obra mostrada na Fig. 61 mostra o resultado de sua experimentação para libertar-se da pintura em suporte tradicional, projetando parte da pintura na própria moldura e causando, assim, uma sensação de que a obra ocupa outro espaço além da tela.

Artista mineira, nas suas pesquisas incessantes de reinvenção de novos suportes para sua pintura, troca a pintura por objetos chamados 'Bichos' (Fig. 62), que são chapas metálicas com dobradiças que dão sustentação e movimentação ao objeto, com as chapas podendo ser articuladas pelo público. Em sua fase final, Lygia passa a misturar arte com práticas terapêuticas.



Figura 62 - *Bichos*, Lygia Clark, 1960.

Esta obra caracteriza a proposta artística de Lygia, em que o observador e a obra devem interagir. A obra não acontece sem a participação do observador. A artista vinha realizando experiências assim desde 1960.

E assim concluímos esta unidade, em que estudamos os aspectos da arte e cultura no Brasil do início do século XX até meados da década de 1960, as conquistas sociais, políticas e culturais e o progresso econômico e industrial do país.

Atividades de avaliação



1. Pesquise outras obras representativas da arte abstrata e concreta e analise aspectos comuns no tratamento dos elementos formais e possíveis relações com a nova sociedade industrial que se desenvolvia no país.

Leituras, filmes e sites



Livros

FARTHING, Stephen. **501 grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: UNICAMP, 2004.

Filmes

Macunaíma. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. 1969. Duração: 110min. Macunaíma nasceu numa tribo amazônica. Lá passa sua infância, mas não é uma criança igual as outras do lugar. É um menino mentiroso, traidor, pratica muitas safadezas, fala muitos palavrões, além de ser extremamente preguiçoso. Tem dois irmãos, Maanape e Jiguê. Cresce e se apaixona pela Mãe do Mato, seu único amor, que lhe deu um filho, um menino morto. Depois da morte de sua mulher, Macunaíma perde um amuleto que um dia ela havia lhe dado de presente, era a pedra “muiiraquitã”. Depois da descoberta do destino de sua pedra, Macunaíma e seus irmãos resolvem ir atrás dela para recuperá-la. Piamã era o famoso comedor de gente, mas mesmo assim ele vai atrás de sua pedra. A história, a partir daí, começa a discorrer contando as aventuras de Macunaíma na tentativa de reaver a sua “muiiraquitã” que fora roubada pelo Piamã, um comerciante. Após conseguir a pedra, Macunaíma regressa para a sua tribo, onde após uma série de aventuras finais, finalizando novamente na perda de sua pedra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AplxDPkTxs>

Eternamente Pagú. Direção Norma Bengell. 1988. Duração: 100min. Fins dos anos vinte, Pagú ainda não tem vinte anos e já encanta os meios intelectuais avançados de São Paulo, da mesma forma que escandaliza os conservadores. É apresentada aos membros da ala radical do movimento modernista, liderada por Oswald de Andrade, brilhando entre estrelas não menos cintilantes, como a pintora Tarsila do Amaral. Pagú e Oswald se amam. Têm um filho, militam no Partido Comunista, fundam um jornal. Pagú vai à Argentina, onde encontra Luiz Carlos Prestes. Participa de uma greve em Santos e é presa pela primeira vez. Em seguida, parte numa viagem pelo mundo, deixando Oswald e o garoto e sempre convivendo com artistas e militantes de esquerda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MFylqrCYB_U

Tempos Modernos. Direção Charles Chaplin. 1936. Duração: 1h23min. Um operário de uma linha de montagem, que testou uma “máquina revolucionária” para evitar a hora do almoço, é levado à loucura pela “monotonia frenética” do seu trabalho. Após um longo período em um sanatório ele fica curado de sua crise nervosa, mas desempregado. Ele deixa o hospital para começar sua nova vida, mas encontra uma crise generalizada e equivocadamente é preso como um agitador comunista, que liderava uma marcha de operários em protesto. Simultaneamente uma jovem rouba comida para salvar suas irmãs famintas, que ainda são bem garotas. Elas não têm mãe e o pai delas está desempregado, mas o pior ainda está por vir, pois ele é morto em um conflito. A lei vai cuidar das órfãs, mas enquanto as menores são levadas a jovem consegue escapar. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ieJ1_5y7fT8

A sociedade do espetáculo. Direção Guy Dubord. 1973. É um documentário que ressalta o aspecto de espetacularização dos feitos, em qualquer sociedade, seja ela neoliberal ou socialista. O documentário foi rodado em cima de um livro de mesmo nome e também de Guy Dubord. O espetáculo se apresenta, simultaneamente, como representação da própria sociedade. Enquanto parte da sociedade, ela é o foco de toda a visão e de toda consciência. Mas por ser algo separado, ela é, na verdade, o domínio da ilusão e da falsa consciência: a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=A4FAJsFqHe0>

Frida. Direção Julie Taymor. 2003. Duração: 2h00min. Baseado na biografia da pintora mexicana Frida Kahlo, o filme enfoca a vida amorosa da artista (aqui vivida por Salma Hayek). Desde seu casamento aberto com Diego Rivera (Alfred Molina), com quem revolucionou o mundo das artes - especialmente a mexicana -; passando por seu controverso caso com o político Leon Trotsky (Geoffrey Rush); e culminando nos seus provocantes romances com mulheres.

Sites

http://www.youtube.com/watch?v=Hgwy1v7T8RI&feature=player_embedded

<http://www.itaucultural.org.br>

Referências



AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** a preocupação social na arte brasileira, 1930 - 1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. História da arte. In: ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. 2. Ed. Lisboa: Estampa, 1994.

BARDI, P. M. **O modernismo no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris Brasil S. A., 1982.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (Org.) **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CANTON, Katia. **A História em movimento: os contextos da Arte**. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_mac_40anos/exposicao_mac_40anos_historia.asp. Acessado em 20 de março de 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PECCININI, Daisy. **Pintura no Brasil: um olhar no século XX**. São Paulo: Nobel, 2000.

ZILIO, Carlos. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

IMPRESSIONISMO. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Impressionismo>. Acesso em 13 de março de 2011.

ACTION PAINTING. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=350. Acessado em 25 de março de

Capítulo

5

Arte e Cultura na Contemporaneidade

Objetivos

- Identificar elementos culturais brasileiros introduzidos na arte contemporânea.
- Compreender a arte contemporânea produzida no Brasil (Nordeste) e suas relações sócio-culturais.

1. Entre rupturas e desconstruções

Como vimos estudando, o Movimento Modernista esteve sempre aliado às questões sociais, econômicas e políticas do país, numa intenção de explicitar vieses de como foi construída a identidade cultural nacional por meio das multiculturas.

As manifestações artísticas e culturais modernistas atravessam as décadas de 1920 a 1960 na busca por garantir o espaço puramente brasileiro na preservação de sua cultura e de sua produção artística. Os movimentos artísticos que surgem trazem estampado estas intenções, como a arte concreta que estudamos na unidade anterior.

Observam-se estas propostas principalmente nas manifestações dos artistas paulistas integrantes de um grupo cultural e político que tentava colocar em prática as ideias de Antonio Gramsci, marxista italiano. Estas ideias afirmavam que os artistas e intelectuais deveriam integrar seus produtos ao povo e à sociedade industrial, pois estes tinham papel fundamental na revolução da sociedade industrial.

A propósito da arte concreta, é importante ressaltar aqui um novo conceito radical em que a abstração de formas geométricas é uma criação como meio de expressão – com o suporte integra-se também à pintura –, e não simplesmente uma representação geométrica, que une forma e conteúdo.

Neste sentido, a arte passa a ser vista como um produto fruto da sociedade industrial. Por exemplo, entre os artistas, encontramos profissionais da área de design industrial cujo objetivo era ter uma atuação artística, intelectual ou política presente na conjuntura desenvolvimentista do país.

Com isso, podemos perceber que as produções artísticas passam a ser produto da multiplicação industrial, ou seja, um objeto da produção em massa, sendo este parte de um projeto – e não mais aquela obra única inatingível –, com a finalidade de socialização da arte, que se torna acessível a todas as classes sociais.

Porém, com as diferenciações políticas e culturais dos artistas concretos cariocas, abriram-se outras perspectivas para a arte concreta como a liberdade criativa, o experimentalismo de práticas artísticas e a expressão humanista, representados na I Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, de onde surge a dissidência do neoconcretismo, movimento autenticamente brasileiro que se libera da matriz europeia pelas questões da expressão cultural.

O neoconcretismo foi um movimento de artistas brasileiros que começou em 1957 no Rio de Janeiro, com a pretensão de revitalizar a linguagem geométrica por meio da ênfase no caráter intuitivo e experimental da prática artística.

O grupo neoconcreto é constituído a partir de uma cisão interna no movimento concretista brasileiro e anuncia uma nova posição frente à tradição construtiva no *Manifesto Neoconcreto* publicado em 1959 no Jornal do Brasil, assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissman, Lygia Clark e Lygia Pape.

Em oposição à redução concretista da expressividade geométrica às leis da pura visualidade da forma (Gestalt), os neoconcretistas propõem uma sensibilização da geometria na tentativa de romper com a distância entre o espectador e o espaço da obra. A experiência artística exige um envolvimento mais afetivo do espectador, isto é, a sua participação direta no processo de construção da obra.

Os neoconcretistas procuravam corrigir o dogma imposto pela arte concreta de que a forma e a cor regiam as leis desta arte dentro de uma visão mecanicista, rompendo com este esquema perceptivo, tendo em vista uma revalorização do corpo, da intuição e da experiência no fazer artístico.

No movimento neoconcreto, a arte é vista fundamentalmente – por intermédio de uma busca pela autonomia criativa de interação entre obra e espectador, sendo este parte da obra –, como um meio de expressão em que o fazer artístico acontece pela experiência ou vivências.

Hélio Oiticica tratou, em seu processo artístico, a participação ativa do espectador como um dos principais focos. Essa participação se define no tempo e espaço, compreendidos do ponto de vista fenomenológico: a experiência vivida, que ver o homem como um ser sensível e atuante no mundo, e não apenas como um ser de dimensão objetiva, racional e operacional.

O trabalho neoconcreto se irradia no espaço buscando o espectador. Esta relação provém da própria gênese da obra estruturada sobre a sensibilização da geometria ou também pela sua dramatização, isto é, pelo envolvimento do público numa relação existencial. Esta participação ativa do espectador se passa no tempo, compreendido como duração, que demarcaria o tempo neoconcreto do concreto (ZILIO, 1982, p. 24).

Na história da arte no Brasil, temos o neoconcretismo como um movimento de ruptura com o modernismo, pois rompe com a tradição construtiva, rompendo também, definitivamente, com os cânones das belas-artes, uma vez que sua produção artística é de estranheza a estes padrões. Os neoconcretistas pretendiam, portanto, demonstrar que os modelos vindos do estrangeiro sofrem modificações ao entrar em solo cultural brasileiro.

Alguns exemplos desta renovação da expressão geométrica podem ser observados nas esculturas de Amílcar de Castro, que são frutos da precisão do traço do artista assim como da sua emoção. São esculturas que incorporam os espaços vazios como elementos integrantes da composição artística, por serem obras monumentais construídas, em espaços públicos, em chapas de ferro trabalhadas com cortes e dobras. Podemos observar, nas imagens das Figs. 63 e 64, o vigor e monometalismo de suas obras.



Figura 63 - Escultura no Hall das Bandeiras da Assembleia Legislativa de Minas Gerais



Figura 64 - Amílcar de Castro - Gigante Dobrada, localizada no Instituto Inhotim.

Outros exemplos desta expressão estão representados nas experiências dos artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica. Os objetos escultóricos 'Bichos' de Lygia Clark tratam da pintura em outra dimensão: o da ruptura com o espaço bidimensional do quadro e a passagem para o tridimensional, como já vimos no capítulo 4.

O artista Hélio Oiticica, outro expoente do *Movimento Neoconcretista*, iniciou suas pesquisas no Grupo Frente, entre 1955/56, no Rio de Janeiro. Sua obra afasta-se do radicalismo dos concretos, ocorrendo, então, uma profunda modificação em suas produções artísticas. Ele passa a dar vazão a expressão, a emoção e a significação e sua obra perfaz um caminho de destruição da superfície do plano e da linha para mergulhar na expressividade da cor, estabelecer uma ruptura com o plano e adotar a terceira dimensão, surgindo, assim, uma nova pesquisa da forma, em "relação com a duração e a exploração do corpo enquanto matéria viva", como nos afirma Justino (1998, p. 20). Esse tipo de pesquisa conduziu Oiticica a valorizar a expressão individual e a visão orgânica da obra.

Oiticica foi um artista extremamente preocupado com a posição social da arte e do artista, pois seus interesses voltaram-se também para as questões da experiência cotidiana.

Em suas obras 'Núcleos' (Fig. 65), há um alargamento das possibilidades espaciais em que estão presentes o espaço virtual, o espaço real e o tempo. Nessas obras, são representadas placas de cores que ficam suspensas no espaço como que flutuando e o espectador pode caminhar entre elas mergulhado na essência da cor e podendo tocá-las, senti-las, como que entrasse em um ambiente a ser explorado sensorialmente, sem que a obra tenha um lado da frente ou o de trás: tudo é obra.

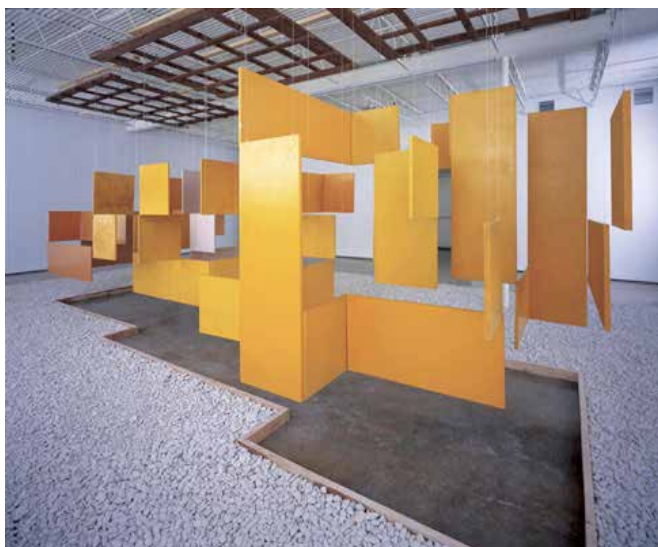


Figura 65 - *Grande Núcleo*, Hélio Oiticica, 1960/66.

Tendo em vista sua obra 'Parangolé', o espectador torna-se participante, pois, ao vestir a capa, inicia uma interação em movimentos improvisados e articulados a seu bel prazer, criando-se um ambiente em que outros espectadores podem observar esta dança ou até mesmo dela participar usando a capa. Oiticica tomou o nome 'Parangolé' da gíria carioca, que significa "situação inesperada entre pessoas" e criou o parangolé-capa para que fosse experimentado por corpos dançantes que revelassem para si e para os outros, variados aspectos de suas camadas coloridas.



Figura 66 - Nildo da Mangueira, com Parangolé, 1964



Figura 67 - Sambistas da Escola de samba Vai Vai (SP) usam "Parangolés" originais de Hélio Oiticica

Essa obra (vide exemplos na Fig. 66 e na Fig. 67) fundiu a ordem geométrica do construtivismo na precariedade material das construções populares, pois é um desdobramento espacial de planos de cor através de tecidos e plásticos rudes, segundo um ritmo corporal intuitivo. Oiticica se apropria, nesta obra, das manifestações coletivas que se enquadravam no projeto da obra, como as escolas de samba, com as quais o artista interagiu, criando, assim, um ambiente em que a obra acontece.

Seus projetos vão culminar com a obra 'Tropicália', que foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) em 1967. É a manifestação de uma arte ambiental em que Oiticica cria toda uma ambientação labiríntica composta de vários penetráveis, onde associa diversos materiais orgânicos – areia, plantas, pedras –, a elementos tecnológicos – uma TV –, e a coisas vivas – araras. Estes objetos pertencem a um cotidiano bem brasileiro, cujo uso teve por intenção remeter à retomada da antropofagia, na ideia de devorar a própria cultura.



Figura 68 - Tropicália, Hélio Oiticica, 1967.

A obra 'Tropicália' foi exposta em Londres, o que provocou um tumulto no refinado gosto inglês, tendo sido comentado pelo crítico Guy Brett "aventando que a obra de Oiticica poderia influenciar as artes européias e americanas" (JUSTINO, 1998, p. 97). Este reconhecimento faz ver, na obra do artista, uma nova linguagem de produção artística não apenas em nível nacional, mas de reconhecimento internacional.

O trabalho de Hélio Oiticica é vasto e de profundo teor filosófico; portanto, podemos compreender sua grande contribuição para os rumos da arte brasileira através das reflexões suscitadas sobre o sujeito e o mundo que o rodeia, procurando despertar para a consciência corporal e o sentido de ser e estar no mundo de um ser social inteiro, que, acreditava ele, é despertado por experiências sensoriais vividas, nas quais o próprio ser busca suas signifi-

cações. Compreendemos também a contribuição de Oiticica através da nova forma de relação estabelecida entre o artista e o espectador, pois a atuação do segundo na obra era o cerne de um tipo de trabalho em que o artista deixa de ser o criador para a contemplação para ser um motivador da criação.

Os artistas neoconcretistas consideravam que, através de seus experimentos e da participação física do espectador, poderiam provocar uma transformação no homem e na sociedade; nesta relação do sujeito com o artístico, os indivíduos seriam estimulados a serem os sujeitos de sua história.

O golpe militar de 1964 e o regime ditatorial brasileiro provocam o exílio de muitos destes artistas e, por conseguinte, põem um fim neste projeto coletivo de nação em desenvolvimento organizado, que vinha se manifestando nesta vanguarda da arte brasileira. Cansados da saturação da abstração aliada à instauração do regime militar em 1964, vários artistas direcionam sua produção artística aos anseios de liberdade e de resistência da cidadania ao arbítrio militar.

Estes artistas são tomados por um anseio de retorno à figura de interesse popular e social em suas manifestações artísticas, que acabam entrando em confronto com o regime militar. Eles são influenciados pelas tendências da nova figuração europeia e da *Pop Art* norte-americana.

Surgem, no Brasil em meio a este confronto de ideias, os Centros Populares de Cultura (CPC), formados por intelectuais e estudantes vindos da classe média unidos a operários e homens do campo. Todos se juntam em torno de um projeto de lutas justas para uma melhor distribuição de renda no país e a construção de uma cultura nacional popular e democrática.

Para os integrantes destes Centros, a arte é um instrumento de revolução e o papel do artista é de um revolucionário. Saem às ruas promovendo eventos e exposições coletivas para o povo e, aos poucos, se espalham pelo país com suas mais diversas manifestações artísticas, sendo, porém, o teatro a de maior representatividade e Oduvaldo Vianna Filho seu principal idealizador.

Neste panorama de retomada, a figuração, como podemos observar na pintura de Wesley Duke Lee, era considerada como expressão do **Realismo Mágico**⁴⁷; sendo, assim, também ligada à *Pop-Art* americana. A pintura figurativa unia realidade e fantasia e confrontava as tendências abstratas construtivas dos artistas paulistas. Wesley foi um artista de vivências múltiplas que expressou, de forma híbrida, esta pluralidade de valores e estilos em suas obras, pois viajou por vários continentes, tendo contato com diversos estilos artísticos e artistas estrangeiros que influenciaram a sua forma de pensar e produzir sua arte.

⁴⁷A denominação 'Realismo Mágico' é usada para designar um movimento estético surgido na Alemanha na década de 1920. Para os artistas dessa tendência, a obra de arte resulta de uma reconstrução lógica da realidade, embora os elementos de reconstrução se unam de forma inesperada e incomum.

Na verdade, esse artista sempre procurou novos caminhos para expressar-se artisticamente, tornando impossível classificá-lo dentro de uma tendência artística. Após a década de 1960, ele criou obras que, além da pintura, usou objetos para que obtivesse a terceira dimensão e o movimento, como se observa em uma de suas obras: 'A Zona: Considerações – Retrato de Assis Chateaubriand' de 1968 (Fig. 69). Wesley utiliza-se de materiais e práticas inovadoras pelos quais relaciona técnicas tradicionais a novas tecnologias. Sua obra caracteriza-se por seus contextos críticos sociais e políticos e, também, pelo seu erotismo.



Figura 69 - *A Zona: Considerações – Retrato de Assis Chateaubriand*, Wesley Duke Lee, 1968

A nova figuração, neste período em que o Brasil estava sob domínio do regime militar, assume uma função mais crítica em que se apropria das linguagens dos meios de comunicação de massa, utilizando os signos e símbolos destas imagens veiculadas nos meios de comunicação, numa intenção de se aproximar do público, apropriando-se de uma linguagem que estivesse presente no seu cotidiano.

Os artistas brasileiros fazem a arte *pop* brasileira utilizando ícones nacionais – embora tenham inspirações nos materiais e técnicas utilizados na *Pop art* americana –, com a intenção de induzir a participação do público para, por sua vez, colocar a arte a serviço das mudanças sociais. Essas ideias são oriundas das experiências dos neoconcretos: a arte junto à massa, ou melhor, uma arte inteligível e manipulável pelo público da classe trabalhadora.

Alguns jovens artistas preferiram inserir, em suas produções artísticas, outros materiais inovadores como as *assemblages*, e os *happenings*, não deixando, com isso, de existir a linguagem pictórica, isto é, os artistas ainda continuavam suas pesquisas em pintura.

Dos jovens artistas cariocas que desenvolviam, naquele momento, uma arte de crítica social e política de caráter agressivo, integrada às estratégias de comunicação e de ação na sociedade, identificamos Rubens Gerchman e Carlos Vergara.

Abordaremos aqui apenas Rubens Gerchman, que trata, em suas obras, de temáticas urbanas, dos interesses do povo como os dramas passionais, de problemas estruturais das cidades como habitação e transporte e da manipulação da sociedade pela propaganda enganosa.

Na obra 'O futebol' (Fig. 70), de 1965, apresenta uma figuração sintética que remete a situações da realidade cotidiana e, não, a um realismo descritivo. Nesta imagem, vemos uma multidão de cabeças comprimidas, anônimas, tendo seus rostos representados por linhas de características satíricas que se destacam contra um fundo preto. Rubens utilizou poucas cores, influência do design gráfico.

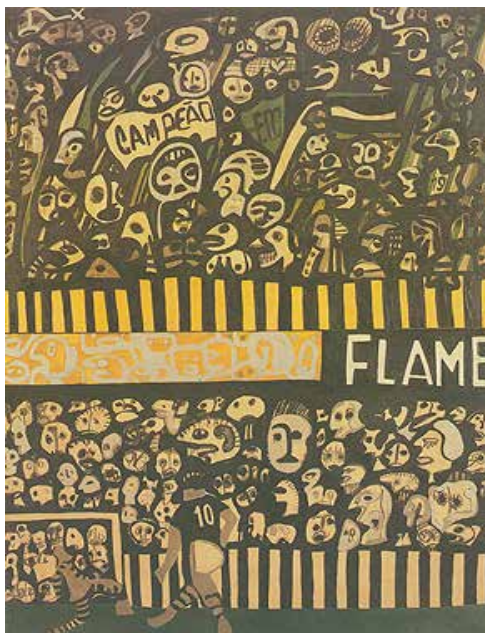


Figura 70 - *O futebol, Flamengo Campeão*, Rubens Gerchman, 1965.

Em São Paulo, também temos uma representação de artistas que buscam um novo Realismo, inserindo suas pesquisas poéticas no cotidiano e nas problemáticas sociais. Um desses artistas é Cláudio Tozzi, que se apropriou, em seus primeiros trabalhos, de fotos de jornais para fazer uma arte de denúncia social. Em seguida, seu processo criativo foi apropriando-se dos acontecimentos da época como passeatas (vide Fig. 71), também utilizando registros fotográficos.



Figura 71 - *Multidão*, Cláudio Tozzi, 1968.

⁴⁸A arte conceitual surge na Europa e nos Estados Unidos no final dos anos de 1960 e início de 1970. As ideias são o mais importante, tendo a execução da obra pouca relevância. Muitas vezes, o artista elabora projetos que podem ser realizados por outros; a arte passa a ser uma ideia, deixando de ser visual, algo para ser olhado. Infinitas são as possibilidades de expressão, que podem ser o corpo, recursos tecnológicos, ambientes explorados, enfim, tudo o que vier à ideia do artista.

Em 1967, é realizada, no MAM do Rio de Janeiro, uma grande exposição coletiva denominada Nova Objetividade, que reúne diferentes grupos e movimentos que vinham surgindo no país no período da ditadura. Porém, com o Ato Institucional nº 5 (AI - 5), todos os esforços foram interrompidos pelos sucessivos atos de repressão e pelo fechamento de muitos dos eventos culturais que vinham se espalhando pelo país, como as bienais e os salões de arte, censurados pelo governo militar. Os artistas e a cultura são atingidos pela repressão, perdendo a liberdade de criação e de interação com o público.

A década de 1970 é marcada por uma caótica realidade opressiva quanto aos modos de expressão, o que ocorria, por outro lado, em meio a uma fecunda intensidade de movimentos artísticos, provocando, assim, um redirecionamento para outras formas de pensar e fazer arte: uma manifestação mais intelectual, mais crítica e questionadora da própria ação do fazer arte e das instituições que abrigam suas produções.

Os grandes centros são invadidos pelo êxodo rural. As pessoas que vêm do campo para a cidade grande em busca de melhores condições de vida causam superlotação. Por outro lado, as metrópoles crescem ainda mais, principalmente no ramo da construção civil e no setor imobiliário.

E agora o que vê o artista? E a arte como se posiciona diante de tamanho caos, vendo uma multidão de alienados massificados por um sistema, heróis anônimos que caminham para sobrevivência? Há uma parada para reflexão e chega-se a uma *arte de conceitos*⁴⁸ ou de ideias, que se relaciona com o público através desses pensamentos. Os espaços artísticos agora são locais de exposições e discussões sobre a arte daquele momento.

Estas ideias ganham novas formas de expressão e comunicação, muito diferentes das até então exploradas. Aparecem as performances, as instalações e as novas tecnologias (vídeo, TV, computador, etc.) que vão sendo substituídas de acordo com os avanços tecnológicos, o que faz da arte conceitual uma arte de fácil circulação e reprodutibilidade devido aos recursos multimídia de seus meios de produção. Em seus conteúdos, são mantidas as críticas ao regime militar.

No trabalho do artista multimídia Cildo Meireles, encontramos um forte teor político e crítico diante do contexto de repressão e censura. Entre seus projetos, observamos a série 'Inserções em circuito ideológico', em que o artista divulga mensagens políticas anônimas durante o regime da ditadura militar, intervindo no sistema de circulação de notas de dinheiro ou garrafas de coca-cola.

Nos vasilhames do refrigerante, eram impressas mensagens como "Yankees Go Home" e estes vasilhames eram devolvidos para circulação com a intervenção do artista. Esta frase, por exemplo, expressava seu repúdio à política de intervenção econômica, política e cultural norte-americana. Com esta ação, o artista queria mostrar para o público que qualquer pessoa poderia expressar suas opiniões críticas da mesma forma, intervindo no espaço em que vivia.



Figura 72 - *Inserção circuitos ideológicos: 2. Projeto coca-cola*, Cildo Meireles, 1971.

Passados os anos da repressão, a arte e a cultura no Brasil retomam seus projetos de experimentação e liberdade. Retornam os momentos de alegria típicos desta nação através da exposição 'Como vai você geração 80?', realizada no Parque Lage no Rio de Janeiro. A nova geração de jovens artistas – representados por Leda Catunda, Daniel Senise, Leonilson, Beatriz

Milhazes, entre outros –, traz de volta o vigor da pintura expressiva, gestual e figurativa, trabalhada em dimensões monumentais.

A partir de então, entramos no mundo da globalização, em que a sociedade é marcada pela expansão de estruturas em redes de comunicação e pelo acesso de forma rápida aos acontecimentos mundiais. Chega-se a um mundo sem fronteiras e, ao mesmo tempo, passa a haver uma busca pela individualidade: é a particularidade de cada cultura inserida na multiculturalidade, conceito já discutido anteriormente.

Trata-se da era da cultura visual, em que tudo se transforma em imagem pelas novas tecnologias digitais: câmeras de celular, *webcams*, circuitos integrados de segurança etc. Em todos os lugares podemos registrar imagens e termos nossa imagem registrada por algum equipamento instalado em locais públicos.

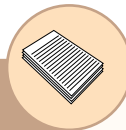
A sociedade ganha um volume de imagens presentes no mundo virtual. Como o *lócus* em que circulam essas imagens é o *cyber* espaço, há um rompimento das barreiras de tempo e espaço, de línguas, religiões, mitos e dos limites históricos. Portanto, todos podem ter acesso à interação entre culturas.

Os artistas, neste novo contexto, se tornam cada vez mais pesquisadores de linguagens artísticas e materiais a serem explorados ou apropriados por seus anseios criativos, diante de um mundo de questões a serem refletidas – como os aspectos sociais, políticos, econômicos, pessoais, etc. –, e difundidas em seus trabalhos, nos quais se entrecruzam conceitos técnicos e expressões.

Para refletir

1. Destaque do texto artistas que utilizaram, em suas produções, símbolos ou signos da cultura brasileira, aprofunde suas pesquisas e escreva sobre suas percepções desta produção e socialize estas ideias com seus colegas.
2. Pesquise sobre artistas que trabalham com o *cyber* espaço e procure interagir com estas produções. Registre suas percepções e as compartilhe com seus colegas de forma criativa. Que tal criarem um blog de interatividade?

Textos complementares



Os anos de 1970 favoreceram o declínio da abstração, ao mesmo tempo em que afastaram a arte da política e dos problemas sociais. Esse período é caracterizado pelos princípios da reflexão, da razão, do conceito e da tecnologia. A Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) é criada neste período, dando grande incentivo à produção artística brasileira. A transição para a década de 1980 foi marcada pelo movimento das 'diretas já', pela retomada da pintura e pelas mudanças no panorama artístico, marcado por grandes exposições como: 'Tradição e Ruptura', 1984; 'A trama do Gosto', 1987

(organizadas pela bienal de São Paulo); 'A Mão Afro-Brasileira', 1988 (organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo).

Pode-se concluir que todos os fatos sociais que envolvem a humanidade acabam por se refletirem na arte. A evolução humana é fator primordial para o desenvolvimento da arte. Até pouco tempo atrás, estas manifestações artísticas que hoje são consideradas arte, antes não o eram. A prova são as Bienais de arte que nos surpreendem a cada nova edição.

A década de 1960 estava dominada pela ditadura militar, mas havia uma efervescência social e política que lutava contra a presença dos militares no poder e contra as sementes iniciais da censura. É neste contexto que nasce o movimento tropicalista sob a inspiração, principalmente, do projeto artístico 'Tropicália' de Hélio Oiticica, já mencionado anteriormente.

O projeto de Oiticica se expande para outras vertentes da linguagem artística, principalmente a música. A tropicália era o espelho do sincretismo brasileiro, pois mesclava, em um único contexto, as mais diversas tendências, como a cultura popular brasileira e as inovações extremas na estética. Ela pretendia subverter as convenções, transgredir as regras vigentes, tanto nos aspectos sócio-políticos, quanto nas dimensões da cultura e do comportamento.

Integraram, diligentemente, esta corrente cultural: no campo musical – o cantor e compositor baiano Caetano Veloso, Torquato Neto, também poeta, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, o maestro e arranjador Rogério Duprat, as cantoras Gal Costa e Nara Leão; nas artes plásticas – Hélio Oiticica e outros criadores; na esfera audiovisual – Glauber Rocha e seu Cinema Novo; e no teatro – figuras como José Celso Martinez Corrêa.

A Tropicália não era exatamente uma nova modalidade musical, mas principalmente uma forma renovada de agir e de participar do cenário cultural nacional com ares críticos e transformadores. Não era contra a Bossa Nova que essa corrente pretendia se insurgir, mas, sim, contra a paisagem entediante e de certa forma reacionária que se instaurara nos meios musicais dominados pela MPB. Alguns artistas se deram conta, então, da necessidade de abalar este contexto, apropriando-se das guitarras vibrantes do rock ou até mesmo dos embalos da Jovem Guarda, então liderada por Roberto e Erasmo Carlos, entre outros.

Pop-Art

Refere-se à arte que surge com a sociedade de consumo e incorpora imagens da cultura popular veiculada pelos meios de comunicação de massa. O termo foi utilizado pela primeira vez na Inglaterra em meados dos anos de 1950, atingindo seu desenvolvimento nos anos de 1960 nos Estados Unidos. O termo Pop significa popular, representando uma arte que se comunica diretamente com o público através de signos e símbolos próprios do imaginário da cultura de massas.

A intenção era aproximar a arte da vida cotidiana. Os artistas apropriavam-se dos elementos das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens da TV e do cinema. Esta tendência caracteriza-se no Brasil pela aproximação destas técnicas a temas politicamente engajados.

Nova Figuração

A nova figuração emergiu no Brasil nos anos de 1960. A retomada da figura na arte está relacionada com a representação da imagem através de ícones que dialogam diretamente com a realidade, criando um diálogo mais direto com o público. Deriva do declínio da abstração na arte concreta e informal.

2. A multiculturalidade e suas representações na arte contemporânea brasileira.

O desenvolvimento da humanidade caracteriza-se por contatos e conflitos entre diferentes maneiras de organização social, de se apropriar dos recursos naturais e transformá-los, de conceber a realidade e expressá-la. A história registra as transformações das culturas, sejam elas por motivos internos ou por contatos com outras culturas. Uma das preocupações, na contemporaneidade, é de compreender as relações culturais entre grupos sociais e os muitos caminhos que os conduzem nestas relações e suas perspectivas futuras.

Dessa forma, cultura diz respeito a humanidade toda e, ao mesmo tempo, a cada um dos povos, a cada uma das nações, sociedades e a cada um dos grupos humanos. Quando se considera uma cultura em particular – como, por exemplo, a cultura romana, japonesa, nordestina etc. –, constata-se a quantidade e diversidade de culturas existentes no mundo. Entender o que uma cultura representa para aquele que participa dela é de grande importância na contemporaneidade.

Cada grupo humano tem sua identidade cultural e sua lógica interna, que devemos conhecer para que façam sentido as suas práticas, seus costumes, suas concepções e toda transformação por que passam. É necessário relacionar a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que foram produzidos: por exemplo, as maneiras de habitar, de se vestir. Compreendido assim, o estudo da cultura contribui para o combate ao preconceito e para o estabelecimento do respeito e da dignidade nas relações humanas.

Ao se considerar cada cultura, não se pode escapar da necessidade de relacioná-la a outras culturas. A compreensão da cultura exige que se pense em diversos povos, diversas sociedades, nações e diversos grupos humanos pelo fato de estarem interagindo (SANTOS, 2006, p. 9).



Figura 73 - Multiculturalismo

Esta interação entre culturas caracteriza o **multiculturalismo**⁴⁹, que implica em aceitar e reconhecer a diversidade, valorizando as heranças culturais e étnica, existente em cada classe e grupo social. Sendo assim, a pretensão é compreender, valorizar e aceitar outras etnias.

A sociedade brasileira tem classes e grupos sociais distribuídos em várias regiões. Cada classe, cada grupo apresenta características bem diferentes e as populações diferem de região para região. Além disso, a população nacional foi constituída por contingentes de várias partes do mundo. Tudo isso se reflete na cultura de cada região e localidade. É importante considerar a diversidade cultural que compõe nossa sociedade, pois isso é essencial para podermos compreender o país em que vivemos.

2.1. Hibridismo⁵⁰, diversidade étnica e racial, novas identidades políticas e culturais.

O fato é que as discussões acerca do multiculturalismo acompanham os debates sobre o pós-modernismo e sobre os efeitos da pós-colonização na cena contemporânea, o que se verifica de forma mais evidente a partir dos anos 1970, sobretudo nos Estados Unidos. Segundo Ivone Richter (2003), no Brasil, o multiculturalismo é designado por 'Pluralidade Cultural'.

Aqui, durante muitos anos, o problema da diversidade é conhecido e debatido tanto pela educação como pela arte e passou, então, a ser um dos temas transversais nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), editados pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) em 1997/1998.

A globalização, com a circulação intensificada de informações através das novas tecnologias, traz a afirmação das identidades locais e regionais, assim como a formação de sujeitos políticos que reivindicam, com base em garantias igualitárias, o direito à diferença. Mulheres, negros (ou afro-descendentes), homossexuais, populações latino-americanas, japoneses, brasileiros e migrantes em geral se fazem presentes como atores políticos com a marcação de diferenças de gênero, de cultura e de etnia. A cultura torna-se instrumento de definição de políticas de inclusão social que tomam os diversos setores da vida social.

No campo das artes, o multiculturalismo assume formas variadas, ainda que tenha sempre caráter engajado e intervencionista, definido em função da experiência social do artista: sua origem, pertencimento de classe, orientação sexual etc.

Os debates sobre o multiculturalismo no Brasil merecem uma discussão à parte, devido a sua complexidade. País de raízes mestiças onde não se constituem, historicamente, minorias que se organizam como comunidades separadas do conjunto (imigrantes que assimilam à sociedade nacional), Brasil parece ficar à margem dessas discussões até a década de 1980, data

⁴⁹A educação multicultural surgiu primeiramente na Inglaterra logo após a II Grande Guerra (1939 – 1945), com o objetivo de integrar crianças imigrantes na sociedade. Sua implementação se deu para que as escolas se transformassem em um ambiente que estimulasse a aceitação e o reconhecimento da diversidade, valorizando a herança cultural e étnica. Assim, a pretensão é desenvolver a compreensão, valorização e aceitação de outras etnias, como já citado anteriormente. Essa forma de educação motivou um movimento de reformulação curricular direcionado à igualdade de oportunidades, aos direitos humanos e à ação contra a segregação racial.

⁵⁰Hibridismo pode ser considerado como um viés da arte contemporânea em que os artistas trabalham com áreas de fronteira com a ciência e as tecnologias emergentes. Os artistas trabalham com campos como a biologia, a robótica, as ciências físicas, as tecnologias de interface experimental (como a fala, gestos, reconhecimento de face), a inteligência artificial e a visualização da informação. O dicionário Aurélio refere-se ao termo híbrido como cruzamento entre diferentes espécies. Por analogia, veremos, em Artes Visuais, exemplo de como uma obra de arte já existente é alterada por programa de computador e o resultado é uma nova obra de arte considerada híbrida.

do fortalecimento e da visibilidade das chamadas minorias étnicas, raciais e culturais. A pressão dos novos atores sociais (população e imigrantes) se reflete diretamente no texto da Constituição de 1988, considerada um marco em termos da admissão do nosso pluralismo étnico.

Os efeitos dessas formas renovadas de engajamento podem ser observados no campo da produção artística, sobretudo na literatura, onde se fala em 'escrita feminina', em 'vozes negras', 'homoerotismo' etc. Na música, jovens das periferias urbanas brasileiras são identificados por uma cultura afroamericana ou afrodescendente (*funk, hip hop, rap*, entre outros).

A multiculturalidade apresenta-se na arte através de artistas estrangeiros erradicados no Brasil, dos quais podemos citar, por exemplo, Felícia Leirner, nascida na Polônia e erradicada no Brasil desde 1927.



Figura 74 - Esculturas de Felícia Leirner – Jardins do auditório de Campos do Jordão.

A obra de Felícia Leirner caracterizou-se, inicialmente, pela representação de figuras de animais. Posteriormente, suas esculturas tornam-se abstratas, criando obras destinadas, basicamente, a grandes espaços externos. Isso pode ser observado no grande número de esculturas dessa artista que se encontram nos jardins do auditório de Campos do Jordão (Fig. 74), onde se integram, harmonicamente, com todo o trabalho paisagístico.

Francisco Stockinger nasceu na Áustria em 1919 e veio para o Brasil em 1921, com apenas três anos de idade. Morando em São Paulo, em 1929, faz curso com Anita Malfatti no colégio Mackenzie. Trava contato com Bruno Giorgi e frequenta o ateliê do artista no antigo hospício da Praia Vermelha entre 1947 e 1950. Convive também com Oswaldo Goeldi, Marcelo Grassmann e Maria Leontina. Em 1956, ano em que se naturaliza brasileiro, é eleito presidente da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, cargo que ocupa em 1957 e em 1978. Em 1997, recebe o prêmio do Ministério da Cultura na área de artes plásticas.



Figura 75 - Francisco Stockinger, sobrevivente IV, 1971 – escultura com materiais diversos - Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Porto Alegre).

Stockinger se define como um artista eclético e criativo: eclético no sentido de transformar todas as suas experiências em mais de uma cultura em obra de arte expressiva e criativo no sentido de usar diversificadas formas e técnicas de produção artística. Suas esculturas de formas rígidas e alongadas em metal, representando cavalos e guerreiros medievais, carregam as características básicas das criações desse artista. Esse tratamento dado ao metal torna inconfundíveis suas obras (Fig. 75).

Frans Krajcberg – polonês de nascimento, mas naturalizado brasileiro –, é um artista que se destaca no cenário das artes plásticas por seu profundo interesse em recriar, artisticamente, elementos da natureza por meio de diferentes técnicas. Durante a década de 1970, participou de diversas exposições nas quais ganhou projeção internacional com as suas esculturas de madeira calcinada.

Seus trabalhos tratam de uma reflexão sobre a paisagem brasileira, em particular a floresta amazônica, em um constante revelar do cuidado com a preservação ecológica (Fig. 76). Krajcberg está radicado desde 1972 no sul da Bahia, onde mantém o seu ateliê no município de Nova Viçosa. Atualmente, o artista tem se dedicado à fotografia e, recentemente, recebeu homenagens do Estado da Bahia, com a abertura de uma exposição com diversos trabalhos dentre os mais importantes e expressivos de sua produção. (ver em: <http://www.comunicacao.ba.gov.br/noticias/2011/04/07/exposicao-de-krajcberg-aberta-ao-publico-ate-5-junho-no-palacete-das-artes>, Acesso em 08 de abril de 2011).



Figura 76 - Frans Krajcberg - flor do mangue, 1965 - madeira

Manabu Mabe e Tomie Ohtake, nascidos no Japão, e vieram morar no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. São artistas que deixaram sua terra natal ainda e escolheram o Brasil para produzir sua arte. Os japoneses fundaram, em 1930, o grupo Seibi⁵¹ com o objetivo de criar um espaço de discussão que promovesse o aprimoramento técnico e a divulgação de suas obras de arte.

Os membros do Seibi assistiam às aulas de desenho de modelo vivo da Escola Paulista de Belas Artes. O grupo realizou sua primeira e única exposição dessa fase no clube japonês em 1938.

Com a entrada do Brasil na 2ª Grande Guerra, ao lado dos países aliados, as atividades da colônia japonesa no país foram limitadas. Imigrantes italianos, alemães e japoneses eram perseguidos, o que impediu a reunião dos artistas e, conseqüentemente, provocou sua dispersão.

Em 1947, dois anos depois do final da guerra, o Seibi reiniciou suas atividades criando um ateliê coletivo com a participação de novos artistas. Em 1952, foi criado o Salão do Grupo Seibi, onde foram realizadas 14 mostras, responsáveis por ampliar o espaço de projeção dos artistas nipobrasileiros no meio artístico nacional. O grupo realizou suas atividades até a década de 1970. Dois de seus integrantes se destacaram no cenário artístico nacional: Manabu Mabe (Fig. 77) e Tomie Ortake. Suas obras dialogam com o cubismo e, gradualmente, vão tratando de abstrações.

⁵¹ O grupo chamado Seibi, fundado em 1930 era uma associação de artistas plásticos japoneses no Brasil, com o objetivo de criar um espaço de discussão que promovesse o aprimoramento técnico e a divulgação de suas obras de arte.



Figura 77 - Manabu Mabe - Vibração-momentânea, 1955. 204 x 255 cm

Tomie Ohtake – pintora, gravadora e escultora –, chegou ao Brasil em 1936 e fixou residência em São Paulo. Iniciou suas atividades como pintora no início da década de 1950 e passou a integrar o Grupo Seibi em 1954. Sua produção inicial é figurativa, mas logo passa a optar pelo abstracionismo (Fig. 78).



Figura 78 - Tomie Ohtake – sem título, 1970



Figura 79 - Tomie Ohtake, 1988.

Como escultora, Tomie segue a mesma tendência e propõe intervenções em espaços urbanos, produzindo esculturas de grandes dimensões. Observe o monumento na Fig. 79. Trata-se de uma escultura instalada em 1988 na Avenida 23 de Maio, em São Paulo, para comemorar os 80 anos da imigração japonesa. São quatro lâminas de concreto em forma de ondas, que simbolizam as gerações que se sucederam no Brasil desde o início da imigração.

Segundo Ana Mae Barbosa (1997), os artistas nordestinos de hoje são os mais bem preparados para dialogar com as correntes contemporâneas da multiculturalidade. Os artistas do Nordeste continuam a desenvolver sua própria cultura visual, rejeitando ou assimilando as correntes internacionais com autonomia pessoal e não por indução. Constroem, então, uma trama de diversidade visual incomum e com qualidade.

Durante a última ditadura, o Nordeste era considerado uma zona de alta periculosidade pelos militares, o que provocou uma dispersão de artistas e intelectuais para pólos como Rio de Janeiro e São Paulo, onde se destacaram Antonio Bandeira (Fig. 80) e Cícero Dias (Fig. 81). Estes dois artistas nunca tiveram, nas Artes Plásticas, um reconhecimento à altura que tiveram Graciliano Ramos, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, entre outros, na literatura. Esse fato fez com que tanto Antonio Bandeira quanto Cícero Dias imigrassem para a Europa, onde obtiveram o tão buscado reconhecimento.



Figura 80 - Antonio Bandeira – composição, 1957.



Figura 81 - Gamboa do Carmo no Recife, Cícero Dias, 1929.

João Câmara Filho é pintor, gravador, desenhista, artista gráfico, professor e crítico. Estudou na Universidade Federal de Pernambuco entre 1960 e 1963. A produção de Câmara caracteriza-se por apresentar, corpos estruturados, representações de corpos fragmentados, o que confere um caráter de estranheza aos trabalhos (Fig. 82).



Figura 82 - João Câmara Filho – Amor e Psiqué, 1990.

Os jovens artistas do Recife seguem a trilha da pluralidade de mestres como: Francisco Brennand (Fig. 83), Montez Magno, Gilvan Samico, José Claudino, Paulo Bruschy, Reinaldo Fonseca e Abelardo da Hora.



Figura 83 - Francisco Brennand – sem título. s.d.

No Nordeste, os artistas em suas representações figurativas não se preocupam com a crítica modernista, pois ela leva em conta apenas as realizações do realismo perceptual, esquecendo as manifestações pós-modernas que remete de certa forma o abstracionismo; embora mais figurativo.

Reynaldo de Aquino Fonseca (Fig. 84) e Balthus em suas obras não acreditam no realismo, e reduzem a figura a um esquema visual ressaltando a narrativa. Por outro lado, João Câmara torna fictícia a objetividade da realidade, trabalhando o universo da imagem através da pintura de forma que permanece como mediador entre o observador e o assunto. Sua pintura protege o tema contra a objetividade de um olhar; ou seja, abstrai o tema com objetivo de dificultar uma identificação imediata do tema abordado.



Figura 84 - Reynaldo de Aquino Fonseca - Xícara, 1980.

Gil Vicente Vasconcelos de Oliveira é destacado pelas suas representações de artistas pernambucanos e amigos. Netas representações revela um tratamento especial na tonalidade, que sobressai na superfície da pintura; suavizando e ao mesmo tempo decodificando as figuras representadas em seus metaretratos (Fig. 85).



Figura 85 - Gil Vicente Vasconcelos de Oliveira – menina dormindo, 1984.

Sebastião Pedrosa, gravador e ceramista, além de exercer a função de professor e coordenador do departamento de artes visuais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); teve seu primeiro contato com o fazer artístico, a partir dos dezoito anos, quando passou a morar no Recife.

Sempre que possível ele estava manipulando algum material, fazendo pequenas colagens, pequenas maquetes e guardava tudo dentro de pequenas caixas. Ele era atraído por esse tipo de atividade, pois tinha o sentimento de dominar seu próprio espaço, seu pequeno mundo; embora escondesse seus trabalhos ao aproximar alguém. Suas obras atuais são inspiradas em reflexões dessa época (Fig. 86).



Figura 86 - *Escrita Secreta*, Sebastião Pedrosa, 2010.

O artista vem estudando, pesquisando e produzindo gravuras em metal, e desde 1993 vem realizando exposições sendo premiado na 22nd Mini Print International – Cadaqués, Barcelona, na Espanha.



Figura 87 - *Sem título*, Sebastião Pedrosa, 2010.

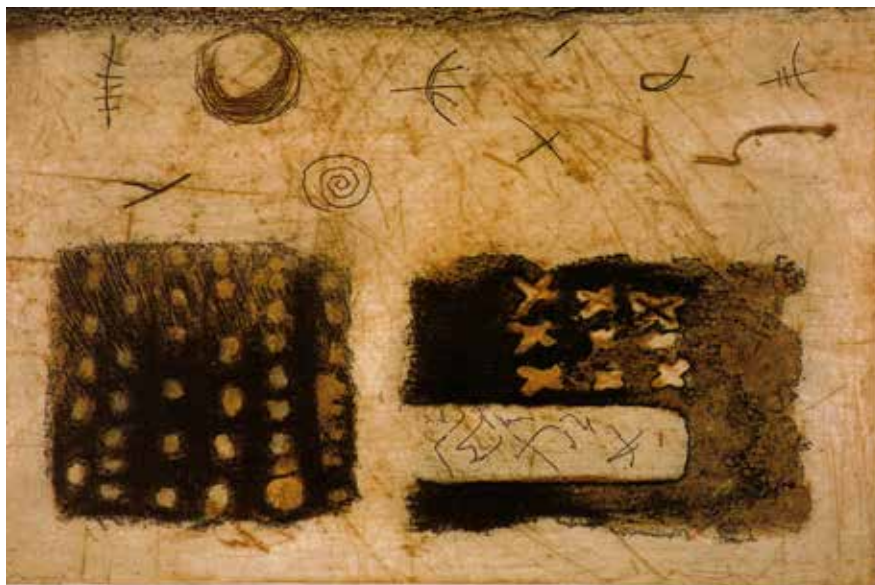


Figura 88 - *Sem título*, Sebastião Pedrosa, 2010.

Durante seu doutorado em Birmingham (1989-1993), onde residiu por quatro anos envoltos entre livros e pesquisa teórica; buscava algo que aliviasse seu stress durante a pesquisa.

Foi quando iniciou a trabalhar com cerâmica no centro de criatividade, próximo de onde morava, aprendendo cerâmica com base na técnica de 'Raku' (Figuras 89 e 90). Técnica japonesa baseada na queima com redução brusca de temperatura, dando um efeito visual agradável. Essa atividade era realizada só no período de primavera e verão porque a técnica exigia-se trabalhar ao ar livre.



Figura 89 - *Sem título*, Sebastião Pedrosa, 1991.



Figura 90 - Sem título, Sebastião Pedrosa, 1991.

O artista realizou atividades também com o 'Livro de Artista'; fazendo um workshop com um conceituado artista nesta área (Lês Bicknell). Isto lhe permitiu produzir trabalhos, intercambiar com artistas e instituições culturais interessados em Livro de Artista. Hoje se encontra vários itens de sua produção no acervo do Victória & Albert Museum na cidade de Birmingham na Inglaterra. Pedrosa continua doando as suas obras produzidas, podemos acessar estas produções na web page: <http://catalogue.nal.vam.ac.uk/dynix/print/webpac-j102005361413.html>



Figura 91 -

A cada ano o artista tem contribuído com o 'Wexford Festival of Artists Books', na Irlanda; tendo também contribuído com o Nomad Museum ou LAG Galeria de Arte em Lisboa, Portugal. Ao mesmo tempo ele estende estas atividades à prática acadêmica, fazendo pesquisa e Workshops direcionados aos estudantes da UFPE.

Livros de Artista, gravuras, relicários ou arte na caixa é um universo que o absorve como artista nesse momento da vida; ao mesmo tempo, que seu envolvimento pessoal com a construção de poéticas visuais o alimenta e o entusiasma a manter-se ativo e operante em sua prática como docente. Não podendo optar inteiramente pela atividade de ateliê, tenta conciliar as duas profissões: professor de arte e artista plástico.

Atividades de avaliação



1. Procure encontrar – em sites, revistas, jornais, livros etc, – outros artistas representantes da diversidade cultural no país, identifique suas obras e analise os elementos que as compõem. Registre as observações e as discuta com seus colegas.
2. Recorra a diversas fontes e localize duas obras dos seguintes autores: Graciliano Ramos, Manuel Bandeira e José Lins do Rego. Registre as duas obras encontradas de cada autor, e as comente com seus colegas sobre referências relacionadas a multiculturalidade.

Leituras, filmes e sites



Leituras

CHIAPPINI, Ligia. Multiculturalismo e Identidade Nacional. In: **Revista de Literatura** Cult/46. São Paulo, Junho de 2001.

SEAPRINE, Andrea. **Multiculturalismo**, Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999.

Filmes

Em Julho. Direção Fatih Akin. 2000. Duração: 99min. Conta a história de Daniel, um simples professor de Hamburgo a caminho de Istambul para encontrar uma mulher que mal conhece. Em poucos dias, durante o trajeto, perdendo pouco a pouco o controle sobre o rumo da viagem, o jovem vive as experiências mais intensas de sua vida e aprende a lutar pela própria felicidade.

Crash – no limite. Direção Paul Haggis. 2005. Duração: 1h52min. Jean Cabot (Sandra Bullock) é a rica e mimada esposa de um promotor, em uma cidade ao sul da Califórnia. Ela tem seu carro de luxo roubado por dois assaltantes negros. O roubo culmina num acidente que acaba por aproximar habitantes de diversas origens étnicas e classes sociais de Los Angeles: um veterano policial racista, um detetive negro e seu irmão traficante de drogas, um bem-sucedido diretor de cinema e sua esposa, e um imigrante iraniano e sua filha.

Contra a parede. Direção Fatih Akin. 2004. Duração: 2h01min. Uma bela muçulmana de 20 anos está em uma clínica de recuperação, após uma tentativa de suicídio, ela conhece um turco quarentão. Os dois se casam, apenas como meio de permitir que a moça escape das regras de sua família conservadora. Mantendo suas vidas independentes, eles resolvem dividir um apartamento. O turco aceita a situação no início, mas logo se apaixona e perde o controle.

Atravessando a ponte – o som de Istambul. Direção Fatih Akin. 2007. Duração: 1h30min. Alexander Hacke, integrante da banda alemã Einstürzende Neubauten, passeia pelas ruas de Istambul em busca da diversidade da música local. Este documentário faz um panorama sensível da rica cena musical da capital turca, mostrando sua versatilidade e ecletismo. Filme também faz um retrato da vida cultural de Istambul com todas as suas nuances e variedades.

Sites

<http://experienciasnolabirinto.blogspot.com/>

www.ondajovem.terra.com.br

www.acrilex.com.br/AC/historia/index_contempo.php

http://www.uema.br/revista_emfoco/anaisfrancisca.htm

Referências



BARBOSA, Ana Mae. **Artes Plásticas no Nordeste**. São Paulo: Estudo Avançado. Vol. 11 no. 29, jan./abr. 1997.

Enciclopédia Itaú Cultural – **Artes Visuais**. Disponível em: <http://www.educacaooul.com.br/artes/arte-nipo-brasileira>. Acesso em 03 de abril de 2011.

GULLAR, Ferreira. **Arte contemporânea no Brasil**. São Paulo: Nobel, 2002.

JUSTINO, Maria José. **Seja marginal seja herói: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica**. Curitiba: Ed. Da UFPR, 1998.

Minidicionário Houaiss da língua portuguesa. Organizado pelo Instituto Antônio Houaiss da Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa s/c Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

RICHTER, Ivone Mendes. **Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais**. Campinas. SP: Mercado de Letras, 2003.

SANTOS, José Luis dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ZILIO, Carlos. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Sobre os autores

Ana Claudia Lopes de Assunção: Graduada em Licenciatura em Ed. Art. Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pelotas (1993). Aperfeiçoamento em Formação em Arteterapia pela Clínica POMAR-RJ. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE. Linha de Pesquisa: Ensino das Artes Visuais no Brasil. Atualmente é professora auxiliar da Universidade Regional do Cariri/Departamento de Artes Visuais/Licenciatura em Artes Visuais.

Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos: Professora da Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF, lotada no Colegiado de Artes Visuais. Mestranda em Artes Visuais - UFPB/UFPE, linha: Ensino das Artes Visuais no Brasil, com pós Lato sensu em Arte-educação e Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri - URCA, graduada em Artes Plásticas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE. No Curso de Licenciatura em Artes Visuais é responsável por disciplinas na área de Teoria e Prática de Ensino em Artes Visuais e pelo Laboratório de Produção Didática em Artes Visuais - LAPDAVIS. Atualmente estuda e pesquisa na área de Arte: Narrativas no Ensino de Arte, Produção de Material Didático em Artes, Práticas de Ensino em Artes Visuais, Ensino/aprendizado em Artes Visuais mediado por Tecnologias Contemporâneas, Educação a Distância, Arte e Cultura Brasileira e Arte Contemporânea.



Artes Visuais

Fiel a sua missão de interiorizar o ensino superior no estado Ceará, a UECE, como uma instituição que participa do Sistema Universidade Aberta do Brasil, vem ampliando a oferta de cursos de graduação e pós-graduação na modalidade de educação a distância, e gerando experiências e possibilidades inovadoras com uso das novas plataformas tecnológicas decorrentes da popularização da internet, funcionamento do cinturão digital e massificação dos computadores pessoais.

Comprometida com a formação de professores em todos os níveis e a qualificação dos servidores públicos para bem servir ao Estado, os cursos da UAB/UECE atendem aos padrões de qualidade estabelecidos pelos normativos legais do Governo Federal e se articulam com as demandas de desenvolvimento das regiões do Ceará.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ



9 788578 265878