



PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, INOVAÇÃO E DESENVOLVIMENTO  
TECNOLÓGICO  
COORDENADORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Pierre, Erica e uma conversa sobre a história da arte brasileira:  
um produto prático de linguagem literária enquanto abordagem de ensino da História da  
Arte no Ensino Superior.

Ericki Funes Gutierrez

Caxias do Sul,

2015.

Ericki Funes Gutierrez

Pierre, Erica e uma conversa sobre a história da arte brasileira:  
um produto prático de linguagem literária enquanto abordagem de ensino da História da  
Arte no Ensino Superior.

Artigo estendido apresentado ao Programa de  
Pós-graduação em História - Mestrado  
Profissional da Universidade de Caxias do  
Sul como requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup> Eliana Rela

Caxias do Sul,

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
UCS - BICE - Processamento Técnico

G984p Gutierrez, Ericki Funes, 1989-

Pierre, Erica e uma conversa sobre a história da arte brasileira: um produto prático de linguagem literária enquanto abordagem de ensino da História da Arte no ensino superior / Ericki Funes Gutierrez. - 2015. 129 f. ; 30 cm

Apresenta bibliografia.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em História, 2015.

Orientador: Profa. Dra. Eliana Relá.

1. Arte – História. 2. Historiografia. I. Título.

CDU 2.ed.: 7.03(091)

Índice para o catálogo sistemático:

1. Arte - História	7.03(091)
2. Historiografia	930

Catálogo na fonte elaborada pela bibliotecária  
Carolina Machado Quadros – CRB 10/2236.

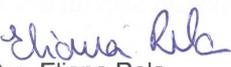
**Pierre, Erica e uma conversa sobre a história da arte brasileira:  
um produto prático de linguagem literária enquanto abordagem  
de ensino da História da Arte no Ensino Superior**

*Ericki Funes Gutierrez*

Trabalho de Conclusão de Mestrado submetido à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em História, Área de Concentração: Ensino de História: Fontes e Linguagens. Linha de Pesquisa: Linguagens e Cultura no Ensino de História

Caxias do Sul, 14 de outubro de 2015.

Banca Examinadora:

  
Dra. Eliana Rela  
Universidade de Caxias do Sul

  
Dra. Marília Conforto  
Universidade de Caxias do Sul

  
Dra. Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi  
Universidade Federal de Santa Maria

## Resumo

Neste artigo estendido pretende-se revisar os modelos e concepções de se ensinar História da Arte, através de modelos de tempo e memória concebidos pela historiografia da arte, tendo em vista a produção de um material de linguagem diferenciada que possa ser utilizado no ensino de História da Arte em cursos ligados às Artes e ao Design. Estes cursos superiores possuem uma natureza muito mais ligada à criatividade e inovação, e, apesar disso, costumam possuir em seus currículos disciplinas de História da Arte ministradas por um viés datado, reprodutivista e repetitivo, distante da realidade dinâmica desses cursos.

Motivado pela crescente produção acadêmica que defende a interdisciplinaridade e a utilização de materiais diferenciados no ensino de História, o presente estudo tem a intenção de apresentar reflexões teóricas acerca da historiografia da arte, e acerca da acessibilidade da disciplina histórica por parte de alunos e professores de cursos superiores ligados às Artes e ao Design. Consequentemente discutem-se as teorias a respeito da produção historiográfica para o grande público (a comunidade não-acadêmica), do papel do historiador sobre seu campo de atuação e da didática da história, alicerçando-se no conceito de consciência histórica de Jörn Rüsen. Por fim, o artigo estendido tem como objetivo apresentar as representações teóricas utilizadas através da linguagem artística na obra proposta, o livro *Pierre, Erica e uma conversa sobre a história da arte brasileira*.

**Palavras-chave:** historiografia da arte; ensino de história; literatura e história.

## **Abstract**

This extended article is intended to review the models and conceptions on teaching Art History through models of time and memory conceived by the art's historiography, looking to produce a material with a different language to be used in teaching History of Art in graduation courses related to Arts and Design. These courses are, by nature, much more connected to creativity and innovation, and yet, customarily have on their resumes disciplines of History of Art taught in a dated and repetitive fashion, far from the dynamic reality of these courses and their students.

Motivated by the growing academic literature defending the interdisciplinarity and the use of different ways of teaching History of Art, this study aims to present theoretical reflections about the historiography of Art, and the accessibility of the historical discipline by students and teachers on degree courses related to Art and Design. Therefore we discuss the theories of historical productions for the general public (non-academic community), the role of the historian on his field of work and historical education, using the concept of historical consciousness of Jörn Rüsen. At last, this extended article has the objective of showing the way the theory of the discipline was used, through the artistic discourse, in the proposed work, the book called *Pierre, Erica and a conversation about the history of Brazilian art*.

**Keywords:** Historiography of Art; History Education; Literature and History.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>6</b>
<b>A Arte e a Historiografia da Arte.....</b>	<b>7</b>
<b>Revisão Historiográfica.....</b>	<b>11</b>
<b>História para não-historiadores.....</b>	<b>15</b>
<b>Diferentes abordagens no ensino de História e o Ensino Superior.....</b>	<b>19</b>
<b>A “imagem” da História e o papel do Historiador e da Didática Histórica.....</b>	<b>27</b>
<b>A metodologia para a produção de um material diferenciado.....</b>	<b>28</b>
<b>Os personagens.....</b>	<b>31</b>
<b>Os Capítulos.....</b>	<b>36</b>
<b>Uma responsabilidade ética.....</b>	<b>40</b>
<b>Referências.....</b>	<b>42</b>
<b>Anexo I: Protótipo: Pierre, Erica e uma conversa sobre a história da arte brasileira</b>	

## Introdução

O momento atual da historiografia da arte demonstra diversas mudanças no paradigma em curso nas últimas décadas. Através de publicações acadêmicas recentes pode-se evidenciar o fato de que revisões nesse campo do conhecimento vêm sendo efetuadas, e as questões de memória na arte têm sido reavaliadas por historiadores que tem o objetivo de repensar os métodos de pesquisa recorrentes.

Habitou-se ministrar a História da Arte como uma disciplina à parte, onde tudo já aconteceu, é passado, e está ali apenas para ser admirado, pesquisado e referenciado. Essa abordagem confere à disciplina um caráter totalizante, cuja teoria acadêmica ficaria condicionada a uma sistematização baseada numa determinada ordem cronológica e evolutiva de imagens selecionadas em busca de sentido e coerência (KERN, 2010). Assim, a História da Arte, independente da História, passou a vivenciar um atraso com relação à sua disciplina-mãe, uma vez que, ao contrário desta, não passou por todos os processos de transformação, quebras de paradigmas e reflexões acerca da teoria da disciplina histórica, estando sempre em outra área do pensamento acadêmico.

Hoje, porém, a História da Arte pode ser considerada muito mais próxima da disciplina histórica do que jamais fora. A Nova História dos *Annales* vem propor o encontro da História com diversas disciplinas através das pesquisas históricas baseadas na interdisciplinaridade, e, a partir daí, a História da Arte vem a tornar-se parte das pesquisas históricas novamente, enquanto ela, por sua vez, não tenha realizado o mesmo processo intelectual, ficando limitada a seus paradigmas por muito mais tempo, sendo associada às datadas práticas metódicas que tanto permearam e, ainda, permeiam a disciplina histórica.

Atualmente, as Diretrizes Curriculares Nacionais regulamentam que todos os cursos das áreas do Design e das Artes de cursos superiores no Brasil possuam em suas estruturas curriculares disciplinas de História, em especial História da Arte, além de outras disciplinas históricas mais específicas, tais como História da Moda, História da Arquitetura, História do Design, entre outras. Esses cursos superiores, porém, são de natureza bastante prática, lidando com a criatividade e capacidade de inovação dos alunos, abordagem esta diametralmente oposta à cultura da “velha História”, estritamente teórica. Assim, essas disciplinas de História da Arte, que deveriam ser realizadas levando-se em conta as realidades dos cursos e necessidades de seus alunos,

costumam ser ministradas sem essa mentalidade, sendo ou totalmente teóricas, ignorando a realidade prática dos cursos em questão e da atividade profissional de seus alunos, ou sem o rigor histórico necessário.

Desnecessário colocar, essa abordagem historicista na História da Arte é totalmente incompatível com as definições atuais da disciplina. A verdade é que a matéria perde apelo junto ao público quando o força a ler a respeito e decorar qual artista fez cada obra, ao invés de apresentar ao leitor fatos mais íntimos, ou mais próximos de sua realidade e seus interesses. Se a Arte é o reflexo do sentimento do artista, seja ela uma pintura, uma escultura, ou até mesmo uma obra literária, nada mais interessante do que saber o contexto da vida que levou determinado artista a executar o trabalho pelo qual tornou-se conhecido.

Ao longo de todo o século XX, inúmeras transformações tiveram efeito sobre a teoria da disciplina, trazendo a História para o tempo presente, encarando-a como um produto do presente, produzida no e pelo presente. É fato que o ensino da História vem mudando ao longo dos tempos, mudanças que se refletem também no conceito de didática da história e suas ramificações. O presente trabalho busca seguir esta tendência contemporânea, utilizando-se especialmente da interdisciplinaridade, propondo um material de abordagem diferenciada, utilizando a literatura como forma de aproximar a história da arte da realidade desses alunos, graças à sua linguagem poética, que pode ser mais envolvente e atraente a um público menos voltado às leituras da História acadêmica.

### **A Arte e a historiografia da Arte**

Produzir uma definição de Arte tem sido um problema filosófico para pensadores ao longo de toda a história da humanidade. Autores célebres das mais diversas épocas buscaram defini-la como uma disciplina acadêmica, como um conceito filosófico ou mesmo uma atividade com relações divinas e espirituais. Ao longo da história, nenhuma sociedade, por mais baixo que tenha sido seu nível de existência material, deixou de produzir arte. (FARTHING, 2011). Existem autores, como Carol Strickland (2004) que defendem que a Arte é uma linguagem universal, sendo, portanto, facilmente reconhecível em qualquer lugar ou cultura do mundo. Para estes autores, o que é Arte no Brasil também seria Arte no Japão, no Egito ou em qualquer outro país.

Diversas teorias defendem a arte como possuindo características essenciais a sua existência. "As teorias essencialistas defendem que existe uma essência de arte, ou seja, que existem propriedades essenciais comuns a todas as obras de arte e que só nas obras de arte se encontram." (ALMEIDA, 2000, p 4-5) Portanto, as propriedades essenciais da Arte são aquelas que não se pode deixar de encontrar em uma obra de arte. Todas as obras as possuem, sejam elas reais ou meramente possíveis. Essas teorias, também, possibilitam e exigem que tais propriedades sirvam para distinguir o que é arte do que não o é. Daí a busca para identificarem-se as características individualizadoras da Arte.

Uma das mais antigas teorias acerca das características individualizadoras da arte é a teoria da arte como imitação. (ALMEIDA, 2000) Ela parte do pressuposto que uma obra de arte é Arte apenas se produzida pelo homem e imita algo. Vários foram os filósofos que se referiram à arte como imitação. Alguns desprezavam-na por isso, como era o caso de Platão, que ao considerar que obras de arte imitavam os objetos naturais, via nessas obras apenas imagens imperfeitas de seus originais.

Esta teoria, porém, mostra-se inválida quando levado em conta o fato de que a arte envolve criação e criatividade, especialmente em seus movimentos mais abstratos e ficcionais. Daí a teoria da arte como expressão: para os pensadores adeptos desta vertente de pensamento, arte é apenas arte quando exprime sentimentos e emoções do artista. (ALMEIDA, 2000) Janson (1996) afirma que a arte tem sido considerada um diálogo visual, pois expressa a imaginação de seu criador, tornando-se um meio de comunicação para com o observador de sua arte.

Outra teoria bastante utilizada, mais recente, surgida em meados do século XIX, é a da arte como forma significante. De acordo com Clive Bell, em seu livro *Art* (1914), uma obra de arte apenas configura-se enquanto arte quando provoca nas pessoas emoções estéticas.

Esta visão apresenta um elemento importante a ser levado em consideração: o potencial transformador da arte. Janson (1996) afirma que a Arte é a atividade de transformar e influenciar os sonhos dos homens. Somente o homem é capaz de comunicar o conteúdo de sua imaginação e de seus sonhos, através de relatos orais ou produções artísticas. Em 1898, Leon Tolstoi (2003) definia: a Arte é a atividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou, e os outros serem contaminados desses sentimentos e também os experimentar.

Dentre todos os conceitos desenvolvidos ao longo do tempo, porém, pode-se afirmar apenas um elemento principal: a ideia de Arte, e do que é ou deixa de ser Arte, transforma-se com o tempo e com a cultura em que está inserida, sendo diretamente dependente do olhar reflexivo de seu observador. Tendo reparado nas insuficiências das teorias essencialistas, alguns filósofos da arte, como Morris Weitz, abandonaram simplesmente a ideia de que ela pode ser definida (ALMEIDA, 2000). Muitas coisas que hoje são consideradas Arte, não o eram pelos seus contemporâneos, enquanto objetos ou produtos que um dia foram aclamados como obras de arte, hoje já não possuem o mesmo valor estético ou simbólico. Mesmo em uma mesma época e em um mesmo núcleo cultural há múltiplas ideias do que é Arte.

No artigo *Imagem, historiografia, memória e tempo*, de Maria Kern (2010), publicado na edição de número 21 do periódico ArtCultura, a autora propõe-se a traçar uma linha do tempo acerca do conceito de tempo e memória através da historiografia da Arte. Iniciando suas pesquisas com os primeiros registros historiográficos sobre a Arte e os artistas, Kern explicita as transformações nas concepções de arte através dos tempos.

(durante o Renascimento) o clássico emerge no momento em que os artistas começam a imitar o antigo. (...) Assim, a sua classificação cronológica é ordenada a partir da ausência de beleza, própria à arte bizantina, que representa a infância, à consagração soberana de Miguel Ângelo, símbolo da maturidade, do progresso e da perfeição. (KERN, 2010, p. 12)

A autora lembra que o objetivo dos primeiros trabalhos historiográficos da Arte não tinham a intenção de fazer uma história científica, mas sim apresentar a biografia dos artistas como exemplaridade, daí a recorrente consagração dos selecionados mais contemporâneos à escrita renascentista. Essa elevação dos artistas renascentistas, em parte, posteriormente estruturam as raízes da disciplina, uma vez que dão um sentido narrativo baseado na evolução e no progresso artístico, cuja meta a ser atingida é a perfeição (Arte clássica). A partir de 1717, quando a História da Arte é sistematizada como conhecimento, a disciplina é definida por Winckelmann, historiador alemão, como tendo a obrigação de “mostrar a sua origem, o seu crescimento, suas modificações e queda, bem como ensinar os diversos estilos dos povos, épocas e artistas” (1975).

É importante conceber essas origens da disciplina, para compreender os motivos que levaram estas definições a permanecerem praticamente inalteradas ao longo de tantos séculos. É possível traçar diversos paralelos entre a definição de Winckelmann, escrita no século XVIII, e a definição de Proença, na introdução de seu livro *História da Arte*, de 2001.

(...) o homem cria objetos não apenas para se servir utilitariamente deles, mas também para expressar seus sentimentos diante da vida e, mais ainda, para expressar sua visão do momento em que vive. Essas criações constituem as *obras de arte* e também contam – talvez de forma muito mais fiel – a história dos homens ao longo dos séculos. (PROENÇA, 2001, p. 7)

Maria Kern continua seu escrito introduzindo a questão do historicismo e o quanto ele se enraíza na historiografia da Arte, definindo, no século XIX, o que é Arte a partir do pensamento de Hegel, que define justificativas filosóficas para a reconstituição da história da evolução da arte, devendo a mesma ser comum a todos os povos e tempos, e, por esse motivo, introduz a ideia de movimentos artísticos, hoje tão cara aos historiadores da Arte. Para os pensadores do século XIX, a ideia da repetição cíclica de uma forma particular de Arte não chega ao fim motivada por um declínio, mas estaria relacionada, ao contrário, a certo desenvolvimento mental e cultural que não se repetiria, ecoando o “espírito do tempo” hegeliano. Mesmo que a arte continue, sua forma pode não mais satisfazer o espírito (KERN, 2010).

Durante parte do século XX, a historiografia continua atrelada ao historicismo, numa concepção de tempo unitário e evolutivo e de arte universal. Apenas com o surgimento da História Cultural, que, na Arte, busca, em detrimento da forma, considerar as representações e as condições sociais, externas às obras, começam a haver mudanças no pensamento vigente, embora esta fosse apenas uma vertente de pensamento, e não uma mudança consensual.

Com a historiografia dos *Annales*, a interdisciplinaridade ganha força, e a História da Arte passa também a fazer uso desse tipo de estudo, embora mais timidamente que as outras áreas da História. As novas vertentes buscam estabelecer conexões entre as representações figurativas das obras com as práticas culturais, os gostos, as mentalidades dos grupos sociais em estudo. As reflexões teóricas de diversos autores do século XX, como os alemães Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, referências na historiografia da Arte, permitem verificar que eles atem-se às questões internas e externas às obras, recorrem a outros campos do conhecimento e estabelecem uma rica trama de associações e articulações de categorias que possibilitam chegar a respostas diversas daquelas homogeneizadoras do historicismo e do formalismo, baseadas nas noções de evolução e de progresso (KERN, 2010).

## Revisão historiográfica

Fica claro que linguagens diferentes e inovadoras são uma necessidade no campo da História, a fim de aproximar a disciplina do público em geral e dos estudantes de outros cursos superiores, especialmente os ligados às Artes e ao Design, como forma de levar o conteúdo histórico a novas plataformas, afastando-o da excessiva academicidade que muitas vezes intimida os leitores em potencial. Materiais mais acessíveis, cujo entendimento seja fácil a todos os públicos são uma proposta diferenciada, uma vez que buscam levar ao leitor um produto singular, que não se pareça com um material acadêmico mesmo possuindo todo o rigor científico que lhe é inerente, e que possua uma linguagem própria, acessível e condizente com as expectativas do leitor.

A interdisciplinaridade que permeia as ciências contemporâneas traduz-se em um movimento de renovação da atitude diante dos problemas de ensino e pesquisa e da aceleração do conhecimento científico. (FAZENDA, 1992). Essa abordagem interdisciplinar adapta-se à realidade dos envolvidos, provendo meios para uma didática mais funcional, produzindo materiais mais interessantes ao leitor, uma vez que assim a ciência possui um relacionamento ainda mais íntimo e explícito com a sua própria realidade e expectativas.

”Interdisciplinaridade” é um termo utilizado para caracterizar a colaboração existente entre disciplinas diversas ou entre setores heterogêneos de uma mesma ciência. Caracteriza-se por uma intensa reciprocidade nas trocas, visando a um enriquecimento mútuo. (FAZENDA, 1992, p. 73)

Apesar dessa constatação, a historiografia da Arte ainda apresenta graves problemas, como pode ser observado em uma das principais bibliografias sobre o tema no Brasil, *História da Arte* de Graça Proença. A obra de Proença é utilizada como bibliografia básica em uma ampla quantidade de disciplinas de História da Arte em cursos de graduação em todo o Brasil.

Para a presente pesquisa, foram analisadas 14 bibliografias básicas de disciplinas de História da Arte entre os cursos de Design (Gráfico e Produto), Arquitetura e Urbanismo, Design de Interiores, e Artes Visuais. Além desses, analisou-se também as bibliografias de dois cursos das Ciências Humanas, porém relacionados à Comunicação. São eles um programa de um curso de Jornalismo e um de Turismo. Essa escolha foi feita para demonstrar a abrangência e influência de uma única obra em diversos

programas de disciplinas de História da Arte, mesmo em cursos tão variados quanto os citados.

Dos 14 programas analisados, 11 disciplinas possuem em sua bibliografia básica ou complementar a obra de Graça Proença, o que é um indicativo de sua influência. Além disso, a obra também faz parte de programas de ensino médio e técnico, e faz parte das leituras para concursos públicos para o cargo de historiador<sup>1</sup>, mesmo possuindo um texto antigo, desatualizado com os avanços na teoria da História.

Essencialmente cronológico, o livro apresenta definições excessivamente simplistas acerca de temas notoriamente complexos, como a conceituação do termo ‘cultura’, entre diversos julgamentos e colocações incomuns, onde fica clara uma certa imposição de conceitos pretendida pela autora.

Nos séculos XII a.C., o povo grego era formado pelos aqueus, jônios, dórios e eólios. Com o passar do tempo, no entanto, esses povos passaram a ter a mesma cultura. (PROENÇA, 2001, p. 27)

Além disso, a autora introduz temas rapidamente, em uma sucessão de menções superficiais, sem aprofundar ou dar maiores explicações acerca de informações que a própria autora parece considerar desinteressantes ou indignas de atenção. Sobre a escultura do período do Renascimento, por exemplo, Proença escreve principalmente sobre Michelangelo, e conclui o capítulo frisando que “é possível admirar muitos escultores italianos renascentistas, mas a grandeza heróica de Michelangelo detém aos olhos e as emoções de quem quer conhecer a arte da escultura desse período” (PROENÇA, 2001, p.92). Em outro momento, tratando da arte indígena brasileira pré-cabralinas, a autora divide as transformações da ilha de Marajó em cinco etapas arqueológicas, porém, nomeia apenas uma delas e sequer menciona as outras, em uma demonstração de extrema parcialidade e indiferença com o tema.

De acordo com os progressos obtidos, esses povos foram divididos em cinco fases arqueológicas. A fase Marajoara é a quarta na sequência da ocupação da ilha, mas é sem dúvida a que apresenta as criações mais interessantes. (PROENÇA, 2001, p. 191)

Apesar do movimento intrínseco à academia de atualizar-se teoricamente, a obra da socióloga brasileira ainda é uma das principais referências sobre o tema no país, e sua influência é inerente, podendo ser observada em programas de disciplinas de instituições espalhadas pelo Brasil, voltando-se sempre a uma História historicista, de

---

<sup>1</sup>Edital de Concurso Público Nº 01/2013. Prefeitura Municipal de Farroupilha - RS. Disponível em [http://publicacoes.fundatec.com.br/home/portal/concursos/editais/edital\\_5542732809ef0.pdf](http://publicacoes.fundatec.com.br/home/portal/concursos/editais/edital_5542732809ef0.pdf). Último acesso 17/07/2014

nomes e estilos, mesmo quando isso representa exatamente o contrário do que a teoria da disciplina defende atualmente.

Embora a obra de Graça Proença continue sendo uma das principais referências no tema da História da Arte, pode-se constatar através das ementas analisadas que, junto da obra de Graça Proença, também permeiam as bibliografias das disciplinas de História da Arte as obras de Ernst Gombrich e Horst Janson, que, embora não necessariamente mais atualizadas, possuem referências mais concretas e com menos liberdades teóricas, tornando-os também referências comuns hoje nas disciplinas analisadas. Isso não significa, porém, que a obra da socióloga brasileira tenha perdido sua influência, muito pelo contrário: *História da Arte* de Graça Proença ainda é muito influente, especialmente por abordar a História da Arte no Brasil, assunto que poucas obras contemplam.

Embora uma das principais referências na historiografia da arte no Brasil apresente problemas, é verdade que as últimas décadas vivenciaram também avanços nas pesquisas acerca da teoria da disciplina. Afim de, entre outros objetivos, diminuir a distância na conexão escola-universidade, diversos autores buscaram interrogar e refletir a respeito dos modelos de historiografia da arte, trazendo seus debates a uma luz mais contemporânea. Hoje é conhecimento comum a noção de que cada momento na história tem a sua concepção de arte, bem como sua concepção de História. Durante o Renascimento Cultural europeu, por exemplo, a visão de arte que permeava a comunidade acadêmica era a de negação do passado imediato, distante das premissas clássicas, valorizando o ‘presente superior’, que as adota e as renova. (VASARI *apud* KERN, 2010).

Tendo em mente essas questões, procurou-se realizar um exercício de mapeamento, revisitando a questão da teoria da historiografia da Arte e do ensino da História da Arte, seus avanços e autores, em um período recente de publicações. Analisou-se um recorte que abarca os últimos cinco anos da publicação Revista ArtCultura, publicação semestral do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, que tem como linha editorial o objetivo de fomentar o diálogo interdisciplinar entre História, as Artes e a Cultura. Através da leitura e seleção de artigos, buscou-se analisar as produções acadêmicas recentes a fim de fomentar uma revisão bibliográfica consistente sobre o ensino da História da Arte, e o uso de recursos diversos na prática docente. O recorte

temporal utilizado na análise inicia-se em 2009, no volume 18 da publicação, e estende-se até 2012, com a edição de número 24.

Artigos como *A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos*, de Silvano Fernandes Baia, mostram como as abordagens para o ensino de História no Brasil vêm se adaptando ao longo dos anos, especialmente levando-se em consideração a interdisciplinaridade da História com os campos artísticos, seja a Música, a Pintura, a Arquitetura, o Design, a Moda ou qualquer outro.

Ana Amélia M. C. Melo, em sua resenha da obra de Peter Gay *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*, demonstra que é possível pensar na Literatura, como em qualquer forma de arte, como uma forma de representação e/ou expressão da realidade do autor através de uma técnica, mesmo as mais abstratas ou irreais. Mesmo estas, sempre possuem uma base na realidade real (MELO, 2011).

Na produção historiográfica recente, a literatura vem surgindo como uma fonte que oferece importantes recursos de análise da sociedade. Incorporada solidamente no conjunto de inovações de fontes, métodos e problemáticas que há algumas décadas transformaram a experiência da pesquisa histórica, ela está presente hoje numa pluralidade de estudos que pretendem compreender o intrincado universo das experiências mais subjetivas de homens e mulheres. Inserida no movimento da sociedade, esta tem sido abordada desde o ponto de vista da materialidade do livro, da localização social do escritor, de suas redes de interlocução, bem como numa análise dos significados do texto, das representações da realidade que ele traz. Em grande parte, esses estudos colocam uma questão central: que relação pode ser estabelecida entre realidade e ficção? (MELO, 2011, p. 232)

A preocupação dos historiadores da Arte de tempos mais recentes é visível em diversos artigos de periódicos dos últimos cinco anos. Miliandre Garcia, em sua resenha do livro *História e imagens :textos visuais e práticas de leituras*, de Kátia Rodrigues Paranhos, Luciene Lehmkuhl e Adalberto Paranhos, define conceitos extremamente atuais, em sintonia com o pensamento histórico corrente, e nos traz definições muito importantes para a disciplina hoje, ao definir que o livro em questão resulta da intrínseca relação entre o ensino da História a partir de uma perspectiva interdisciplinar de diálogos de saberes, e que traz a questão das novas fontes para a pesquisa historiográfica na Arte.

Atualmente trabalha-se com a ideia de que a imagem não está presa à visualidade, ou seja, a imagem por si só possui um discurso, uma significação, uma história. E essa forma de abordagem é uma ferramenta poderosa para o ensino de História. A imagem

enquanto testemunha ocular. O processo de decodificação da Arte, a análise profunda do discurso, do contexto, das intencionalidades, motivações e sentimentos constantes na obra. Isso é algo que fala muito alto ao estudante da História da Arte.

Miliandre Garcia é concreta ao afirmar que a questão é mais complexa que simplesmente tornar atraentes assuntos áridos. Não se trata de transformar a imagem em acessório no ensino de História, mas a de atribuir autonomia à linguagem artística, explorando a tipicidade do seu discurso sem necessariamente submetê-la ao texto escrito. E essa teoria é válida para qualquer mídia ou linguagem diferenciada a ser usada no exercício do ensino da História. Para a autora, a historiografia brasileira, a partir do diálogo entre saberes, vem rompendo com as barreiras disciplinares e expandindo cada vez mais seu campo de atuação (GARCIA, 2012).

Assim, fica clara a necessidade de inovação nos materiais utilizados no ensino da História da Arte e, mais que isso, fica evidente a necessidade de uma atuação ainda mais definitiva por parte do historiador na tarefa de popularizar a História como uma disciplina científica atraente ao grande público. A História por trás da história. A imagem, a música, o texto, a ficção. Recursos cheios de significação por dentro de si mesmos, apenas esperando para serem utilizados, dentro e fora da sala de aula, possibilitando relações muito diferentes do que a historiografia da Arte um dia defendeu, mas que refletem fielmente os anseios e necessidades da sociedade contemporânea.

### **A História para os não-historiadores**

A partir da Nova História proposta pela terceira geração dos *Annales*, levanta-se o debate acerca da aproximação da escrita da história com a escrita literária, pensando na reconciliação da disciplina histórica com o grande público leigo, que estava afastado da História, muitas vezes intimidado pela excessiva academicidade das produções do campo. Mesmo hoje, a escrita da História direcionada ao grande público está concentrada nas obras produzidas não por historiadores, mas sim por outros profissionais, especialmente jornalistas.

Segundo Pierre Bourdieu (1996), todas as sociedades se apresentam como espaços sociais, isto é, estruturas de diferenças que não podemos compreender verdadeiramente a não ser construindo o princípio gerador que funda essas diferenças na objetividade.

Essa estrutura não é imutável, porém, uma vez que as lutas nos campos de capital são as forças que mudam ou reforçam as estruturas.

O espaço social global, assim, se apresenta como um campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um campo de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a conservação ou a transformação de sua estrutura (BOURDIEU, 1996, p. 50)

É fácil perceber a influência desse conflito, bastando analisar o sucesso comercial de obras históricas e de ficção histórica, como o *bestseller* Código DaVinci<sup>2</sup>, ou os recentes Guias Politicamente Incorreto da História do Brasil e da América<sup>3</sup>. Sucessos comerciais, de grande abrangência entre o público não-acadêmico. Cria-se uma tensão, um cenário para que o historiador possa se adaptar a essa realidade e retomar o domínio desse campo intelectual. Transformar linguagem e abordagem para atingir o público de uma nova maneira.

Carla Pinsky (2009) é categórica: a velha História de fatos e nomes já foi substituída pela História Social e Cultural. Essa mudança claramente demonstra uma preocupação dos historiadores e da comunidade acadêmica em aproximar os conteúdos da realidade dos alunos, utilizando para isso diversas abordagens e linguagens diferenciadas. Os estudos das mentalidades e do cotidiano são sujeitos históricos reconhecidos, e uma visão que enfoque múltiplos pontos de vista acerca da História é uma realidade.

Dessa forma, reforça-se que essas linguagens diferenciadas são uma necessidade no campo do ensino da História da Arte, para que se possa aproximar a disciplina dos estudantes dos cursos superiores ligados às Artes e ao Design. Traduzindo as narrativas históricas através de diferentes plataformas e linguagens, pode-se atingir o público de uma maneira inesperada e contundente. Mantendo-se o rigor do conteúdo, mas manipulando a forma como ele é apresentado e oferecido, pode-se levar ao leitor um material acadêmico que possua os moldes de uma leitura informal, acabando com a

---

<sup>2</sup> BROWN, Dan. **O código Da Vinci**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

<sup>3</sup> NARLOCH, Leandro. **Guia politicamente incorreto da história do Brasil**. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Leya, 2011.

NARLOCH, Leandro; TEIXEIRA, Duda. **Guia politicamente incorreto da América Latina**. São Paulo: Leya, 2011.

barreira da excessiva academicidade que muitas vezes intimida e bloqueia o acesso dos leitores ao conteúdo.

O livro *1808*, de Laurentino Gomes (2008), é um exemplo de livro de História produzido segundo um viés mais comercial e menos acadêmico, por isso uma análise da obra é necessária, como exemplo de material do gênero. A obra do jornalista é alvo de imensas críticas da comunidade científica, ainda que tenha tornado-se um *Best seller*, tendo vendido mais de meio milhão de exemplares até o ano de 2008, um fenômeno para um livro de História no Brasil<sup>4</sup> que rendeu a seu autor diversas premiações: em 2008, *1808* recebeu o prêmio de melhor Livro de Ensaio da Academia Brasileira de Letras e o Prêmio Jabuti de Literatura na categoria de livro-reportagem e de livro do ano de não-ficção.

Esse número altíssimo de exemplares vendidos para um livro de História, gênero de tradicional baixo apelo comercial, especialmente no Brasil, é algo a ser analisado. A facilidade de leitura, a escrita simples, casual e que evidencia a raiz jornalística do autor, são os principais fatores que impulsionaram esse fenômeno literário. O autor conversa com seu leitor de uma forma informal, porém não coloquial, com o tom certo de seriedade, porém sem perder a ironia em diversas passagens. Ironia essa que pode ser considerado um recurso distante da escrita acadêmica, embora sirva para manter simples e honesto o diálogo com o leitor. Como exemplo dessa escrita, pode-se analisar a passagem em que o autor escreve sobre as condições financeiras de Portugal durante os três séculos de exploração colonial.

A riqueza de Portugal era resultado do dinheiro fácil, como os ganhos de herança, cassinos e loterias, que não exigem sacrifício, esforço de criatividade e inovação, nem investimento de longo prazo em educação e criação de leis e instituições duradouras. Numa época em que a Revolução Industrial britânica começava a redefinir as relações econômicas e o futuro das nações, os portugueses ainda estavam presos ao sistema extrativista e mercantilista, sobre o qual tinham construído sua efêmera prosperidade três séculos antes. Baseava-se na exploração pura e simples das colônias, sem que nelas fosse necessário investir em infra-estrutura, educação ou melhoria de qualquer espécie. (GOMES, 2008, p.24)

Uma das principais críticas ao texto de Laurentino Gomes é a sua suposta falta de citações. Embora o autor abuse de uma certa liberdade poética, em inúmeras passagens o autor apresenta diversos autores que corroboram suas informações. Diferentemente de

---

<sup>4</sup> Website Revista Época. Disponível em <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT18839-15273-18839-3934,00.html>. Último acesso em 02/05/2014

um texto acadêmico, porém, ele não o faz com a frequência com que os historiadores estão habituados. Gomes utiliza-se de uma vasta bibliografia, citada justificadamente ao final do livro, embora, de fato, ele não hesite em fazer afirmações sem citar as obras diretas de onde ele as extrai.

Entretanto, apesar de sua linguagem convidativa e atraente, em se tratando de conteúdo histórico propriamente dito, o livro carece de um trabalho mais amplo no âmbito da teoria da História por parte de seu autor. Escrito por um jornalista, é natural que *1808* possua falhas relacionadas ao conhecimento e amplitude da disciplina histórica, além de apresentar definições visivelmente carregadas de uma tradição anti-lusitana, que apesar de resgatar a história do Brasil enquanto colônia de Portugal, a trata com tons de ridículo, desvalorizando amplamente as origens de nosso país.

Arthur de Lacerda, historiador português, faz uma dura crítica ao livro, atacando principalmente sua visão essencialmente lusofóbica e detratora da antiga metrópole.

Da autoria de Laurentino Gomes, "1808" (editora Planeta, 2008) é um mau livro, pela sua inclinação, pelo seu apelo comercial e pelo amadorismo com que foi concebido. A sua inclinação é negativista, detratora de Portugal e fomentadora da muito famigerada lusofobia, desprezo e ódio de muitos brasileiros pelo nosso passado colonial e pela nossa origem portuguesa. (LACERDA, 2013)

Para Lacerda, o jornalista, em seu trabalho de seleção, enfatizou apenas os aspectos negativos relativos ao Brasil Colonial, a D. João VI e seu tempo. Essa visão negativa fica muito visível nas descrições de Gomes das cidades do Brasil Colônia, como Salvador, assinalada como sendo “uma cidade suja, decadente, tipicamente portuguesa na sua falta de planejamento, com casas repugnantemente sujas, em que o vice-rei dançava de modo indigno” (GOMES, 2008, p. 114-115).

Arthur segue sua análise lembrando que o fato histórico deve ser registrado e analisado, porém, o posicionamento de Laurentino Gomes com relação aos fatos que expõe é por demais desabonador, com uma visão essencialmente única, não confrontando seus dados ou apresentando alternativas em momento algum. Em nome de uma escrita comercial e acessível ao grande público, Gomes utilizou-se de estratégias de linguagem jornalística, mas acabou abdicando de uma escolha mais criteriosa em aspectos historiográficos.

"1808" é um livro de leitura fácil, na sua redação intencionalmente singela, vocacionada ao acesso do grande público. É altamente louvável que se redatem livros deste tipo, como forma de se difundir conhecimento e de favorecer o gosto pela leitura, aspecto em que merece todo o louvor. Fácil ou difícil, nada compensa, todavia, o seu maniqueísmo maledicente,

a sua parcialidade no critério de seleção das informações e a perniciosidade dos efeitos psicológicos que provocará em muitos leitores. É um livro também ruim pelo seu apelo comercial, visível no seu sub-título, estampado na capa: "Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil".

Na adjetivação patenteia-se, indisfarçavelmente, a lusofobia do autor; o tom bombástico destina-se a suscitar a curiosidade por meio do seu apelo sensacionalista, semelhantemente a um cartaz comercial ou a um anúncio de telenovela do tipo "Amor e morte; intriga e paixão na novela das 20:00 h." (LACERDA, 2013)

Curiosidades e fatos pouco tradicionais impulsionam a leitura de 1808, além de sua linguagem informal e distante da lógica acadêmica, aspectos positivos para aumentar o interesse, a abrangência e a acessibilidade do material ao público não especializado. Capítulos bastante curtos, adaptada a uma leitura mais rápida e fragmentada, também auxiliam nesse aspecto. Pode-se afirmar que a linguagem é fator decisivo na receptividade de um material histórico, tanto por parte do público leigo quanto para obras voltadas para a academia.

Entretanto, a linguagem não pode interferir na forma com que se aborda o conteúdo da história. Estevão de Resende Martins, em sua introdução à obra *JörnRüsen e o ensino de história*, apresentando alguns conceitos caros ao autor alemão, referência na didática da história ocidental, define em uma frase um conceito muito caro a esse tipo de abordagem em linguagens diferenciadas em prol de uma maior abrangência de público: "A sedução da palavra não dispensa o rigor de seu conteúdo" (MARTINS *in* RUSEN, 2011).

Apesar disso, Gomes apresenta em *1808*, desde sua introdução, uma enormidade de fontes as quais credita suas pesquisas, e sua linguagem informal e seleção de informações pautadas no conhecimento específico de conceitos e fatos próximos do dia-a-dia do leitor foram responsáveis pelo enorme sucesso comercial do livro, o que é um fator a se levar em conta. Pode-se inferir que, enquanto um livro acadêmico, *1808* falha, por suas liberdades de redação. Porém, enquanto acesso e incentivo de leitura da História, a obra de Laurentino Gomes é um bom exemplo de que a linguagem tem um enorme efeito sobre o público alvo da História.

### **Diferentes abordagens no ensino de História e o Ensino Superior**

A análise de elementos externos à obra hoje é um passo necessário a qualquer olhar aprofundado sobre uma obra de arte, seja qual for a sua natureza. A crítica social

da obra faz parte da obra em si, ao contrário do que a historiografia da Arte do século XVIII pregava. Pensar o porquê da preferência do escritor ou artista por determinado tema, como se realizaram seus projetos, o que isso representou para a sociedade de seu tempo e, muito importante, quem eram seus expectadores/leitores, é necessário para poder-se desenvolver um olhar mais crítico e, por consequência, mais eficiente quando da análise de uma obra de arte.

Todos esses questionamentos podem e devem ser levantados quando da docência da História da Arte. A multiplicidade de ferramentas e linguagens passíveis de uso no ensino hoje possibilitam abordagens diferentes e poderosas, uma vez que tocam os alunos de formas diferenciadas, em ângulos muitas vezes inesperados. Muito mais que facilitar a transmissão de conteúdo, como na tradicional concepção de aprendizagem reprodutivista (ANASTASIOU e ALVES, 2004), que aparece ainda mais inadequada quando levada à realidade de cursos superiores que lidam com a criatividade e inovação como matéria prima, a utilização de diferentes linguagens no ensino da História da Arte faz com que, tanto o discurso histórico quanto a linguagem artística, atinjam outros níveis de compreensão e ampliem o poder de seus discursos.

É importante chamar atenção para o esforço de superar a tendência tecnicista e desenvolver um processo dialético de trabalho, rompendo com a velha ideia de DAR AULAS - trata-se agora de FAZÊ-LAS junto com os alunos, de maneira dinâmica e criativa, num movimento em que os saberes e os sabores, como afirmam as autoras, possam ser realmente socializados, criados e recriados. (ANASTASIOU e ALVES, 2004, p.5)

Como proposto anteriormente, uma abordagem interdisciplinar hoje é inerente à produção de materiais diferenciados para o ensino de história. Seja através da música, da poesia, da videografia, entre outros, obras ao longo do século XX defendem essa abordagem interdisciplinar como forma de atingir os alunos de maneira mais eficaz.

A necessidade da interdisciplinaridade impõe-se não só como forma de compreender e modificar o mundo, como também por uma exigência interna das ciências, que buscam o restabelecimento da unidade perdida do Saber.

O valor e a aplicabilidade da interdisciplinaridade, portanto, podem-se verificar tanto na formação geral, profissional, de pesquisadores, quanto como meio de superar a dicotomia ensino-pesquisa e como forma de permitir uma educação permanente. (FAZENDA, 1992, p. 84)

Dentro desse aspecto renovado da historiografia, há um grande esforço para levar a História ao público leigo, torná-la mais acessível (RAGO, 1999). Em se tratando da Literatura em específico, diversos autores buscam traçar um paralelo entre ela e a

História, duas disciplinas que eram tão intrinsecamente ligadas desde suas origens enquanto áreas do conhecimento. Marília Conforto, em *Faces da Personagem Escrava*, de 2001, afirma que para alguns pesquisadores, a Literatura difere da História na forma em que narra o acontecido, porém uma área não é excludente em relação à outra. Para a autora, a Literatura é, acima de tudo, Arte, portanto não constitui uma fotografia ou reprodução simples do mundo externo. (CONFORTO, 2010). A atividade artística assim não possui comprometimento com o registro científico, se eximindo da exatidão dos acontecimentos que a inspiram.

Entretanto, apesar dessas oposições, a Literatura e a História apresentam muito em comum, partindo-se do princípio de que o simples ato de narrar já une ambas as áreas. Ainda segundo Marília Conforto, a partir do momento em que o historiador determina suas escolhas de fontes e referências, ele estabelece suas interpretações e deduções tal qual um literato, uma vez que determina a realidade que pretende descrever. Selva Guimarães Fonseca (1995) afirma que de acordo com alguns autores, o historiador adota em relação aos fatos, quando procura reconstituir um passado desaparecido, uma perspectiva que é da ficção.

Nesse sentido, outra similaridade do fazer historiográfico com o fazer literário está justamente na suposição. O historiador, através da dedução dos fatos e ligações lógicas entre os registros que analisa, preenche as lacunas entre um acontecimento e outro, reconstituindo assim um passado possível. Apesar do discurso acadêmico, a definição de um passado possível constitui-se também em um assunto da Literatura, Através do trabalho conjunto da imaginação do narrador, que arbitra o narrado, e do leitor, que possui liberdade de interpretação.

Ainda citando Marília Conforto, a autora concorda que o momento da escrita e o momento da leitura, que para o leitor é contemporânea, diferem, em sincronia com o pensamento da Nova História dos *Annales*, citada anteriormente. “No estudo dos vários discursos sobre escravidão e escravos no texto literário, compreendeu-se que esses textos, embora ficcionais, reconduziriam as vozes discursivas presentes no cotidiano da época” (CONFORTO, 2001, p.13). Nesse sentido, a fronteira entre o fazer literário e o fazer histórico praticamente inexistente.

É necessário um aprofundamento a respeito do uso de materiais diferenciados no ensino de História, com um olhar mais específico voltado à Literatura, pois, segundo Selva Guimarães Fonseca, "Hoje tornou-se prática comum o uso de imagens, obras de ficção, artigos de jornais, filmes e outros, no desenvolvimento de vários conteúdos

escolares, sobretudo em História e Geografia (FONSECA, 1995, p.53). Para a autora, esta opção metodológica amplia o campo de estudo, tornando o processo de aprendizagem e ensino mais interessante e dinâmico, porém requer um aprofundamento do debate acerca da constituição destas diferentes linguagens, seus limites e possibilidades.

As grandes questões levantadas pelos professores de História e Geografia que trabalham com discursos literários podem ser resumidas assim: qual é a especificidade do discurso literário e do discurso histórico/geográfico? Quais as fronteiras que delimitam estes dois discursos? Quais os elementos comuns aos dois discursos? Como trabalhar a literatura em função da história e da Geografia, respeitando a especificidade do discurso literário? (FONSECA, 1995, p. 53)

Pode-se concordar enfim que a Literatura é, antes de mais nada, um produto artístico com raízes no social. Assim sendo, ela pode contar ao pesquisador sobre a história que não ocorreu, o passado possível. A leitura de textos literários, dessa forma, pode oferecer pistas, referências, detalhes e mudanças através da sensibilidade da linguagem artística, que pode tornar a experiência mais prazerosa e dinâmica. Entretanto, cabe ao professor um especial cuidado na definição dos campos, respeitando os limites próprios do discurso literário e do discurso histórico. A linguagem não deve jamais interferir no rigor do conteúdo, como defende Rüsen (2011).

Os currículos escolares e o próprio trabalho em sala de aula tem procurado acompanhar o desenvolvimento dos estudos históricos, e isso se traduz nos temas diferenciados trabalhados atualmente na História. A História Social e Cultural traz à tona mentalidades e representações, cotidiano, pessoas comuns reconhecidas enquanto sujeitos históricos, e um combate ao etnocentrismo em favor de uma visão pluralista.

Um bom exemplo de atualização de materiais e temas no ensino de História é a utilização das biografias, que, segundo Carla Pinsky “passaram de queridinhas a gatas borralheiras nas escolas. Hoje, sob novos olhares, as biografias foram reabilitadas como forma de compreensão do papel do indivíduo na história. Não está na hora de elas voltarem, com sua nova roupagem, aos bancos escolares?” (PINSKY, 2009, p. 8).

A biografia, segundo Kalina Vanderlei Silva (*apud* PINSKY, 2009) pode ser um importante aliado no ensino de História, pois fazem sucesso com os leitores mais jovens, sendo uma forma privilegiada de abordar a “vida privada”, contendo detalhes e curiosidades que despertam o interesse dos alunos, e também porque permite o estudo de um contexto histórico por meio de um representante, um personagem. Isso aproxima

o leitor do seu conteúdo, aumentando seu interesse, dando-lhe um foco de fácil entendimento.

Sabe-se, porém, dos problemas em utilizar-se biografias nas aulas de História, uma vez que elas são uma das principais formas de se estudar a disciplina em seu aspecto mais historicizante, de decorar datas e fatos relacionados aos “grandes heróis” da História. Entretanto, a interdisciplinaridade inerente aos materiais biográficos os torna mais palatáveis à análise histórica, especialmente sob a ótica da História Cultural.

A palavra biografia significa, em várias línguas ocidentais, a escrita de uma história de vida. (...) Uma definição simples para um gênero de fronteira, que dialoga com diferentes áreas do saber, da História ao Jornalismo, passando pela Literatura e a Psicologia. E ser um gênero de fronteira, interdisciplinar, é uma das características que tornam a biografia um instrumento que oferece possibilidades para a sala de aula. A outra é seu diálogo com o cotidiano e com o generalizado interesse pela vida privada, que reside em todos nós. (SILVA, 2009, p.15)

A autora afirma que, a partir da década de 1980, os *Annales* retomam o interesse na biografia, após grande tempo relegando-a como um gênero de segunda classe. Entretanto, os *annalistas* a abordam como método de investigação, e não como relato histórico. Essa diferenciação abre novas portas ao relato biográfico, que passa a ser visto com outros olhos.

"A Micro-História, por sua vez, também utiliza a biografia como gênero de narrativa e fonte para análise histórica, porém fugindo dos personagens célebres e priorizando as ditas "pessoas comuns" (SILVA, 2009, p. 15) Assim utilizadas, as biografias permitem ilustrar valores e contextos que o texto científico não consegue traduzir, especialmente para um público voltado a áreas mais práticas e relacionadas ao fazer cotidiano.

Margareth Rago (1999) defende que, entre as contribuições da Nova História para a disciplina, estão diversos aspectos interdisciplinares e que enriquecem o Ensino, levando aos alunos visões diferentes de mundo. Em especial, a concepção de que a história é um discurso mais do que o encontro com os próprios fatos, de que constrói uma interpretação do que revela o que "realmente aconteceu". Reforçando o aspecto interdisciplinar das Ciências Humanas hoje, a autora nota ainda "uma certa flexibilidade e ecletismo teórico: uma recusa a filiar-se estritamente a um campo conceitual" (RAGO, 1999, p. 92).

Em todos esses trabalhos observa-se a preocupação com a escrita, com o estilo literário, com a construção de uma narrativa pessoal e emocionada, o que torna a leitura densa e muito agradável. Evita-se mistificar o personagem,

procurando-se construí-lo de uma maneira mais complexa e humana. Mais do que nunca, o ofício do historiador amplia-se, aproximando-o de jornalistas e romancistas, em busca de um público-leitor que também já não se encontra puramente na academia (RAGO, 1999, p. 94).

Estas análises aplicam-se praticamente em sua totalidade à Literatura. A obra literária possui, além de seu conteúdo, um contexto, uma realidade na qual foi pensada e escrita. Muito pode ser dito sobre uma obra ao analisarem-se as condições nas quais ela foi pensada, tendo seu conteúdo, normalmente, refletindo fortemente esse contexto histórico.

O fato é que a Literatura, assim como qualquer outra linguagem artística, pode, além de apresentar os temas recorrentes da História com uma diferente roupagem, também é chave importantíssima para apresentar novos temas e incorporá-los como parte do olhar sobre a História, propondo novas e enriquecedoras visões do mundo (PINSKY, 2009, p. 9)

Utilizando como base as pesquisas de Léa das Graças Anastasiou e Leonir Alves (2004), sabe-se que, no Brasil, somente há poucos anos iniciaram-se discussões sobre o significado do ensino na universidade e sua estreita relação com a aprendizagem, sobre as implicações da qualidade do trabalho dos professores na formação competente dos profissionais das diversas áreas.

Dessa maneira, vai-se ao encontro da preocupação dos professores universitários com novas formas de ensinar que propiciem efetivamente a aprendizagem e atinjam os objetivos determinados. (ANASTASIOU E ALVES, 2004, p. 5)

A ideia de que a aula de História, em especial a História da Arte, é datada e mecanicista é antiga, como anteriormente exposto, e decorre da ideia de que ensinar é apresentar ou explicar o conteúdo numa exposição, o que a grande maioria dos docentes procura fazer com a máxima habilidade de que dispõe - não sabendo que isso não basta. (ANASTASIOU E ALVES, 2004)

Segundo as autoras, historicamente, o ensino no Brasil segue os moldes jesuíticos - que era institucionalizado em três passos básicos para se dar uma aula: preleção do conteúdo pelo professor, levantamento de dúvidas dos alunos e exercícios para fixação, cabendo ao aluno a memorização para a prova.

Nessa visão, a aula é o espaço em que o professor fala, diz, explica o conteúdo, e cabe ao aluno anotá-lo para depois memorizá-lo. Neste caso, mesmo numa situação que tradicionalmente seja considerada uma boa aula, em geral explicita-se o conteúdo da

disciplina com suas definições ou sínteses, desconsiderando-se os elementos históricos e contextuais.

Toma-se assim a simples transmissão da informação como ensino, e o professor fica como fonte do saber, tornando-se o portador e a garantia da verdade. Nesse processo tradicional de ensino, ficam excluídos os pormenores, as subjetividades, as emoções, as redes de conexões. Não é à toa a dificuldade habitual dos alunos de História em compreender cada capítulo de um livro didático como fazendo parte de uma trama conjunta, e não como fragmentos distintos, separados por barreiras temporais e espaciais.

Para a autora, é necessário que os alunos concentrem-se em não apenas aprender, mas em apreender, do latim *apprehendere*, significa segurar, compreender, agarrar. Não se trata de um verbo passivo; para apreender, é preciso agir, exercitar-se, informar-se, tomar para si, apropriar-se, entre outros fatores. No processo de ensinagem, é preciso distinguir quais ações estão presentes na meta que o professor estabelece ao ensinar. Se nossa meta se refere à apropriação do conhecimento pelo aluno, é preciso se reorganizar, superando o aprender, na direção do apreender.

Conceito chave para a obra de Anastasiou e Alves, as autoras definem *ensinagem*:

“termo adotado para significar uma situação de ensino da qual necessariamente decorra a aprendizagem, sendo a parceria entre professor e alunos a condição fundamental para o enfrentamento do conhecimento, necessário à formação do conhecimento necessário à formação do aluno durante o cursar da graduação” (ANASTASIOU E ALVES, 2004, p. 15).

Nesse processo de ensinagem, é necessário um clima de trabalho tal que se possa saborear o conhecimento em questão. Busca-se uma ênfase na realidade dos estudantes, suas expectativas e anseios. Se um aluno estuda o que espera, o que gosta, ele apreende. Cabe ao professor planejar e conduzir esse processo contínuo de ações que possibilitem aos estudantes ir construindo, agarrando, apreendendo o quadro teórico-prático pretendido. “Uma metodologia na perspectiva dialética entende o homem como um ser ativo e de relações (...) e que o conhecimento é construído pelo sujeito na sua relação com os outros e com o mundo” (VASCONCELLOS, 1995).

Como a aprendizagem exige a compreensão e apreensão do conteúdo pelo aluno, é essencial a construção de um conjunto relacional, de uma rede, de um sistema, em que o novo conhecimento apreendido pelo aluno amplie ou modifique o sistema inicial, a cada contato. Nesse sentido entra a interdisciplinaridade, como um termo utilizado para

caracterizar a colaboração existente entre disciplinas diversas ou entre setores heterogêneos de uma mesma ciência. Caracteriza-se por uma intensa reciprocidade nas trocas, visando a um enriquecimento mútuo (FAZENDA, 1992).

A abordagem interdisciplinar no Ensino proporciona uma ampla gama de contribuições para a formação do aluno. Ivani Fazenda, em seu texto *Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro*, apresenta o conceito interdisciplinar como meio de se proporcionar uma melhor formação geral ao aluno, situando-o no mundo de hoje, dinâmico e conectado em todas as suas faces. Além disso, essa abordagem implica em uma forma de atingir uma melhor formação profissional, uma vez que a própria atividade profissional exige atualmente o aporte de muitas disciplinas fundamentais. Essa abordagem no ensino possibilita o fortalecimento da adaptabilidade, gerando uma *atitude interdisciplinar*, que é competência necessária hoje tanto no ensino quanto no cotidiano profissional do aluno do Ensino Superior.

#### **A “imagem” da História e o papel do historiador e da didática histórica**

Para JörnRüsen, é inerente ao trabalho do historiador a preocupação com a Didática da História. Segundo ele, o historiador deve preocupar-se com o aprendizado histórico não apenas em âmbito escolar, como também fora da sala de aula ou do meio acadêmico (RÜSEN, 2011). A forma como a História é transmitida pela mídia e pelas outras áreas científicas, e a forma como ela é apreendida pelo público em geral, cria no público de fora da área acadêmica, ou mesmo nos acadêmicos de outras áreas que não a História, concepções que muitas vezes são errôneas acerca da disciplina, e é função do historiador combater essa ocorrência.

O objetivo da didática da história, para Rüsen, investigar o aprendizado histórico. É o processo fundamental de socialização e individualização humana. A questão básica é como o passado é experienciado e interpretado de modo a compreender o presente e antecipar o futuro: determina a significância do assunto da história da didática bem com suas abordagens teóricas e metodológicas específicas.

Fica clara a preocupação do historiador alemão acerca da transmissão do conteúdo histórico levando-se em conta as especificidades de cada público, cada contexto cultural, político e histórico desse público. O autor inclusive questiona a validade do conteúdo histórico quando ensinado sem que essas especificidades sejam levadas em conta de modo a atingir o público dentro de suas expectativas.

Qual a utilidade de um vasto conhecimento histórico, quando ele é ensinado apenas como algo a ser decorado e sem nenhum impacto orientativo? Por outro lado: de que serve a habilidade para refletir historicamente e criticar as práticas quando a experiência é pobre? (RÜSEN, 2011, p. 84)

O uso da Literatura na Didática da História é inclusive utilizado pelo autor para exemplificar seu conceito de consciência histórica. Rüsen faz uso de um conto para ilustrar essa questão, e, através da linguagem literária, traça paralelos entre a História, a narrativa histórica, a didática e a consciência histórica ao "utilizar esta história para demonstrar a natureza da competência narrativa e suas diversas formas, e a importância da competência para a consciência moral" (RÜSEN, 2011, p. 52) O conto em questão indica a necessidade da consciência histórica para tratar os valores morais e o raciocínio moral.

A memória da consciência histórica é, portanto, determinada pelas exigências e desejos dos sujeitos - isto é, os historiadores e sua audiência. A consciência histórica funciona por meio da memória; ela aproxima as três dimensões do tempo; cumpre a função prática de orientar um sujeito em direção ao tempo. A consciência histórica vem à tona ao contar narrativas, isto é, histórias, que são uma forma coerente de comunicação, pois se referem à identidade histórica de ambos: comunicador e receptor. "As narrativas, ou seja, histórias contadas, são produtos da mente humana; com sua ajuda as pessoas envolvidas localizam-se no tempo de um modo aceitável para si mesmas." (RÜSEN, 2011, p. 80)

O autor conceitua a narrativa histórica como sendo um sistema de operações mentais que define o campo da consciência histórica. Para ele, a história é a interpretação da experiência ameaçadora do tempo. A narrativa é, portanto, o processo de constituição de sentido da experiência do tempo.

Ela é geralmente definida por tratar apenas dos fatos e não das ficções. Essa diferenciação é muito problemática e, em última instância, é pouco convincente, porque o mais importante sentido da história está para além da distinção entre ficção e fato. Na verdade, é absolutamente enganoso - e isso surge por meio de um bom acordo com o oculto e suprimido positivismo - chamar de ficção tudo o que na historiografia não for um fato no sentido dos dados concretos. (RÜSEN, 2011, p. 96)

Nesse sentido, Nadja Hermann nos apresenta a possibilidade da utilização da linguagem artística como forma de levar ao público uma experiência estética que lhe possa tornar sensível à alteridade, à empatia com o outro. Voltando a atenção do público para o estranho, o desconhecido, pode-se tocar sua sensibilidade, tornando a linguagem

artística uma forma inegável de autoconhecimento e reconhecimento do outro. (HERMANN, 2006, p. 8).

### **A metodologia para a produção de um material diferenciado**

Levando em conta todo o aporte apresentado até então, pode-se definir com clareza os objetivos do presente texto. Buscando seguir esta tendência contemporânea relacionada à interdisciplinaridade, utilizando-se de uma iniciativa didática multiplataforma, surge a proposta de um material de abordagem diferenciada, utilizando a literatura enquanto linguagem artística para aproximar a História da Arte da realidade dos alunos de História de cursos superiores das áreas das Artes e do Design, graças à uma linguagem que pode ser mais envolvente e atraente a um público menos voltado às leituras da História acadêmica.

A experiência estética pode nos familiarizar com o estranho de nós mesmos, com nossas contradições mais fortes, pois a inclusão de elementos excluídos de nossa identidade nos prepara para o manejo ético do outro externo a mim. A estranheza ao mundo é um momento da arte (ADORNO apud HERMANN, 2006, p. 9).

Ou seja, a Arte serve de elemento conciliador entre o eu e o outro, uma ferramenta no combate à intolerância e ao ódio, no sentido em que toca a sensibilidade (estética) do espectador e pode assim fazer com que ele esteja mais preparado para a alteridade. O estranhamento promovido pela experiência estética tem condições privilegiadas para ampliar nossas condições de reconhecimento da alteridade, atuando na perspectiva de nos tornar sensíveis, tanto para reconhecer o externo como para estar atento às diferenças e às desqualificações do cotidiano

(...) o recurso à estética do estilo e à retórica da narração é necessário, e mesmo intrínseco, ao processo discursivo em que o pensamento e a consciência histórica se exprimem (...) no entanto, (...) a competência teórica e metódica na produção do conhecimento histórico confiável esteja à base da competência narrativa." (MARTINS in RÜSEN, 2011, p. 9)

A questão do patrimônio cultural, histórico e artístico, pode ter relações conturbadas com a crescente influência da tecnologia nos cursos superiores das áreas do Design e das Artes. Essa problemática passa, especialmente, por dois principais motivos.

Primeiramente, estes cursos, por sua natureza mais prática, tendem a atrair alunos que, por si só, não se sentem atraídos pelas metodologias da “velha História”,

demasiado teóricas e de pouca aplicabilidade em sua realidade profissional e acadêmica. Alunos desses cursos buscam aulas práticas e, principalmente, diferenciadas, específicas para atender suas necessidades como alunos de cursos cuja prática profissional passa por aspectos como a criatividade e a pesquisa de tendências visuais/criativas.

Segundo motivo, a popularização da internet e das ferramentas que facilitam o acesso a reprodução da arte fez com que, atualmente, a relação com a arte, suas influências, e questões como propriedade intelectual, sofressem drásticas mudanças. A Arte, principalmente, passa por um dilema filosófico há muitas décadas, especialmente após o surgimento da imprensa e das formas mecânicas de reprodução de imagens visuais. A fotografia e, mais recentemente, a internet, alteraram a forma como a Arte era vista pelo espectador, e sua aura artística, aquela propriedade quase mística que envolvia a obra de Arte, foi aos poucos se perdendo, pelo menos em seu sentido original.

Assim sendo, os alunos de cursos das áreas do Design e das Artes tem uma relação conturbada com a História. Apesar disso, a História da Arte é uma disciplina constante em todos os cursos dessas áreas, muitas vezes encarada pelos alunos como uma disciplina teórica e não condizente com sua realidade. A abordagem interdisciplinar de linguagem diferenciada do presente projeto aborda justamente esse ponto, utilizando uma forma alternativa de levar a História da Arte à realidade profissional desses alunos.

Para abordar essas questões de forma diferenciada, o presente estudo propõe a elaboração de um livro de discurso artístico, literário, cujo tema é a História da Arte do Brasil. Esse recorte foi determinado através da percepção de que a História do Brasil é um assunto que pode despertar o interesse dos leitores, como comprovado no estudo de caso acerca da obra *1808*, de Laurentino Gomes, além de que a História da Arte brasileira carece de obras com uma abordagem mais temática, que se aprofunda nas relações históricas e não apenas na abordagem cronológica tradicional.

Com um material diferenciado, pode-se abordar todas as dimensões refletidas ao longo do presente artigo, tanto com relação à formação de alunos com maior noção acerca da consciência histórica e suas implicações em sua trajetória acadêmica e profissional, quanto no que diz respeito à “imagem” da História, na forma como outras ciências e a própria mídia a representam.

A produção possui um viés temático, ao contrário de cronológico. Apesar da obra possuir um fio condutor que passa pela cronologia tradicional da disciplina, os capítulos possuem muito mais liberdade temática para ressaltar as relações históricas em cada um

dos temas. Essa é uma escolha simples para a presente produção, uma vez que uma obra essencialmente cronológica não enquadrar-se-ia na proposta da Nova História Cultural pela qual o projeto se sustenta. Além disso, a abordagem temática possibilita um trânsito maior entre os conceitos e temas, costurando relações e interligações entre fatos históricos. Essa liberdade amplia-se ainda mais em se tratando de um produto de linguagem literária, onde a ordem narrativa possui grande importância para o impacto do texto no leitor. A narrativa será dinâmica, assim como são as expectativas do público-alvo do produto.

Nos capítulos de viés cronológico, alguns artistas são apresentados, porém de forma diferente da historiografia tradicional, que costuma os expor de forma direta, em uma espécie de vácuo conceitual, minimizando ou mesmo suprimindo o contexto histórico que os cercavam. Aleijadinho, Debret, Eliseu Visconti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Romero Britto foram os artistas escolhidos para esta produção justamente por serem costumeiramente apresentados na historiografia tradicional, porém na presente obra, eles são sempre utilizados como metáforas para apresentar conceitos teóricos, em uma espécie de “estudo de caso” para facilitar a relação entre teoria e prática.

Como ilustrado anteriormente, através da análise do programa de disciplinas de cursos relacionados às Artes e ao Design, a maior referência para a História da Arte no Brasil, *História da Arte* de Graça Proença, possui uma abordagem essencialmente cronológica, seguindo pelo viés tradicional e historicizante da disciplina. Assim, a obra proposta ilustra como uma narrativa diferenciada pode se destacar e atingir a sensibilidade do público-alvo, os professores e alunos de História da Arte, além de entusiastas e do público-não acadêmico.

A obra é composta de capítulos curtos, o que facilita a leitura, que terão o objetivo de apresentar ao leitor conceitos e discussões acerca da História da Arte, fazendo-o percebê-la como uma disciplina diretamente relacionada com o seu dia-a-dia cotidiano e profissional. Dessa forma, analogias e metáforas relacionando os temas trabalhados à “realidade” do leitor fazem essa ponte, trazendo a disciplina para mais perto dos acadêmicos, além de criar uma linguagem dinâmica e atraente. Movimentos artísticos e obras do passado inspiram obras, produtos e linguagens visuais hoje, de tal forma que a relação entre a História da Arte e o fazer criativo possuem uma relação estreita e imprescindível.

Além disso, por possuir uma linguagem diferenciada e abordar uma ampla variedade de temas, é inevitável que a obra aprofunde-se em alguns temas e não em outros. Para minimizar esse efeito, ao final de cada capítulo há uma lista de referências bibliográficas e audiovisuais para o leitor que busca ampliar seus conhecimentos e seu repertório acerca dos assuntos tratados naquele capítulo.

### **Os personagens**

A narrativa baseia-se em um diálogo entre dois personagens fictícios, Pierre e Erica, que conversam em uma galeria de arte, e que possuem discursos diferentes acerca dos mais variados assuntos. Esses discursos, porém, complementam-se, formando uma dialética, uma dualidade científica que dá o tom acadêmico da obra.

O diálogo entre os personagens conduz a história através de obras, períodos artistas e autores da História da Arte brasileira, desde o período pré-cabralino à Arte contemporânea dos dias de hoje, porém, transita entre muitos outros assuntos enquanto trilha esse caminho. Como em uma conversa informal entre duas pessoas, o diálogo é constantemente marcado por metáforas e relações, diretas ou indiretas, em uma espécie de “zigzague discursivo”, onde um assunto remete a outro. Esse recurso auxilia na questão de colocar a Arte brasileira em um contexto mundial, globalizado. A abordagem temática da obra busca, a todo momento, relacionar os acontecimentos tratados em suas páginas levando em conta seu contexto histórico. Para tal, cada acontecimento é sempre inserido em uma problemática que questiona todo o seu entorno histórico. Mais que questionar “o que”, o material proposto incentiva outra questão: “como, e por quê?”

Pierre e Erica, os protagonistas da obra, são personagens cuja mentalidade é baseada na obra de autores de indiscutível importância para o conhecimento científico. Pierre possui em suas preocupações, dúvidas e argumentações, o viés do sociólogo Pierre Bourdieu. Erica, por sua vez, demonstra claramente em suas asserções o seu pensamento materialista, calcado na obra de Eric Hobsbawm.

Para determinar a persona de Erica e Pierre, foi realizado um trabalho de pesquisa para definir quais as características marcantes do trabalho dos autores-referência seriam a base para a personalidade dos personagens. Para isso, pesquisou-se, além do trabalho dos autores, as impressões de outros autores sobre eles e outras fontes menos tradicionais, como entrevistas e autobiografias.

No caso de Eric Hobsbawm, inicialmente foram pesquisadas suas obras *A era das revoluções: Europa 1789-1848* (1962); *A era do capital: 1848-1875* (1975); e *Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991* (1994). Essa leitura inicial foi realizada de modo a compreender os conceitos principais que regem a obra de Hobsbawm enquanto historiador. Seu viés marxista, calcado no materialismo histórico e na luta de classes, é o fio condutor de sua obra, e conceito básico para a personalidade de Erica na obra proposta.

- Além do mais – ela acrescentou, com um sorriso – tudo em uma sociedade baseia-se na economia, não é mesmo? A estagnação crescente de uma economia reflete-se em todas as esferas da sociedade, inclusive em sua arte. Assim como uma economia florescente influencia da mesma forma nessas esferas. (Protótipo, p. 30)

A obra *Tempos interessantes* (2002), também de Hobsbawm, teve influência importante na definição da personagem Erica. No livro, que é uma autobiografia do historiador inglês, o historiador examina sua trajetória pessoal, porém levando em conta a perspectiva histórica de seu tempo. Procurando respostas no passado para questionamentos que lança sobre o presente, Hobsbawm apresenta aqui também uma das principais características de sua escrita: a ironia. O historiador Elias Thomé Saliba, em seu artigo *A vida e obra de Eric. J. Hobsbawm*, de 2012, escrito para o jornal Estadão, explicita o quanto a Hobsbawm foi um mestre da escrita formal, ao mesmo tempo em que sabia usar a ironia para aguçar a percepção de seu leitor, citando passagens do livro *Tempos interessantes*.

Seu relato dos estertores da democracia alemã, no fim da República de Weimar, é resumido numa única frase: "Estávamos no Titanic, e todos sabiam que ele estava batendo no iceberg". Ao discorrer sobre os movimentos estudantis dos anos 1960, ele chegava a argumentar que "a marca distintiva realmente importante na história da segunda metade do século XX não é a ideologia nem as ocupações estudantis, e sim o avanço do jeans". (SALIBA, 2012.)

Hobsbawm era um historiador de versatilidade incomum. Descrevendo-se como um antiespecialista em um mundo de especialistas, ele era um intelectual cujas convicções políticas e obra acadêmica possuíam um centro teórico bem definido (o materialismo histórico), mas de temáticas muito variadas. Do banditismo social às rebeliões de trabalhadores pobres, do significado do feriado do primeiro de maio às tradições inventadas, Hobsbawm escreveu sobre os mais diversos temas, o que se reflete na personalidade de Erica através de seu domínio e interesse pelos mais diversos temas.

(...) Pois eu acredito que a Arte possui, hoje mais do que nunca, um potencial social capaz de transformar a percepção da realidade das pessoas. A arte contemporânea, com sua vanguarda muitas vezes chocante e de obras que frequentemente desafiam o senso comum, tem o poder de nos fazer voltar a nossa atenção para o estranho, para o desconhecido. Você conhece o conceito de **alteridade**? (p. 69)

Erica é uma personagem ativa politicamente, de percepção aguçada e constantemente irônica e bem humorada. Traços visíveis na obra, e que decorrem diretamente dessa pesquisa realizada em torno da obra e das características da escrita de Hobsbawm.

Em se tratando da personalidade de Pierre, as obras de Pierre Bourdieu pesquisadas inicialmente foram *A economia das trocas simbólicas* (1992), *Razões Práticas: sobre a teoria da ação* (1996) e *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer* (1998). Mais uma vez, a leitura inicial permite compreender os principais caminhos do discurso do autor, que baseia sua obra nos seus conceitos particulares de *campo*, *habitus*, e *capital*. Para ele, a sociedade só pode ser analisada quando vista sob a luz desses três conceitos, e isso é uma das principais características da personalidade do personagem Pierre, que inclusive explica de forma didática esses conceitos no capítulo 4 *A arte erudita e a indústria cultural*, embora apareça em todo o momento, na fala do escritor.

- Bem, eu acredito que existe no mundo uma série de estruturas hipotéticas que podem interferir, ou até mesmo dirigir a ação dos indivíduos. Essas estruturas são construídas socialmente, através da repetição. Para explicar melhor, pense que ao longo do tempo, as pessoas acostumam-se a gostar ou desgostar de certas coisas, e a repetição disso, ao longo de gerações, cria uma espécie de regra não escrita que influencia no comportamento das pessoas. (p. 18)

Em contraste com a variedade temática e a aversão aos “especialistas” de Eric Hobsbawm, Bourdieu permite ter o seu pensamento rotulado, e adota como nomenclatura o construtivismo estruturalista, ou estruturalismo construtivista. Esta postura consiste em admitir que existem no mundo social estruturas objetivas que podem dirigir ou coagir a ação dos indivíduos. Elemento este que também aparece diversas vezes na fala de Pierre ao longo da narrativa. Além disso, o fato de Bourdieu abraçar um rótulo como forma de facilitar o acesso à suas teorias, também é valorizado em uma passagem do livro.

- Mas, por outro lado, eu gosto de rótulos. Quer dizer, a partir do século XIX, a arte passa a ser definida a partir do pensamento de Hegel, que define justificativas filosóficas para a reconstituição da história da evolução da arte. Ele introduz a

ideia do “espírito do tempo”. (...) A partir dessa ideia, passa-se a pensar que a mudança de um movimento artístico para o outro chega através de um declínio natural de interesse do público, e de uma transformação em todos os âmbitos da sociedade que a produz. A mentalidade, e o desenvolvimento cultural, daquele exato momento, jamais se repetiria, por isso aquela forma de arte não poderia existir em nenhum outro momento, ou nenhum outro local. (p. 45)

Em seu artigo para a Revista Cult chamado *Uma introdução a Pierre Bourdieu* (2010), a socióloga Maria da Graça JacinthoSetton coloca um elemento sobre a obra de Bourdieu muito levantado durante a obra proposta: a formação do gosto. O conceito de *habitus* de Bourdieu explica elementos da mentalidade de forma simples e objetiva.

Com esse argumento Bourdieu põe em discussão um dos maiores consensos do século, qual seja, *gosto não se discute*. Ao contrário, para ele o gosto não é uma propriedade inata dos indivíduos. O gosto é produzido e é resultado de um feixe de condições materiais e simbólicas acumuladas no percurso de nossa trajetória educativa. Para ele, o gosto cultural se adquire; mais do que isso, é resultado de diferenças de origem e de oportunidades sociais e, portanto, deve ser denunciado enquanto tal. (SALIBA, 2012.)

A escolha dos autores que serviriam como base aos dois personagens principais da trama não foi arbitrária, mas possui uma fundamentação teórica. Em primeiro lugar, conforme apresentado anteriormente, o objetivo da obra proposta é primar pela interdisciplinaridade. A utilização da teoria de Bourdieu, um sociólogo, aplicada a uma obra de História já demonstra, por si só, um viés interdisciplinar que rege a obra, baseada na Nova História Cultural. O diálogo com a teoria marxista de Hosbawm foi proposto porque, em diversos momentos, ambas as teorias se complementam, porém entram em conflito em alguns aspectos, inclusive como demonstrado no livro.

- Isso me faz pensar naquela questão que mencionamos anteriormente. Quem decide o que é arte clássica, erudita, e o que é arte popular?

- As classes dominantes, é claro! – respondeu Erica de pronto. – Desde a aurora das sociedades, a produção artística é definida pelos que compõe as classes mais poderosas economicamente em sua época.

(...) - Os códigos visuais mudam muito rapidamente, de fato. Cada momento possui uma tendência, e produtos que funcionavam ontem podem não funcionar amanhã. Porém, será que apenas um grupo de pessoas determina isso, de modo consciente? (Protótipo, p. 36)

Como é sabido, a ênfase econômica dos estudos realizados pelos historiadores marxistas não abrangia todos os aspectos das sociedades ao longo da História. Limitações nessa abordagem incentivaram o surgimento de novas teorias, em que outros aspectos da vida cotidiana e das mentalidades são abraçados pela disciplina histórica.

Inclusive em uma entrevista intitulada *O erro de Marx*, Pierre Bourdieu produziu críticas às teorias marxistas, acreditando que elas não possuíam toda a profundidade que poderiam ou deveriam.

Penso que é o erro sistemático de Marx. Já disse isso cem vezes aqui, é sempre o mesmo princípio. A crítica marxista, que não é falsa, torna-se falsa quando esquece de integrar na teoria aquilo contra o qual a teoria é construída. (BOURDIEU, 1991)

Esse conflito teórico conduz a narrativa do livro de forma a incentivar ao leitor a multiplicidade de interpretações, combatendo a concepção de que sempre há uma teoria certa enquanto outras estão erradas. Um dos principais objetivos dessa forma de narrativa escolhida é justamente valorizar o debate, levando o leitor a uma percepção diferente da que se apresenta nos livros de História da Arte tradicionais, normalmente apresentados em uma estrutura cronológica e estática, sem um discurso ou uma discussão ideológica mais profunda. Como abordado anteriormente na definição do processo de ensinagem de Anastasiou e Alves (2004), a simples exposição dos conceitos e conteúdos não é a intenção da obra proposta. A discussão e a reflexão propostas através de uma narrativa e de uma linguagem diferenciadas são fundamentais para atingir os objetivos propostos no presente artigo.

## **Os capítulos**

A **Apresentação** do livro apresenta as bases teóricas que motivam a obra: a constante utilização de material contemporâneo, em um movimento de aproximação do conteúdo histórico com a realidade do leitor; a interdisciplinaridade que rege o discurso do autor, transitando entre publicidade, música, moda, arte erudita e educação; a problematização característica da Nova História, o conceito de ensinagem de Anastasiou e Alves.

Todos os elementos teóricos são apresentados de forma simples, concisa e diluídas em uma escrita que busca afastar-se da escrita acadêmica tradicional e ser praticamente uma conversa direta entre autor e leitor. Além disso, a estrutura da obra é apresentada, deixando claro que o livro foi pensado para ser utilizado tanto na forma de capítulos separados como para ser lido em sua totalidade.

O principal elemento teórico que percorre este segmento da obra é a aproximação da História e da Arte com uma realidade social e mercadológica, relacionando a Arte

com a criatividade e a inovação. O discurso busca cativar o leitor, para que ele, além de continuar a leitura nos próximos capítulos, possa refletir sobre a sua própria relação com a Arte, com a sua realidade e sua consciência histórica.

O **Prólogo** dá início à obra propriamente dita, iniciando a linguagem literária em uma narração impessoal, apresentando rapidamente o personagem Pierre: um escritor que passa por um bloqueio criativo, e sofre pressão de sua editora para que publique mais uma obra de sucesso comercial. Assim, em busca de inspiração, ele decide visitar uma galeria de arte, em meio a um clima chuvoso e pouco convidativo.

A tempestade que acontece durante o livro é uma metáfora. Ela representa a dialética que acontece ao longo das páginas da obra, em que ideias e teorias se chocam e entram em conflito o tempo todo, enquanto também se complementam.

Apesar de curto, o prólogo da obra apresenta o elemento ficcional que sustentará todo o discurso ao longo da obra. Conhecendo um personagem humano, com motivações, paixões e dúvidas, a leitura da obra passa a ser impulsionada por mais um elemento com que o leitor pode relacionar-se.

No **Capítulo 1 - Pierre, Erica, museus e a educação patrimonial**, a proposta e a dinâmica do livro tornam-se mais claras. Na galeria de arte (propositadamente deixada sem nome ou localização, salientando o fator ficcional da obra para criar uma aproximação com o leitor), Pierre conhece Erica, uma artista inteligente, sociável, e de ideias muito fortes sobre tudo, especialmente sobre a Arte. Após uma conversa sobre museus e galerias, sua história e seu papel na sociedade, buscando diminuir a distância desse meio cultural para o grande público (e para o leitor), eles decidem passar a tarde juntos em uma visita pela galeria, conversando sobre a história da Arte brasileira.

Neste capítulo, aos poucos, Erica e Pierre já apresentam seus pontos de vista teóricos: Pierre introduz, de forma simples, o conceito de Pierre Bourdieu de *habitus*, enquanto Erica leva a conversa para o âmbito econômico de forma sutil, dadas as raízes marxistas de sua personalidade.

O **Capítulo 2 - A arte indígena pré-cabralina e uma História eurocêntrica da Arte** trata da Arte produzida no Brasil antes da chegada europeia no continente americano. Pierre e Erica conversam sobre as produções indígenas, sobre seu significado, desmistificando a expressão “pré-história”, e valorizando a produção artística nacional.

A famosa “brasilidade”, amplamente representada na mídia atual, é discutida, além de tratar sobre o propósito da Arte indígena pré-cabralina, que em seu aspecto

prático e dinâmico transpassava toda a cultura indígena através de seus valores simbólicos e religiosos.

No **Capítulo 3 - A arte nos primeiros anos de Brasil, o Barroco e Aleijadinho**, a conversa entre Erica e Pierre guia o leitor através de uma reflexão sobre a Arte no Brasil colonial, passando pelos aspectos econômicos e pelo atraso temporal com relação à arte europeia, que abandona o estilo barroco muito antes, enquanto ele permanece sendo a principal forma de arte brasileira até meados do século XIX. Aleijadinho, o artista barroco brasileiro mais famoso, é tratado como uma figura histórica, colocada em seu contexto, enquanto os personagens buscam desmistificar a imagem de “gênio maldito” criada pelos artistas modernos em torno de sua figura.

O **Capítulo 4 - A arte erudita e a indústria cultural** interrompe o caminho cronológico que os dois capítulos anteriores haviam iniciado, realizando uma reflexão sobre um assunto recorrente em toda a obra desde o primeiro capítulo: o conflito entre arte erudita e arte popular, ou a indústria cultural. Através das teorias de Pierre Bourdieu, Pierre analisa essa forma de combate simbólico no campo da Arte.

As regras da arte erudita levam naturalmente ao **Capítulo 5 - A Missão Artística Francesa, Debret e o Academicismo brasileiro**, que trata da queda da arte barroca como principal representação artística no país após a chegada da Corte Imperial ao Brasil, dando lugar ao Academicismo com suas regras neoclássicas e sua estética perfeccionista.

O diálogo transita pelo contexto histórico dessa arte, trazendo conexões claras entre a arte brasileira e a realidade europeia daquele momento, além de explicitar a rede de relações que compõem a análise histórica da obra utilizando a figura de Jean-Baptiste Debret como alegoria para tal. Analisando o fato de que o artista em questão é ora considerado pertencente ao estilo neoclássico, ora considerado romântico, Pierre e Erica discutem sobre a separação da história da arte nesses rótulos de estilos, escolas e movimentos e o conceito hegeliano de espírito do tempo.

No **Capítulo 6 - A Arte, a História, o repertório e a finalidade disso tudo**, os personagens debatem o conceito de Arte através da história, discutindo as teorias essencialistas da Arte. Através de exemplos práticos, Erica introduz o conceito de repertório intelectual, e diversas relações são realizadas afim de demonstrar a variedade de formas que a Arte possui em nosso dia a dia.

O **Capítulo 7 - O fim do Academicismo: o que precede a Arte Moderna no Brasil em meados do Sec. XX** retoma a viagem cronológica de Pierre e Erica através

da galeria de arte, discutindo as mudanças sutis no cenário social e artístico brasileiro que precedem a ascensão do Modernismo no século XX. Pierre e Erica comentam também o panorama da mentalidade da burguesia brasileira no período, apaixonada pelo modo de vida europeu, especialmente francês, que representou um dos principais fatores para as transformações no cenário artístico em nosso país.

Este curto capítulo abrange um curto período de tempo, mas de uma ebulição intelectual e uma pressão artística muito intensa, servindo como um exemplo claro para demonstrar como as mudanças nos paradigmas artísticos ao longo da história não acontecem de forma abrupta, e sim ao longo de diversos acontecimentos que, quando observados em uma macroestrutura, representam uma transformação maior.

De forma simples, o **Capítulo 8 - O Modernismo brasileiro e suas conseqüências** continua a leitura de forma a apresentar o contexto que trouxe ao Brasil a Arte Moderna, no início do século XX. Desde os primeiros movimentos, à influência da obra de Anitta Malfatti, passando pela Semana de Arte Moderna de 22 e pelo Manifesto Antropofagista inspirado pela obra de Tarsila do Amaral, Pierre e Erica discutem sobre os motivos que levam a arte moderna brasileira a ser tão reconhecida até hoje, sobre o surgimento da arte abstrata em contraste com a arte figurativa, e a rápida queda do interesse do público pela arte dos modernistas, mesmo que ela tenha deixado influências muito fortes para não apenas a arte, mas todos os âmbitos da sociedade brasileira desde então.

Aproximando-se do período contemporâneo, a conversa entre Erica e Pierre se envereda pelos caminhos da estética no **Capítulo 9 - Estética, alteridade e consciência histórica**. Através de uma contextualização histórica acerca do propósito da Arte ao longo do tempo, a discussão passa pelas mentalidades e pela arte como linguagem estética para ampliar a sensibilidade e possibilitar a abertura ao novo e ao outro, através das teorias de Nadja Hermann.

Finalmente, o livro encaminha-se para sua conclusão no **Capítulo 10 - A arte contemporânea, aura e Romero Britto**, no qual Pierre e Erica discutem sobre o que compõe a Arte de nosso tempo. Utilizando o artista pernambucano Romero Britto e seu trabalho que divide opiniões como ponto de partida, os personagens também discutem o conceito de Aura, de Walter Benjamin, e as mudanças políticas e sociais que a arte contemporânea proporciona através da sua multiplicidade e de sua abordagem ilimitada. Em uma metáfora que explica sinteticamente o espírito da arte contemporânea, Erica apresenta seu ideal artístico em forma de discurso, trazendo à tona o potencial

transformador da Arte, mencionado também no capítulo anterior, enquanto o **Epílogo** conclui o arco ficcional da obra relembrando do objetivo inicial de Pierre ao visitar a galeria, e a sua transformação ao longo da visita.

### **Uma responsabilidade ética**

Mais do que tudo, o conceito de didática histórica de Jorn Rüsen é a ideia que baliza todo o presente projeto. Segundo ele, é responsabilidade do historiador produzir a imagem da História, ou seja, a forma como a disciplina é vista não apenas por aqueles que a constroem, mas também por aqueles que estão do lado de fora desse campo.

Mais do que isso, é responsabilidade do historiador produzir trabalhos para além da comunidade acadêmica. A academia não pode ficar presa em si mesma, e o conhecimento produzido dentro dela deve, por motivos éticos, cruzar os muros da universidade e alcançar não apenas os acadêmicos de outras áreas do conhecimento, em uma lógica de interdisciplinaridade, mas também o grande público de modo mais expressivo. Ao longo do presente artigo, foram apresentados argumentos e exemplos que corroboram a ideia de que uma linguagem diferenciada, aliada à interdisciplinaridade e uma preocupação com o público-alvo da produção acadêmica, possibilitam uma abrangência maior a um trabalho de cunho acadêmico. Relacionando conteúdos com a realidade direta dos leitores, é possível transformar um trabalho de História em um artigo literário, artístico, sem que se perca a essência acadêmica. Como citado anteriormente, a sedução da palavra não dispensa o rigor de seu conteúdo.

A produção da obra proposta permitiu a utilização prática de conceitos muito verbalizados, mas cuja prática é difícil. Por isso, as análises simbólicas das obras de arte que abrem os capítulos e conduzem a discussão são de vital importância para complementar o embasamento teórico da obra. Através delas, o leitor é apresentado a uma forma diferente de ver a Arte e, por consequência, a sua realidade. Através desse repertório intelectual, ele possui o domínio da linguagem apresentada nos capítulos, ampliando a profundidade do livro.

A linguagem literária, através da metáfora e da liberdade artística, permite a construção detalhada de teorias de uma forma simples e facilmente compreensível. Aliando conteúdos relativamente simples, como o contexto histórico dos movimentos artísticos da história da arte brasileira, a teorias mais complexas, como a Aura artística ou os elementos que distinguem a arte erudita da indústria cultural, pode-se, em um diálogo fluído, transitar entre esses diferentes temas de forma eficiente, tecendo relações

diante dos olhos do leitor, que pode observar os processos da investigação e problematização histórica acontecendo.

O projeto não realizou a testagem prática da obra em ambiente de sala de aula, uma vez que esse não era o objetivo nesse momento inicial. Essa experimentação prática deverá acontecer em um momento posterior, pois, através de um grupo de análises, um grupo de discussão ou mesmo através da geração de uma disciplina de extensão ou um curso para capacitar docentes através dos conceitos teóricos abordados ao longo de todo o projeto. Conceitos estes que compõem a responsabilidade não apenas do historiador, mas de qualquer profissional do meio acadêmico. A lógica da interdisciplinaridade, da ensinagem, da História enquanto rede de conexões de fatos interdependentes entre si, de uma didática responsável, ética e preocupada com a imagem de uma disciplina acadêmica perante seus estudantes e perante o público em geral. Um trabalho que visa ultrapassar os muros da academia não pode existir apenas em si mesmo. Apenas através da real utilização da obra em um ambiente acadêmico e a popularização de seus conceitos é que as ambições didáticas do projeto podem ser alcançadas.

## Referências

ALMEIDA, Aires. **O que é arte? Três teorias sobre um problema central da estética.** 2000. Disponível em [http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/estetica\\_I/o\\_que\\_e\\_arte\\_2.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/estetica_I/o_que_e_arte_2.pdf). Último acesso em 17/07/2014.

ANASTASIOU, Léa das Graças Camargos; ALVES, Leonir Pessate. **Processos de ensinagem na universidade: pressupostos para as estratégias de trabalho em aula.** 3.ed. Joinville: UNIVILLE, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Lisboa: Texto e Grafia, 2005.

BAIA, Silvano Fernandes. **A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos.** Revista ARtCultura: Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 61-80, jan.-jun. 2012.

BELL, Clive. **Art.** Indypublish: New York, 1914.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sérgio. **A economia das trocas simbólicas.** 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 361 p.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação.** Tradução Mariza Corrêa – Campinas, SP: Papyrus, 1996.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer.** 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998. 188 p.

\_\_\_\_\_. **O erro de Marx.** Entrevista. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/03/o-erro-de-marx/>. Último acesso 06/06/15

BROWN, Dan. **O código Da Vinci.** Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

CONSELHO FEDERAL DE EDUCAÇÃO (Brasil). Resolução de nº 5, de 8 de março de 2004. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, 8 mar. 2004.

\_\_\_\_\_. Resolução de nº 1, de 16 de janeiro de 2009. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, 16 jan. 2009.

\_\_\_\_\_. Resolução CNE/CES nº6, de 2 de fevereiro de 2006. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, 2 fev. 2006.

CONFORTO, Marília. **O escravo de papel: o cotidiano da escravidão na literatura do século XIX**. Caxias do Sul: EDUCS, 2012.

\_\_\_\_\_. **Faces da personagem escrava**. Caxias do Sul: EDUCS, 2001.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Tradução de Palo Polzonof Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro**. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1992.

FONSECA, Selva Guimarães. O uso de diferentes linguagens no ensino de História e Geografia. **Ensino em Revista**, v. 4. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 1995.

GARCIA, Miliandre. Reflexões sobre o diálogo entre história e imagens. **Revista ArtCultura**: Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 231-236, jan.-jun. 2012.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

HERMANN, Nadja. **Ética, estética e alteridade**. Apresentado no II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências, e publicado em: *Cultura e alteridade: confluências* / Amarildo Luiz Trevisan, Elisete M. Tomazetti (Orgs.). Ijuí : Ed. Unijuí, 2006. Disponível em <http://w3.ufsm.br/gpracioform/artigo%2001.pdf>. Último acesso em 17/07/2014.

HOBBSAWM, Eric John. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. 11.ed. Rio de Janeiro: 1998. Paz e Terra Ltda, 366 p.

\_\_\_\_\_. **A era do capital: 1848-1875**. 9.ed. São Paulo: Paz e Terra Ltda, 1999. 459 p.

\_\_\_\_\_. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 598 p.

\_\_\_\_\_. **Tempos interessantes: uma vida no século XX**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. 482 p.

JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem, historiografia, memória e tempo**. Revista ARtCultura: Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 9-21, jul.-dez. 2010.

LACERDA, Arthur de. **1808: Um péssimo livro**. Disponível em <http://www.brasil247.com/pt/247/cultura/125305/Historiador-ataca-'1808'-e-Laurentino-Gomes.htm>. Último acesso em 02/05/2014.

MELO, Ana Amélia M. C. História e literatura, segundo Peter Gay: apropriações da realidade. **Revista ARtCultura**: Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 231-234, jan-jun, 2011.

NARLOCH, Leandro. **Guia politicamente incorreto da história do Brasil**. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Leya, 2011.

NARLOCH, Leandro; TEIXEIRA, Duda. **Guia politicamente incorreto da América Latina**. São Paulo: Leya, 2011.

NOGUEIRA, Cláudio M. Martins; NOGUEIRA, Maria Alice. **Bourdieu & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PINSKY, Carla Bassanezi. **Novos temas nas aulas de história**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Atica, 2007.

RAGO, Margareth. A "Nova" historiografia brasileira. **Revista Anos 90**, Porto Alegre, nº 11. Julho de 1999.

RÜSEN, Jörn. **JörnRüsen e o Ensino de História** - Organizadores: Maria Auxiliadora Schmidt, Isabel Barca, Estevão de Rezende Martins. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

SALIBA, Elias Thomé. **A vida e obra de Eric. J. Hobsbawm**. 2012. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-vida-e-a-obra-de-eric-j-hobsbawm-pelo-historiador-elias-thome-saliba,938453>. Último acesso 06/06/2015.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Uma introdução a Pierre Bourdieu**. 2010. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Último acesso 06/06/15.

SILVA, Karina Vanderlei. **Biografias**. In PINSKY, Carla Bassanezi. **Novos temas nas aulas de história**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TOLSTOI, Leon Nikolaevitch. **O que é arte?** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

VASCONCELLOS, Celso dos Santos. **Construção do conhecimento em sala de aula**. São Paulo: Libertad, 1994.

*Bibliografias básicas das disciplinas de História da Arte e relacionadas utilizadas na pesquisa:*

**Universidade de Caxias do Sul – RS**

Cursos: Artes Visuais, Design, Moda, Arquitetura e Urbanismo

**Centro Universitário Luterano de Palmas – TO**

Cursos: Arquitetura e Urbanismo

**Universidade Federal de São João Del Rei – MG**

Cursos: Jornalismo

**Faculdade Estadual de Ciências Econômicas de Apucarana – FECEA**

Cursos: Turismo

**Faculdade da Serra Gaúcha – RS**

Cursos: Design Gráfico e Design de Produto

**Universidade Federal de Goiás – GO**

Cursos: Artes

**Universidade Federal do Piauí**

Cursos: Artes

**Universidade Federal de Santa Maria – RS**

Cursos: Artes

**Universidade do Estado da Bahia – BA**

Cursos: Desenho Industrial

**Centro Universitário do Cerrado – MG**

Cursos: Design de Interiores

**Centro Universitário de Brusque – SC**

Cursos: Design Gráfico

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul – RS**

Cursos: História da Arte

**Sistema Colégio Militar do Brasil**

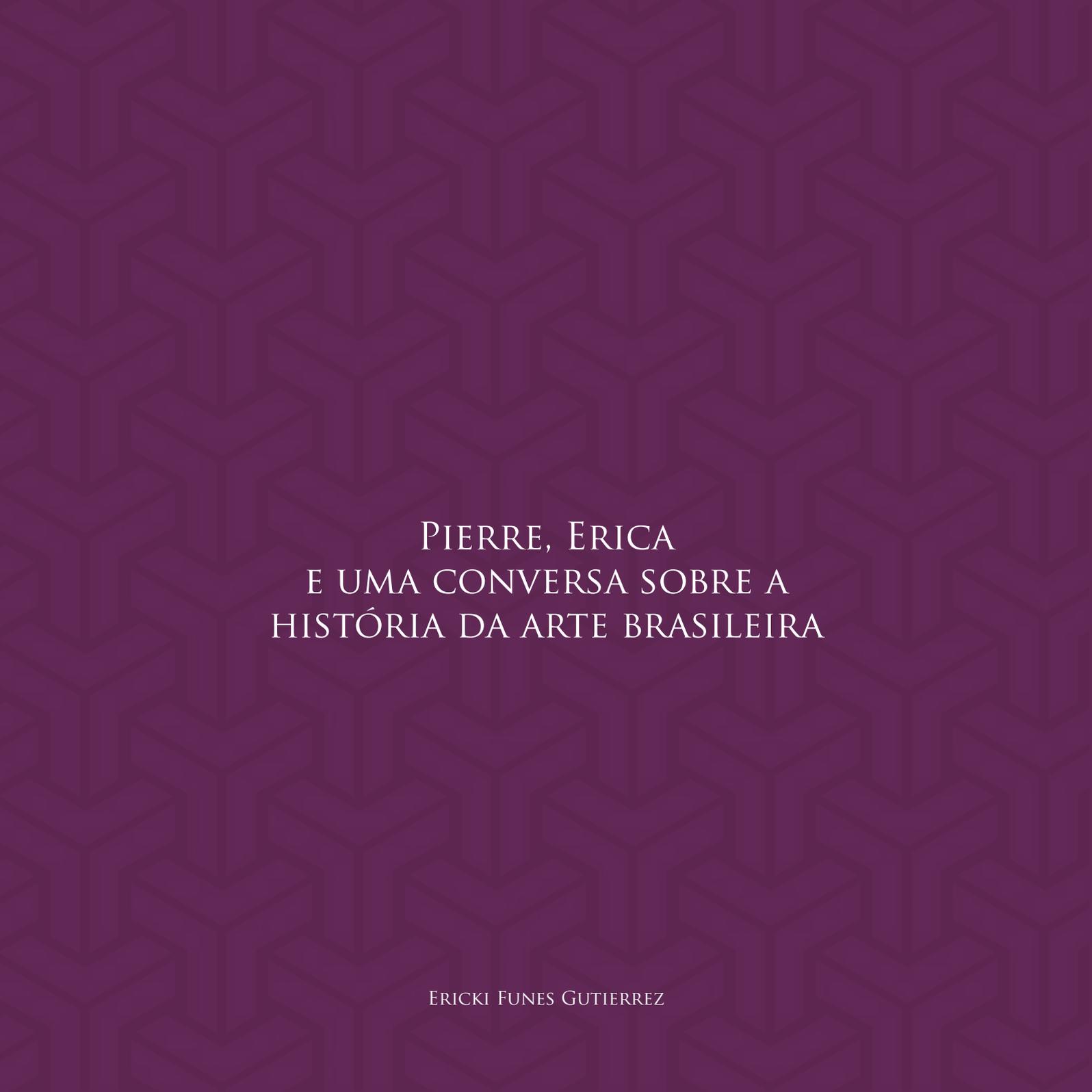
Curso: Ensino Médio

**Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás - GO**

Curso: Técnico em Edificações Integrado ao Ensino Médio

**Instituto Federal do Rio Grande do Sul – RS**

Curso: Ensino Médio



PIERRE, ERICA  
E UMA CONVERSA SOBRE A  
HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

ERICKI FUNES GUTIERREZ

# PIERRE, ERICA E UMA CONVERSA SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA

Texto de Qualificação apresentado ao Programa de Pós-graduação em  
História - Mestrado Profissional da Universidade de Caxias do Sul como  
requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Dr<sup>a</sup> Eliana Rela

2015

ERICKI FUNES GUTIERREZ

*If I had six hours to chop down a tree, I'd spend four hours sharpening the axe.*

*- Autor desconhecido*

#### Sobre o autor:

Ericki Funes Gutierrez possui graduação em Design pela Faculdade da Serra Gaúcha (2012), e atua na área do Design Gráfico. Mestrando em História pela Universidade de Caxias do Sul, o autor costuma se auto definir como um designer por formação, historiador por vocação e artista por teimosia.

Apresentação .....	11
Prólogo .....	15
Capítulo 1 - Pierre, Erica, museus e a educação patrimonial .....	17
Capítulo 2 - A arte indígena pré-cabralina e uma História eurocêntrica da Arte .....	23
Capítulo 3 - A arte nos primeiros anos de Brasil, o Barroco e Aleijadinho .....	29
Capítulo 4 - A arte erudita e a indústria cultural .....	36
Capítulo 5 - A Missão Artística Francesa, Debret e o Academicismo brasileiro .....	41
Capítulo 6 - A Arte, a História, o repertório e a finalidade disso tudo .....	47
Capítulo 7 - O fim do Academicismo: o que precede a Arte Moderna no Brasil em meados do Sec. XX .....	53
Capítulo 8 - O Modernismo brasileiro e suas consequências .....	59
Capítulo 9 - Estética, alteridade e consciência histórica .....	67
Capítulo 10 - A arte contemporânea, aura e Romero Britto .....	72
Epílogo .....	81
Referências .....	82

## Apresentação

*Por que, afinal, História da Arte?*

O homem de negócios abre uma revista e encontra um anúncio de vodka em cores saturadas, composto principalmente de vermelho, preto, branco e figuras geométricas simples.

Uma adolescente compra o novo álbum de sua banda favorita, entusiasmada também com o trabalho gráfico do pacote que ilustra um rosto feminino com a mão à boca, como que gritasse o nome da banda, em uma imagem preta e branca com apenas uma cor em destaque: o vermelho.

Um casal vai ao concerto de uma famosa cantora pop, cujo principal diferencial no cenário musical mundial é seu visual pouco ortodoxo, surrealista, que compõem cenários e atmosferas oníricas e impactantes.

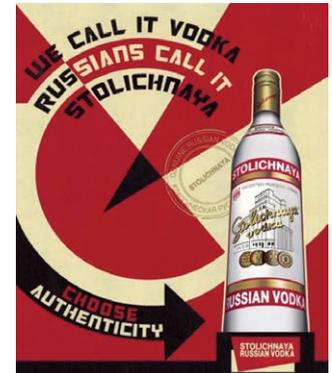
Os cenários acima são breves exemplos de que estamos cercados pela História da Arte, mesmo quando não estamos conscientes disso. E essa carga faz muita diferença na forma como consumimos qualquer produto ou linguagem visual. Baseada em Salvador Dalí, a artista pop agrega para si e para sua persona um valor extremamente poderoso. Nenhuma linguagem visual representa a Rússia como as cores chapadas e a tipografia angulosa do seu Construtivismo.

*Há muito tempo a História não é mais a mesma.*

Ao longo dos tempos, através de diversas transformações no pensamento acadêmico e social, a História vem transformando-se, aos poucos despindo seu surrado e conhecido casaco composto de datas, nomes e acontecimentos heróicos. Tal indumentária serviu por muito tempo, porém, sob uma ótica atual, pode ser considerada desatualizada.

A História hoje veste cores diferentes e tecidos mais intrincados. Costuras complexas, que cobrem diversos ângulos, produzem uma nova roupagem para a disciplina, que busca aproximar seus conteúdos com a realidade do século XXI.

Passou-se a formular diferentes perguntas. Ao invés de simplesmente conhecer o que aconteceu, o historiador e o leitor possuem maior interesse no como, nos porquês. O singular passou a fazer parte do discurso da História, a



Peça de Marketing da vodka russa Stolichnaya., 2007

Todo o marketing da marca Stolichnaya baseia-se fortemente no Construtivismo russo, movimento artístico que foi principalmente influenciado pelo Futurismo europeu das primeiras décadas do século XX e que surgiu como uma forma de linguagem direta dentro de uma Rússia recém saída da revolução bolchevique. Através dessa abordagem, a marca busca mostrar um diferencial, identificando -se enquanto um produto verdadeiramente russo.



Derrote os brancos com a cunha vermelha. El Lissitzky, 1920

Os cartazes no construtivismo russo utilizavam-se amplamente das formas geométricas e das cores chapadas, principalmente o preto, branco e vermelho, por dois motivos: primeiro, por sua força e impacto visual, mas também pela facilidade e menor custo de reprodução: cartazes com menos cores poderiam ser impressos em maior tiragem.



Capa do álbum *You Could Have Done So Much Better*, da banda Franz Ferdinand, 2005

É visível a influência do passado nas linguagens visuais do mundo contemporâneo. A capa do segundo álbum da banda escocesa é uma releitura da obra *Knigi*, de Alexandr Rodchenko, de 1924.



*Knigi*. Alexandr Rodchenko, 1924

Peça de propaganda para o governo soviético que buscava incentivar a educação, a trabalhadora grita, confinada em um círculo, "Knigi" (livros), com violência, aos trabalhadores do país. A fotografia retrata uma trabalhadora da cidade, como que anunciando ofertas na feira. A forma como o artista representa a voz dela, porém, simula o impacto de uma bala de revólver.

subjetividade passou a dar as cartas nas mais diferentes análises. O cotidiano do pequeno fazendeiro tornou-se tão importante quanto as batalhas vencidas por cavaleiros e reinos distantes.

Apesar disso, a História da Arte parece muitas vezes carecer do mesmo cuidado com o seu guarda-roupa. Ao contrário de sua parente próxima, a História da Arte habituou-se a ser ensinada e apreendida em sua forma mais datada e, pois sim, maçante. Professores e alunos mastigam uma disciplina servida em pílulas que encarceram enormes conceitos e amplas redes de relações em celas individuais.

Os movimentos artísticos, constantemente apresentados cronologicamente, espremem um pequeno número de artistas em um punhado de páginas, sendo que muitas vezes esses artistas possuem muito pouco em comum em suas obras. Ainda assim, habituou-se a apresentar essas obras em uma lista de ícones a serem admirados, absorvidos e, logo em seguida, deixados de lado, pois o próximo capítulo não lhes menciona. Como se cada momento histórico tivesse uma data objetiva de início e término.

Imagine o artista, ao acordar em uma manhã cinzenta e modorrenta, após coçar a barba, declarar ao mundo:

- A partir de hoje, não se pinta mais como pintamos até agora, nosso movimento acabou. Devemos mudar nossa arte a partir desse dia, e desse dia apenas.

Parece óbvio pensar que, se hoje as mudanças no pensamento vigente acontecem através de longos processos, muitas vezes subjetivos, não há motivos para imaginar que no passado seria diferente. Ao longo da história, tais transformações subjetivas aconteceram igualmente aos poucos, resultado da acumulação de pequenas alterações pontuais, aqui e acolá, que culminam em uma revolução intelectual que pode ser vista apenas em retrospecto, olhando-se para trás.

Vivemos em um mundo composto por marcas e produtos, estímulos sensoriais repletos de carga simbólica que fazem parte das vidas de todos nós. Atualmente, pode-se encontrar uma plenitude de exemplos de linguagens visuais profundamente inspiradas no passado, e essa inspiração atribui uma imensa quantidade de valores implícitos na recepção dessas mensagens visuais.

E isso não se aplica apenas às artes visuais. A música é constantemente influenciada por antigos ícones e momentos importantes de seu passado. A frequente revisitação aos anos 70 e 80 na música do século XXI não é coincidência: **buscando referências no que já passou, a Arte reinventa-se,**

## **criando novas identidades que entram em harmonia com as demandas da atualidade.**

O fato é que estamos cercados de referências ao passado. É preciso conhecer o que existe para imaginar o novo e avançar em direção ao desconhecido.

O profissional criativo precisa compreender o papel da História da Arte no seu fazer profissional, uma vez que a o mercado hoje exige o aporte de muitas disciplinas fundamentais. Nenhum profissional completo sustenta-se apenas em uma área do conhecimento: a interdisciplinaridade gera no indivíduo a capacidade de adaptar-se a diferentes realidades e circunstâncias. A adaptabilidade é uma competência necessária à vida em sociedade e à atividade profissional. O verdadeiro profissional tem a mente aberta à interdisciplinaridade, agregando ao seu repertório pessoal sempre mais conhecimento.

A adaptabilidade é também uma competência necessária à História da Arte e seus professores. Está mais do que na hora de abandonar esses trajes velhos e surrados, e abraçar uma nova vestimenta que leve em conta as necessidades e expectativas do público para o qual se leciona. O mundo contemporâneo não tem tempo para conhecimentos abstratos e inaplicáveis. Relacionar o que se estuda com o que se vive é um quesito básico para um processo de ensinagem<sup>1</sup> funcional e proveitoso.

É para este leitor que este livro foi escrito. Tanto para o acadêmico que espera mais da História da Arte, como para o profissional que busca abraçar as oportunidades e a interdisciplinaridade no seu dia a dia. Para o educador que pode encontrar nele uma forma de aproximar-se do seu aluno, e para o entusiasta que busca envolver-se com a Arte e deixar-se levar pelos devaneios que apenas a linguagem artística pode provocar, produzindo suas próprias interpretações acerca da Arte e da sua presença no nosso cotidiano.

O propósito desse livro é servir como uma introdução a diversos temas da História da Arte brasileira através de uma linguagem simples e, pretende-se, envolvente. A intenção é apresentar constantemente relações entre artistas, obras e movimentos com o tempo em que vivemos, trazendo para a realidade do leitor os conceitos apresentados aqui. Além disso, a ideia desta obra é facilitar esse contato inicial do leitor que possui interesse no assunto, porém não está habituado ou disposto a empreender pelo muitas



Em alguns shows de sua turnê realizada em 2009, a cantora pop Lady Gaga apresentou-se com um visual e um cenário inspirados diretamente em obras surrealistas de Salvador Dalí. É possível ver a influência direta nas longas pernas instaladas no piano e no banco, com mais de 6 metros de altura.



**A Tentação de Santo António.** Salvador Dalí, 1946. Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas - Bélgica.

Como em muitas obras de Dalí, a imagem toma curso no mundo dos sonhos, onde as criaturas que amedrontam Santo António são desproporcionais, sua força e maldade muito maiores.

<sup>1</sup> Ensinagem é um termo cunhado pela pesquisadora Lea das Graças Anastasiou, usado para indicar uma prática social complexa efetivada entre professor e aluno, englobando tanto a ação de ensinar quanto a de apreender, consciente para o enfrentamento na construção do conhecimento escolar. A ensinagem resulta de ações dentro e fora da sala de aula, superando o simples dizer do conteúdo por parte do professor. (ANASTASIOU, 2004)

vezes excessivamente complexo mundo da História acadêmica que permeia a bibliografia da História da Arte.

A presente obra está dividida em capítulos curtos, que podem ser lidos separadamente quando houver interesse em assuntos pontuais. Porém, é inevitável que a leitura completa da obra produza outras relações de conhecimento e uma diferente experiência de leitura. Alguns capítulos tratam de momentos da história da arte brasileira de forma cronológica, enquanto outros trabalham conceitos teóricos da Arte, da História e da sociedade. Essa estrutura foi pensada unicamente para servir ao propósito de ilustrar como a História da Arte não deve ser isolada em movimentos e estilos separados uns dos outros, mas sim como uma ampla rede de relações, onde cada pequeno fato influencia no seu tempo e no futuro. Além disso, ao fim de cada capítulo há uma lista de referências bibliográficas e audiovisuais para o leitor que busca ampliar seus conhecimentos e seu repertório acerca dos assuntos tratados naquele capítulo. Todos os vídeos indicados nessas sessões estão disponíveis livremente na internet, ao alcance de qualquer pessoa que os procurar.

É importante frisar que, apesar de ficcionais, os diálogos, nomes e locais presentes nesta obra tratam de assuntos, obras e artistas históricos. Diversas informações serão assinaladas ao longo do texto para que, caso o leitor possua interesse, encontre facilmente mais informações acerca daquele assunto e sua fonte histórica ao final do livro. Assim sendo, esta obra aborda uma ampla gama de conceitos, obras de arte e artistas, porém, por motivos óbvios, não se estende ou se aprofunda além do necessário.

Então convoco a você, leitor, para uma viagem pela História da Arte um tanto quanto diferente, porém com um final conhecido. Tomaremos o caminho mais longo e, felizmente, prazeroso, afinal, se nossa jornada é tão importante quanto o destino, nada mais justo que a aproveitemos em seus detalhes. Ao final dessa empreitada, o importante é que possamos ver a História da Arte em roupas novas.

O autor  
31/05/2015

## Prólogo

O clima tempestuoso, o céu cinzento e a chuva forte que caía sobre as calçadas da cidade grande mais pareciam uma metáfora sobre o estado de espírito de Pierre.

O homem havia acabado de sair de uma reunião nada animadora com seu editor. A pressão para lançar um novo livro agora estava definitivamente lhe atacando. Pierre observava a chuva pesada sentado ao volante do seu carro, parado no estacionamento da editora, refletindo sobre o que fazer em seguida.

Havia recebido um ultimato: ou apresentava um rascunho até o final da semana, ou perderia o vínculo com sua editora. Pierre pensava que, após tantos anos de uma relação amigável com seu editor, ele fosse ser mais complacente quando, depois de seis meses de espera, Pierre ainda não tinha nada para lhe apresentar.

Seu bloqueio criativo era um problema.

Romancista, Pierre estava finalmente, após mais de quinze anos de dedicação à literatura, recebendo atenção da mídia, criando uma base de fãs e, conseqüentemente, tendo algum retorno financeiro de suas obras. Isso tudo, porém, aumentava a demanda e a pressão para que novos lançamentos acontecessem com maior frequência. O homem odiava essa lógica de mercado.

- Vá se inspirar! – dizia o editor, zangado, durante a reunião, como se fosse a coisa mais simples do mundo. – Vá ler um livro, ou dois, ou dez! Vá a um museu, ou um parque, ou um bar! Vá viver, e me traga uma história que valha a pena ser contada.

Entretanto, mesmo se esforçando como nunca, dessa vez, Pierre parecia incapaz de escrever. Nada do que rabiscava lhe deixava minimamente contente, e, durante os últimos cento e oitenta dias, debateu-se inutilmente entre ideias mortas e personagens enfadonhas, nada que lhe satisfizesse enquanto artista, ou mesmo enquanto ser humano.

Pierre escrevia ficção, mas buscava imbuir sua obra de algum valor teórico, humano, reflexivo. Seus livros discutiam as regras não escritas que regem as sociedades, os comportamentos que são determinados por muitos outros elementos, além da própria vontade individual. Pierre escrevia sobre seres humanos que escreviam sua própria história, porém cercados por um mundo complexo, real e, por isso, um tanto opressivo.

Moveu os olhos pela rua movimentada, os carros zunindo de um lado a

outro, a cidade pulsando caos e barulho na hora do *rush*. Suspirou, e ligou o rádio. Uma melodia dos anos oitenta que cantava a solidão e o amor invadiu o carro repleto de papéis espalhados pelos assentos, e o escritor achou irônico.

- Será que todas as pessoas que escrevem sobre o amor possuem um amor para escrever a respeito? – Perguntou em voz alta, para ninguém.

Tamborilou com os dedos no volante, perdido em devaneios, até a música chegar ao fim. Então, como se saísse de um transe, coçou os olhos por debaixo dos óculos.

- Bom, é melhor seguir o conselho e ir viver um pouco.

Ligou o motor do carro, e partiu lentamente em direção a um lugar de que gostava muito: uma enorme galeria de arte.

## Capítulo 1 - Pierre, Erica, museus e a educação patrimonial

- Não é interessante a arte brasileira?

A pergunta tirou Pierre de seus devaneios. Perdido em pensamentos enquanto seus olhos passeavam sem muito foco pelas obras de arte brasileira da galeria, a voz feminina o acordou para o mundo real. Sem que ele sequer percebesse, a mulher havia parado a seu lado, a observar a mesma obra, com olhos analíticos e profundos. O museu estava relativamente vazio, o que dava bastante espaço para contemplações. Apesar do clima tempestuoso do lado de fora da galeria, o silêncio nos corredores e salões era sereno.

Uma mulher de olhos curiosos lhe sorria, ao que Pierre rapidamente percebeu ser uma pergunta educada de alguém que claramente buscava, de modo simpático, iniciar uma conversa. Sorriu, assentindo.

- Acredita que não sei muito sobre a arte brasileira? – respondeu com uma pergunta. – Admito que gosto muito de arte, mas, por circunstâncias da vida, acabei me concentrando mais nas produções estrangeiras.

A mulher sorriu.

- A história da arte brasileira é repleta de coisas fascinantes. Uma pena que a maioria dos brasileiros não saiba disso – ela continuou, com um sorriso como que irônico. – Uma obra de arte como essa, em um museu europeu, produzida por uma tribo milenar europeia, provavelmente receberia milhares de visitantes brasileiros todos os anos. Entretanto, aqui está ela, amargando um quase anonimato.

Um sinal de alerta imediatamente acendeu-se na mente de Pierre. “Essa conversa tem potencial para ser longa”, pensou de imediato. “Vamos ver o quanto ela está disposta a discutir.”

- Bem, penso que essa é uma questão um tanto quanto complexa – começou ele. – É muito fácil colocar a culpa da menor influência do cenário artístico contemporâneo brasileiro em uma “síndrome de vira-latas”, a famosa teoria de que o povo brasileiro prefere consumir o que é estrangeiro. Entretanto, penso que esse fenômeno que você cita está muito mais relacionado à forma como consumimos a cultura como um todo, desde que nascemos, e como lidamos com a cultura e a arte no nosso dia a dia.

Por um momento Pierre pensou ter passado dos limites de uma conversa informal, complicando demais o assunto. “É por isso que você não tem uma namorada”, pensou, rindo de si mesmo. Entretanto, ao contrário do que ele esperava, a mulher mostrou-se interessada.

- Como assim? – Ela perguntou, seus grandes olhos piscando.

Pierre respirou aliviado, sentindo como se uma porta se abrisse, e, com um sorriso, continuou.

- Bem, eu acredito que existe no mundo uma série de estruturas hipotéticas que podem interferir, ou até mesmo dirigir a ação dos indivíduos. Essas estruturas são construídas socialmente, através da repetição. Para explicar melhor, pense que ao longo do tempo, as pessoas acostumam-se a gostar ou desgostar de certas coisas, e a repetição disso, ao longo de gerações, cria uma espécie de regra não escrita que influencia no comportamento das pessoas.<sup>2</sup>

- Então você quer dizer, basicamente, que os gostos das pessoas são definidos pelo contexto em que elas se encontram?

- Mais ou menos isso. Penso que o gosto e as práticas de cultura de cada um de nós são resultado de um amontoado de condições específicas. É através da socialização, dos nossos amigos, da nossa família, do que consumimos na mídia, do que aprendemos ou deixamos de aprender na escola... Entre muitas outras variáveis. Tudo isso compõe o gosto das pessoas.

- É uma boa teoria – ela sorriu. Depois, completou de modo súbito – O mundo contemporâneo possui muita arte, talvez até demais. Mas o Brasil sempre esteve atrasado com relação à Europa, em questão de tempo mesmo. A arte europeia possui muito mais tempo de vida, e o continente aprendeu a valorizá-la de uma maneira que ainda não fomos capazes de emular. O turismo na Europa, apesar de não parecer, baseia-se principalmente na História e na Arte, duas “disciplinas” que não são as favoritas do público em geral, mas que funcionam muito bem nesse aspecto mercadológico dos museus e galerias.

- O velho conflito entre arte popular e arte erudita, não é mesmo? – Pierre suspirou.

- Pois é, o velho conflito – ela riu. Pierre percebeu que ela sorria muito, e às vezes não sabia dizer se eram sorrisos honestos ou irônicos.

Uma pequena pausa, e, após olhar para um par de cadeiras postadas em frente à obra que iniciara a conversa entre os dois, a mulher aproximou-se e estendeu a mão em um cumprimento.

- Meu nome é Erica. Gostaria de sentar e conversar um pouco?

- Claro. Sou Pierre, a propósito – disse ele, sentando-se com um sorriso. Pierre adorava discussões do gênero. Era do tipo de pessoa que não se contentava com apenas um ponto de vista sobre qualquer coisa que fosse.

Para ele, tudo precisava ser debatido, explorado, problematizado. E quem sabe uma conversa sobre arte com uma estranha pudesse lhe trazer a inspiração que faltava para seus romances.

Erica sentou-se a seu lado, visivelmente animada.

- Você sabe quando surgiram os primeiros museus? – Ela perguntou.

- Até onde sei, havia espécies de museus na Grécia antiga, não?

- Em verdade a origem da palavra museu vem do grego *mouseion*, que denominava o templo das nove musas, construído em Alexandria, no século III a.C. Mas o *mouseion* era algo muito diferente do que se conhece hoje por museu, embora possa se encontrar semelhanças fundamentais. A Casa das Musas tinha como objetivo proteger todas as obras humanas contra o esquecimento, garantindo a transmissão dos saberes filosóficos, científicos e artísticos às próximas gerações.<sup>3</sup>

- Como a História, de Heródoto – Pierre ponderou -, cujo principal objetivo era o mesmo: proteger os feitos humanos do esquecimento. Os gregos não possuíam humildade na hora de definir seus objetivos.

Erica riu.

- De fato. Mas os museus públicos nos modelos de hoje surgiram apenas no século XIX, a partir da Revolução Francesa. As instâncias revolucionárias de então instituíram procedimentos de preservação do patrimônio francês, uma vez que, após a Revolução, os bens do alto clero, da burguesia e da Coroa eram vistos como símbolos da opressão de outrora, e sofriam com a depredação e o ódio.<sup>4</sup> Assim, instituíram-se aparatos para a preservação e gestão desses “bens recuperados pela Nação”, afirmando que o povo não mais tivesse ódio desses símbolos, mas os abraçasse como parte de sua história, incentivando o civismo e o conhecimento político no país.

- O Museu do Louvre nasce aí, não? – Pierre perguntou. Ele sabia um pouco sobre História da Arte, embora não tanto quanto a mulher que havia acabado de conhecer e já estava lhe dando uma aula. Porém, ele estava realmente interessado, tanto na história quanto na mulher que a trazia. Erica parecia muito inteligente, e sorria muito. Pierre adorava sorrisos.

- Exatamente. A pretensão inicial do novo governo francês era a instituição de grandes museus em todo o território nacional, porém esse objetivo mostrou-se inviável. O Louvre foi a única grande instituição a nascer com esse propósito, embora as políticas patrimoniais adotadas pela Revolução tenham sido responsáveis pela preservação de inúmeras obras e prédios espalhados

3 ABUD, 2010

4 JULIÃO, 2006

pela França que teriam sido destruídos não fosse o trabalho de conscientização patrimonial realizado naquele momento. O Palácio de Versalhes é um exemplo disso, uma vez que muitos revolucionários queriam vê-lo em ruínas por sua relação direta com o Antigo Regime. Felizmente o palácio foi transformado em escola e museu.<sup>5</sup>

- E a partir de então, os museus com esse objetivo cívico-educativo começaram a se espalhar pela Europa e, posteriormente, pelos outros continentes – concluiu Pierre. – Mas você realmente acha que essa questão temporal, o simples fato de que os museus surgiram antes lá, é o que faz com que os museus de História e de Arte sejam mais visitados na Europa que no Brasil? Quer dizer, é uma visão um tanto quanto simplista, a meu ver. Muitos outros campos estão envolvidos nessa questão. O turismo, os investimentos dos governos na área patrimonial, a própria educação patrimonial e os hábitos culturais particulares...

- Mas concordamos que, na Europa, o consumo de museus históricos e artísticos é definitivamente maior que no Brasil? – questionou Erica, em um tom conciliador.

- Definitivamente. Lembro-me de uma pesquisa recente acerca dos hábitos culturais do brasileiro que apresentava resultados alarmantes. Segundo ela, mais da metade dos brasileiros não pratica atividade cultural, nunca assistiu uma peça teatral, um espetáculo de dança ou mesmo sequer foi a uma exposição em um museu.<sup>6</sup> Isso mostra como esse debate é importante. Qual é o público dos museus no Brasil? Quem os frequenta, quem não os frequenta, e, mais importante, por que não o faz?

- Penso que essas questões são muito importantes para diversos segmentos da nossa sociedade, - Erica tomou a palavra rapidamente - não apenas pensando no âmbito cultural, como também na própria questão econômica. O Brasil possui tanto potencial turístico quanto qualquer país da Europa. Possui obras tão qualificadas, e uma história tão rica quanto qualquer lugar do mundo. Ainda assim, quanto desse potencial é desperdiçado devido à falta de investimentos, tanto do Poder Público quanto da esfera privada? Existem inúmeros pequenos museus ao longo de todo o território nacional, mas o investimento público é tão pouco que eles pouco produzem, em um sentido financeiro. As estatísticas baixíssimas de visitantes de museus ao longo de todo o Brasil, salvo exceções pontuais de alguns grandes museus e galerias em grandes centros urbanos como São Paulo e Salvador, apenas

5 PAYNE, 1919

6 Pesquisa divulgada em Abril de 2014, realizada pelo Sesc – Serviço Social do Comércio, em conjunto com a fundação Perseu Abramo. Disponível no site <http://www.sesc-se.com.br/noticias/752-pesquisa-inedita-revela-habitos-culturais-do-brasileiro>. Último acesso em 20/12/2014.

demonstram que as instituições falham em obter maior abrangência. Além disso, a educação patrimonial no Brasil possui tão pouco incentivo que esse quadro não tende a mudar tão cedo.

- Mas isso vem mudando aos poucos. – interrompeu-a Pierre – Nos últimos anos, através dos esforços da comunidade acadêmica, vem se produzindo muitas reflexões e trabalhos envolvendo a questão da educação patrimonial no Brasil<sup>7</sup>, além de iniciativas, muitas vezes limitadas, é verdade, mas bem intencionadas, nos próprios museus, para ampliar sua abrangência de visitantes e envolver as comunidades locais em torno da educação patrimonial.<sup>8</sup>

- Até porque – concluiu Erica – para que realmente serve um museu se não para incentivar a educação patrimonial? Essa área do conhecimento tem um imenso potencial transformador para as sociedades. A prática museológica deve ser motivação e estímulo para a construção do conhecimento, não apenas complementando o ensino escolar, mas também abraçando sua utilidade social, possibilitando que as pessoas tenham contato com a história e a cultura de uma maneira tal que nenhum outro veículo poderia proporcionar. A reflexão pessoal é muito importante para que qualquer pessoa possa perceber o impacto que a memória e a história possuem sobre si mesma, mesmo que muitas vezes não perceba. A criação de um conhecimento através da identificação e da atuação sobre o que se investiga é chave para produzir efetivamente esse conhecimento.

Um breve silêncio surgiu, e Pierre e Erica sorriram.

- Desculpe, estou falando demais? Às vezes penso que sou crítica demais. Ou talvez pessimista – perguntou ela, com um sorriso despreocupado.

- De forma alguma – foi a vez de Pierre rir. – Na verdade, estava pensando agora mesmo no quanto sua companhia é agradável para uma visita a essa galeria. O que acha de fazermos um passeio pelo prédio, para conversarmos um pouco mais sobre Arte? Parece que a exposição de arte brasileira foi montada de modo a formar uma viagem cronológica, pode ser uma boa oportunidade para que eu finalmente conheça mais sobre esse assunto. E você parece saber muito sobre a arte brasileira, então estou ansioso para ouvir o que você tem a dizer.

Pierre pensou que isso parecia uma boa ideia, e estava genuinamente ansioso. Erica parecia uma pessoa intrigante. O escritor sentia-se prestes a fazer uma grande viagem. Ela assentiu, ainda sorrindo.

---

7 FIGURELLI, 2011  
8 MAGALHÃES, 2013

- Será um prazer. Vejo que você gosta de conversar tanto quanto eu – disse ela, levantando-se da poltrona.
- Ah, você não faz ideia – Pierre sorriu, pondo-se em pé.

### **Para conhecer mais:**

**Sou Jovem, Meu Patrimônio é o Mundo.** Vídeo Documentário, 2010. 10 min.

*Curta produzido coletivamente por jovens da América Latina que participaram do Fórum Juvenil do Patrimônio Mundial, em julho de 2010, acerca do que é considerado Patrimônio da Humanidade.*

**Museu em Movimento.** Série de vídeos, 2012. Episódios de 30 min.

*Série de 5 programas produzidos pela Univesp TV sobre a origem, o desenvolvimento, as funções dos museus e sua relação com a Educação.*

ABUD, Kátia Maria. **Ensino de História.** São Paulo: Cengage Learning, 2010. P. 132.

FIGURELLI, Gabriela Ramos. **Articulações entre educação e museologia e suas contribuições para o desenvolvimento do ser humano.** Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | Mast – Vol. 4 nº2. 2011. P. 111.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu.** 2006. Disponível no site: [http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/caderno-diretrizes\\_segundaparte.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/caderno-diretrizes_segundaparte.pdf). Último acesso em 20/11/2014.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. **Educação e ação cultural em museu.** Revista Memória em Rede, Pelotas, V.3, n.9, Jul./Dez. 2013.

PAYNE, Francis Loring. **The Story of Versailles.** New York: Moffat, Yard & Company, 1919.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Uma introdução a Pierre Bourdieu.** 2010. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Último acesso em 25/06/15

## Capítulo 2 - A arte indígena pré-cabralina e uma História eurocêntrica da Arte



**Muiraquitã. Datação incerta.** Peça de Jadeíta, original do estado do Amazonas. Ampliação do original. São Paulo, Museu Paulista da USP.

Acredita-se que a tradição de produzir muiraquitãs, amuletos de significado místico, tenha se originado na região do Baixo Amazonas, desde muito antes da chegada dos europeus às terras que viriam a ser o Brasil em 1500. Produzidos normalmente a partir de jade ou madeira, retratando rãs, peixes, tartarugas ou figuras humanas (embora esses fossem mais raros), esses amuletos eram produzidos com o intuito de proteger o seu portador de males, além de aumentar a fertilidade da mulher que o possuísse.

É possível perceber, através da riqueza de detalhes da peça, que os povos indígenas pré-cabralinos também possuíam um refinamento técnico em suas peças. A simetria era um valor estético muito apreciado, o que pode ser visto também nos padrões de pinturas corporais indígenas.

Pode-se analisar a perspectiva impossível da peça do ponto de vista técnico. Como as pinturas egípcias, famosas por apresentarem figuras humanas vistas de perfil e, ao mesmo tempo, de frente, este muiraquitã é produzido de modo semelhante, em que se pode ver diversos ângulos do animal representado em uma única vista. A perspectiva tridimensional na representação artística não era plenamente desenvolvida entre os povos que habitavam o Brasil antes da chegada dos europeus.

A peça demonstra como a arte manual era vista nas comunidades indígenas que habitavam o Brasil durante o período pré-cabralino: todas as produções dos indivíduos serviam a um propósito social prático, sendo o misticismo um deles.



**Pinturas Rupestres.** Aproximadamente 10.000 A.C. Sítio arqueológico Toca do Boqueirão da Pedra Furada, no Parque Nacional da Serra da Capivara, Piauí.



**Exemplos de padrões da pintura corporal indígena.**

Dada a amplitude dos povos e diversidades em suas culturas, é impossível atribuir um senso de unidade nas produções indígenas pré-cabralinas, embora manifestações em pintura corporal, palha trançada e cerâmica são muito expressivos.

A pintura corporal é uma das mais conhecidas formas de representação estética da cultura indígena brasileira, e, apesar do conceito de arte como conhecemos ser estranho aos povos que habitavam o Brasil antes da chegada dos europeus, ela possuía uma função social e ritualística muito definida, assim como toda e qualquer produção artística dos povos pré-cabralinos.

- Ao observar uma peça assim, como esse muiraquitã, como não ficar fascinado pela arte indígena do Brasil pré-colonial? – perguntou, em um tom hipotético, Erica.

Pierre analisava a peça com atenção redobrada.

- É comum pensar que a arte no Brasil inicia-se apenas com o Barroco trazido pelos colonizadores europeus, mas a verdade passa longe disso, não é mesmo? – disse, sem tirar os olhos da peça. – No entanto, a arte indígena possui limites, tanto filosóficos quanto cronológicos, muito difíceis de serem precisados por nós.

- Especialmente em se tratando da expressão “pré-história” – respondeu a mulher. – Habitou-se chamar de pré-história todo o período que precede o surgimento da escrita, normalmente possuindo uma datação aproximada em 3500 a.C. Entretanto, os povos americanos não possuíam sistema de escrita quando da chegada dos colonizadores europeus no continente, o que torna as barreiras muito mais difíceis de serem precisadas quando traçamos a história desses povos.

- Entendo. Imagino que os poucos registros que existam sobre a arte indígena brasileira pré-colombiana acabem se misturando com os registros pré-históricos de arte rupestre encontradas em sítios arqueológicos, muito mais antigos, não é mesmo?

- Isso. E apesar de amplamente utilizado, o termo pré-história carrega um significado eurocêntrico um tanto quanto prejudicial para qualquer discussão – ponderou Erica. – Ela nos induz a pensar que os povos sem escrita não possuem história, ou de que, de alguma forma, sua história é inferior ou pouco relevante. Por isso o termo mais aceito atualmente para designar o período pré-colonial brasileiro é **período pré-cabralino**.<sup>9</sup> Entretanto, mesmo essa designação é ampla demais: ela abarca, aproximadamente, desde 60.000 a.C. até 1500 d.C., a data da chegada dos portugueses ao continente americano. E como muitas peças pré-cabralinas não possuem datação, as fronteiras cronológicas no estudo das artes indígenas brasileiras ficam ainda mais borradas.

Ela continuou:

- Mas isso é muito importante para que essa perspectiva eurocêntrica que se habituou a ter sobre a história e sobre a arte venha se transformando aos poucos. Tratar das questões acerca da arte indígena brasileira torna muito claro que a história do Brasil está muito ligada à história do resto do mundo, e nossas raízes são muito mais profundas do que se costuma pensar. A chegada

dos europeus ao continente americano não representa o início de nossa história, nem de nossa produção artística.

Pierre sorriu. Gostava do modo como Erica pensava. Ela valorizava coisas que, para outros, não eram tão claras assim.

- Gosto de observar o quanto a arte pré-cabralina influenciou e influencia até hoje a produção visual brasileira – ele comentou. – É muito comum que temas como a tão falada “brasilidade” sejam representados por cores, formas e símbolos diretamente relacionados à produção artística indígena brasileira.

- Tanto na moda quanto na publicidade, utiliza-se muito a influência indígena para evocar o “espírito brasileiro” em um determinado produto ou peça gráfica. Um uso clássico do simbolismo histórico para atribuir um significado abstrato a alguma coisa, especialmente para usos econômicos – Erica continuou, com um certo desgosto na voz. – A publicidade e o design brasileiros dão a impressão de que toda a identidade brasileira pode ser representada por elementos indígenas e tropicais, florestas, frutas... A Amazônia tornou-se produto de exportação.

Pierre concordou com a cabeça, mas apenas parcialmente.

- É verdade. Porém, embora haja muito mais no Brasil, é inegável que esses elementos são muito importantes para a nossa famosa identidade nacional. A Amazônia é patrimônio de todos os brasileiros, mesmo dos que nunca se aproximaram de uma floresta. A influência da arte indígena está nos padrões de estampas que a moda nacional produz, está nas cores e nas marcas. São elementos que fazem parte da nossa sociedade, e, direta ou indiretamente, interferem em nossos hábitos e nossos gostos.

Tanto Pierre quanto Erica ficaram um momento em silêncio, como se absorvendo as informações que conversaram até então, observando atentamente o muiraquitã à sua frente. Suas formas suaves, seu tracejado firme, sua simetria quase perfeita, eram características impressionantes. Elas colocam em cheque o senso comum que se tem com relação às criações indígenas brasileiras, muito por conta da educação eurocentrista a que costuma-se ter acesso. Elas mostram que os povos brasileiros pré-cabralinos eram capazes de produzir peças sofisticadas e com alto grau de simbolismo e preocupação estética. A arte que havia no Brasil contrasta com o que normalmente se estuda acerca da arte pré-colombiana, normalmente estando enquadrados nessa definição apenas os povos maias, incas e astecas. Entretanto, muitos outros povos viviam nas Américas além desses antes da chegada dos europeus, e no Brasil, um sem-número de tribos e grupos indígenas habitavam as matas intocadas pelos europeus até o ano de 1500.



**Urna funerária Marajoara.** 1000-1250. American Museum of Natural History, Nova Iorque, EUA.

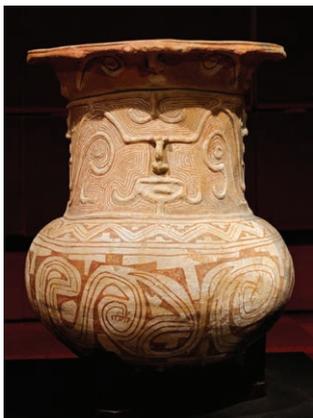
É possível ver o refinamento técnico no trabalho de entalhe nos pequenos detalhes da peça, além de deixar claro como a simetria era um elemento bastante apreciado pelas culturas pré-cabralinas.



**Pintura corporal da etnia Kayapó, feita de Genipapo.** 2009



**Muiraquitã.** Datação incerta. Museu de Gemas do Pará, Belém - PA.



Urna funerária Marajoara. 1000-1500. Coleção particular.



Cestaria em palha trançada. Datação incerta. American Museum of Natural History, Nova Iorque, EUA.

Estima-se que, quando da chegada dos europeus, habitavam o território que viria a ser o Brasil cerca de cinco milhões de indígenas. Hoje em dia, esse número não passa de novecentos mil.<sup>10</sup>

- Você sabe a história dos muiraquitãs? – perguntou Erica fazendo um sinal com a cabeça para a peça que observavam, quebrando o silêncio. Pierre balançou a cabeça em negativo, e a mulher continuou, sua voz suave, porém decidida, ressoando pelos salões vazios da galeria. – Segundo as lendas indígenas, esses eram amuletos criados pelas amazonas icamiabas, mulheres guerreiras que habitavam a região do rio Nhamundã, e que eram dados aos homens que visitassem sua tribo, em troca de seu amor.

- E quanto de verdade há nessa lenda? – Perguntou Pierre, interessado.

- É possível que essa seja uma lenda antiga até mesmo para os indígenas que aqui estavam durante o Descobrimento, o que explicaria o fato de que a tradição de se manufaturar muiraquitãs esteve presente em muitas tribos indígenas espalhadas pelo Brasil. Cada amuleto é diferente, uma vez que os muiraquitãs podiam possuir formas animais, humanas ou abstratas, embora as mais comuns sejam as formas de rã e de peixe. Acreditava-se que esses amuletos possuíam poderes sagrados, que podiam curar doenças e prevenir a infertilidade entre as mulheres.

- As diferenças entre os amuletos também são justificadas pela diversidade entre a produção de artefatos entre cada tribo indígena, não? Cada uma possuía seu estilo.

- É verdade, é importante falarmos nisso – comentou Erica. – A produção indígena de então era mais representativa das tradições da comunidade que a produziu do que a do próprio indivíduo que a manufaturava. Os estilos de tecelagem, cerâmica, trançado, pinturas corporais, eram muito próprios de cada tribo, e diferiam muito entre um grupo e outro. É muito prejudicial colocarmos toda a produção indígena pré-cabralina em um grande grupo, ignorando as particularidades de cada uma. Há um enorme campo para se pesquisar, adentrando nas especificidades de cada tribo. Infelizmente sabemos muito pouco sobre o assunto, a bibliografia sobre o assunto não é muito extensa.

- Mas ainda sobre o amuleto, o muiraquitã, - Pierre seguiu a conversa – a simetria e a delicadeza da peça são impressionantes. O nível de sofisticação na fabricação demonstra uma preocupação muito grande com a estética da peça, não é mesmo?

- Pois sabe que esse é um tópico bastante delicado? O conceito de Arte como conhecemos hoje, e com o qual costumamos abordar essas

questões referentes à História da Arte, é muito diferente do conceito artístico dos indígenas brasileiros pré-cabralinos. Os indígenas produziram muitos artefatos, isso é fato. Mas geralmente, todas as produções deles possuíam utilidade prática. Diversos autores tratam os indígenas brasileiros como povos essencialmente práticos e diretos. Bardi escreveu certa vez dizendo que os índios eram bastante sistemáticos, contemplando cada necessidade com sua devida resolução. Necessitava fisicamente de apenas poucos objetos, mas possuía um universo mitológico muito complexo.<sup>11</sup>

- Por isso algumas manifestações indígenas possuíam funções simbólicas, artísticas, por assim dizer, como sua dança, adornos e pinturas corporais, certo? – questionou Pierre.

- Claro, mas mesmo essas produções mais subjetivas são repletas de significados práticos. Os guerreiros pintavam-se para intimidar seus inimigos, para obter força espiritual, pintavam-se para louvar seus deuses, para expressar sua posição hierárquica na tribo, garantir seu respeito. Os primeiros registros da pintura corporal indígena datam de 1560, pois essa demonstração artística chamou a atenção do colonizador europeu. Mais tarde ela foi analisada também por vários estudiosos, inclusive por Lévi-Strauss, que esteve entre os indígenas brasileiros em 1935.<sup>12</sup> E o uso de adornos corporais possui o mesmo princípio, assim como a música indígena, que possuía um simbolismo místico muito evidente.

- Como a famosa dança da chuva, que é atribuída aos indígenas até hoje, não é? – comentou ele, com um sorriso.

- Exato – riu Erica. – Embora haja registro de que muitos povos ao longo da história da humanidade praticavam rituais em busca da chuva, como antigos egípcios, maias e astecas, a dança da chuva popularizou-se através das representações dos indígenas norte americanos. Apesar dessa tradição não ser diretamente ligada aos indígenas brasileiros, ela dá uma ideia da mística envolvendo a dança e, por extensão, toda a produção artística indígena. Nenhuma produção artística desses povos refletia apenas o desejo estético ou criador de um indivíduo, como a arte europeia nesse período já fazia.

- Falando nas diferenças entre a arte brasileira e a europeia – Pierre lentamente começou a andar, sendo seguido por Erica – o que você tem a dizer sobre essa obra? – e apontou na direção de uma estátua de um colorido vibrante, retratando Jesus em seu calvário.



## FIFA WORLD CUP Brasil

Logotipo da Copa do Mundo FIFA 2014.

O logotipo para a edição da Copa do Mundo de Futebol de 2014, realizada no Brasil, foi desenvolvido para representar de forma visual a famosa brasilidade. Percebe-se a utilização das cores da bandeira nacional, mas os traços imperfeitos, rústicos, que compõe a estilização da taça, e a forma como a palavra “Brasil” foi escrita, remetem à arte indígena pré-cabralina, em um claro esforço dos produtores da marca em buscar a história do Brasil para atribuir um significado simbólico à marca do evento.



Peças da coleção de Verão/2014 do estilista João Pimenta.

É fácil ver a influência da pintura corporal e da escultura indígena na moda brasileira. Na imagem, peças do designer João Pimenta apresentam padronagens que emulam a pintura indígena como uma forma de atribuir um sentimento nacionalista às peças.

<sup>11</sup> BARDI, 1977.

<sup>12</sup> Segundo Lévi-Strauss, “as pinturas do rosto conferem, de início, ao indivíduo, sua dignidade de ser humano; elas operam a passagem da natureza à cultura, do animal ‘estúpido’ ao homem civilizado. Em seguida, diferentes quanto ao estilo e à composição segundo as castas, elas exprimem, numa sociedade complexa, a hierarquia dos ‘status’. Elas possuem assim uma função sociológica.” LÉVI-STRAUSS, 1957.

### Para conhecer mais:

**Vídeo nas Aldeias.** Projeto audiovisual, 1986-

*Projeto de produção audiovisual que em 2000 tornou-se ONG, e que busca apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais por meio de recursos audiovisuais. Curtas produzidos disponíveis no site do projeto: [www.videonasaldeias.com.br](http://www.videonasaldeias.com.br)*

**Arte Indígena.** Documentário, 2008. 10 min.

Documentário produzido pelo núcleo cultural da Petrobrás, aborda o trançado de palha das comunidades kaingang enquanto produto de exportação.

**Índios, os Donos da Terra.** Documentário, 2010. 30 min.

Documentário sobre a questão indígena no Brasil de hoje, em diversos âmbitos, com relatos da história de uma comunidade tupis-guarani.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes.** 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 228 p.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil.** São Paulo: Cia. das Letras, 1992. 609 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos.** São Paulo: Anhembi, 1957. 444 p.

SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS 8., 1985 dez.13 - 1986 fev.02, Rio de Janeiro, RJ). **A arte e seus materiais: arte e corpo : pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. 103 p. ISBN 8524600152.

### Capítulo 3 - A arte nos primeiros anos de Brasil, o Barroco e Aleijadinho



**Jesus Carregando a Cruz**, detalhe de **Caminho para o Calvário**. Aleijadinho, 1796-1799. Congonhas do Campo - MG

Durante os anos de 1796 e 1799, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, esculpiu as principais peças para a Via Sacra (série de imagens retratando o caminho de Jesus Cristo até sua crucificação e subsequente ressurreição) do santuário de Bom Jesus dos Matosinhos, em Congonhas do Campo.

Em *Jesus Carregando a Cruz*, pode-se ver o excesso de detalhes, indo desde o drapeado das vestes aos cabelos, das pernas ensanguentadas às veias pulsando nas mãos. Ao contrário das esculturas renascentistas, em que figuras sacras eram representadas de forma serena e impassível, a arte barroca traz a emoção e a dor à obra de arte. O rosto assustado de Jesus, suas mãos calejadas e seu rosto magro, deixando às vistas os ossos da face, tornam a figura mais humana, sofrida e, por consequência, aumentam a proximidade do homem retratado com o público que o observa.

Com muita dor, emoção e drama, a arte barroca dos séculos XVIII e XIX no Brasil servia o propósito de evangelizar, popularizar a Igreja Católica e, ao mesmo tempo, trazer o assombro das grandes produções artísticas ao público da colônia.



**Teto da igreja de São Francisco de Assis.**  
Manuel da Costa Ataíde, 1801-1812. Ouro Preto - MG.



**Igreja de São Francisco de Assis.**  
Aleijadinho, 1765-1812. Ouro Preto - MG.

- Aleijadinho é, até hoje, considerado um dos maiores mestres da arte brasileira. E eu concordo com isso – Erica declarou, com um sorriso que revelava sua admiração pela obra do artista mineiro. – Quer dizer, veja a riqueza de detalhes dessa obra. É um exemplo clássico da grandiosidade do Barroco brasileiro. As dobras das vestes, o sofrimento no rosto, até mesmo as veias na mão calejada da figura de Jesus... Essa quantidade de detalhes e a perfeição da representação humana era algo inédito no Brasil até o Barroco.

- O barroco brasileiro, porém, é muito diferente do Barroco que se desenvolveu na Europa no século XVII, não é mesmo? – perguntou Pierre. – O estilo barroco desenvolveu-se por aqui apenas a partir do início do século XVIII, um considerável atraso com relação à Europa, que nessa altura já havia inclusive abandonado o Barroco em favor da arte neoclássica.

- Mas isso tem uma explicação bastante simples. Durante os primeiros séculos de Brasil, enquanto colônia puramente exploratória, não se produziu muita arte pelos colonizadores justamente por esse caráter puramente exploratório da ocupação portuguesa. O Brasil era visto apenas como um bem econômico, um local a ser explorado sem grandes preocupações para com o futuro do lugar ou do povo que aqui vivia.<sup>13</sup> É por isso que, segundo os livros de história da arte, existe essa lacuna entre a arte indígena produzida durante o período pré-cabralino e o Barroco, como se durante esses mais de cem anos não se houvesse produzido arte por aqui.

- E realmente – refletiu Pierre – pelo caráter puramente exploratório da colônia Brasil, não havia motivos para que os colonizadores produzissem ou incentivassem a Arte por aqui.

- Exato – Erica concordou. – A influência barroca alcança o Brasil através das missões católicas, especialmente jesuítas, quando o Brasil Colônia passa a florescer economicamente, e a catequização passou a ser de maior importância aos olhos da metrópole. O Barroco então passa a ser a representação artística de maior duração no Brasil, sendo a principal forma de produzir arte durante os tempos coloniais do país.

- Além do mais – ela acrescentou, com um sorriso – tudo em uma sociedade baseia-se na economia, não é mesmo? A estagnação crescente de uma economia reflete-se em todas as esferas da sociedade, inclusive em sua arte. Assim como uma economia florescente influencia da mesma forma nessas esferas.

Pierre percebeu a mensagem nas entrelinhas, e riu de modo amigável. Erica utilizava muito de razões econômicas para justificar seus pontos de

vista, e, embora ele não concordasse plenamente com essa ideia, era capaz de aceitar muitos dos argumentos que sua companheira de debate apresentava. A tempestade que caía ao longe, do lado de fora da galeria, parecia agora simbolizar as diferenças ideológicas entre Pierre e Erica. Ele, porém, estava ansioso por continuar a conversa.

- Já no fim do século XVII – ele acrescentou, disposto a não deixar a conversa abrandar – a arquitetura das mais prósperas cidades brasileiras, especialmente no nordeste do país, começou a sofrer transformações através da influência barroca. Salvador, Recife e João Pessoa são exemplos do início do Barroco no Brasil. A igreja de São Francisco, em Salvador, impressiona até hoje pela sua rica decoração interior, em que praticamente tudo é revestido em talha dourada. Era uma obra de extrema opulência, para um Brasil colonial.

- Pois é interessante perceber que na Europa barroca, a Igreja Católica e as cortes dividiam o mecenato artístico, encomendando obras dos artistas daquele tempo. Entretanto, o Barroco brasileiro surgiu em um contexto muito diferente, quando a colônia era pesadamente explorada. Com a corte além do oceano, a Igreja abraçou o Brasil de modo a exercer uma forte influência, tanto social quanto política. Os religiosos comandavam boa parte do espaço social na época: eles dominavam o ensino, hospitais, orfanatos, asilos...

- Por extensão, - concluiu Pierre – a Igreja dominou a produção artística brasileira de então.

Pierre e Erica continuaram a caminhar lentamente, observando as obras Barrocas expostas na galeria, refletindo sobre as características dessa arte. A arte barroca brasileira foi uma arte muito funcional, prestando-se bem aos fins para os quais foi proposta: além de sua função estética, o principal objetivo da arte Barroca era propagar o catolicismo e ampliar sua influência. Através da arte, era mais fácil tornar a doutrina católica compreensível para os indígenas e, posteriormente, os negros.

Erica, de súbito, quebrou o silêncio.

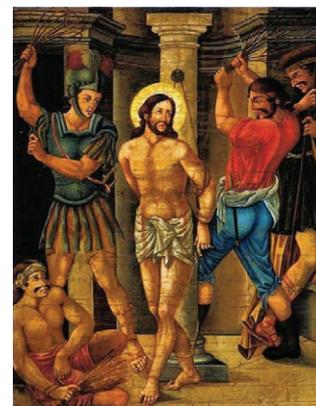
- Você disse antes que o Barroco europeu desenvolveu-se praticamente um século antes do brasileiro, não é mesmo? – ela indagou.

- Sim. O Barroco surge no início do século XVII, como uma reação direta dos acontecimentos ligados ao século anterior, em especial a Reforma Protestante iniciada na Alemanha e que, em seguida, expandiu-se por muitos outros países.

- Pois é – Erica concordou, – a Reforma teve consequências muito drásticas, que ultrapassaram as questões de fé.



**Detalhe dos entalhes do portal da Igreja de São Francisco de Assis.** Aleijadinho, 1790-1794. Ouro Preto - MG.



**Bandeira da Precissão de Cristo.** Joaquim José da Natividade, datação incerta (entre 1785 e 1824). Museu Afro-Brasil, São Paulo - SP.



**Êxtase de Santa Teresa.** Bernini, 1645. Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

É possível ver na obra de Bernini o Barroco europeu exemplificado. Fortes emoções estão presentes tanto na composição da cena, quanto nos rostos e corpos dos personagens. O anjo apresenta um sorriso enquanto envia uma seta de amor para Santa Teresa, que sofre, ao mesmo tempo em que é possuída pelo êxtase do sentimento.

Curvas voluptuosas, tecidos elaborados e faces repletas de sentimento, características da arte barroca que também podem ser vistas na obra de Aleijadinho, e em toda a produção barroca brasileira.



**A ceia dos Emaús.** Caravaggio, 1601. National Gallery, Londres - Inglaterra.

Caravaggio criou através da luz um efeito dramático. A refeição noturna oferece um pretexto óbvio para mostrar uma sala imersa na escuridão, na qual os personagens surgem apenas graças à vários pontos de luz individualmente direcionados, como era parte da obra de Caravaggio

- A mentalidade da época foi alterada – Pierre concluiu o pensamento.  
- A Reforma serviu para mostrar ao europeu que as nações poderiam libertar-se da submissão ao papa e à Igreja, que representava o maior poder político até então. Ela favoreceu o surgimento dos Estados nacionais e dos governos absolutos, propondo essa libertação religiosa.

- E após a divisão do cristianismo ocidental, a Igreja Católica teve de se organizar contra a Reforma, a fim de recuperar sua autoridade, combatendo a fé protestante. A Contra-Reforma, que visava eliminar os abusos nos mosteiros e fortalecer a vida espiritual, passou a enfatizar a divulgação dos ideais religiosos por meio das imagens, com mais exatidão na representação de narrativas bíblicas e com obras que podiam despertar um fervor religioso renovado.<sup>14</sup> Isso explica as diferenças claras entre o Barroco e o estilo artístico do período que o precedeu, o Renascimento.

O Barroco, surgido na Europa no início do século XVII, foi uma reação imediata contra o classicismo do Renascimento, cujos ideais conceituais baseavam-se no perfeito equilíbrio entre ciência e arte, no equilíbrio formal, na racionalidade e na simetria. Assim, o caminho óbvio a ser percorrido pelos artistas barrocos era exatamente o contrário. A estética barroca primou pela emoção, pelo excesso, pela assimetria, pela irregularidade, pelos sentimentos extremos.

O Barroco europeu apresenta uma nova forma de compor imagens: em diagonal, ampliando a dinâmica das obras, e criando assim uma maior sensação de movimento nas telas. Da mesma forma, os artistas barrocos exageram ainda mais no contraste entre claro-escuro<sup>15</sup>, criando-se contrastes e iluminações impossíveis na vida real, mas que, na obra, intensificam os sentimentos retratados.

- As formas barrocas surgem através do foco sentimental dos artistas, - Pierre disse – por isso esquecem as regras formais e científicas. Ainda, essas formas expressam movimento, recobrem-se de efeitos decorativos, curvas, drapeados e, especialmente, do dourado, cor de opulência, mas também de emoção vibrante.

- O Barroco brasileiro então usou essa direção básica, criando igrejas opulentas e obras vibrantes e emocionais, certo? – perguntou Erica, sorrindo. Pierre sentiu um tom de ironia na pergunta, mas decidiu responder assim mesmo, como que para ver onde sua parceira queria chegar.

14 FARTHING, 2011

15 Os pintores barrocos tornam-se mestres na técnica do *chiaroscuro* (do italiano "claro-escuro"), para acentuar o contraste de iluminação em suas obras, destacando os volumes e ampliando a sensação de movimento. Caravaggio (1571-1610) é considerado um dos maiores pintores barrocos, e suas obras são um claro exemplo do *chiaroscuro* nas obras barrocas.

- Sim, embora o estilo barroco tenha se espalhado por todo o Brasil, não ficando restrito apenas ao nordeste e Minas Gerais, onde é geralmente mais conhecido. O Barroco mineiro é geralmente considerado o mais expressivo, pois Minas Gerais era o estado de maior efervescência na época devido à exploração do ouro e pedras preciosas, mas Rio de Janeiro, São Paulo, e até mesmo o Rio Grande do Sul tiveram obras barrocas.

- Entretanto – Erica interrompeu – essas obras foram construídas levando-se em conta as capacidades econômicas de cada local. Afinal, o Barroco paulista foi muito menos opulento que o das áreas mais ricas da Colônia, como Minas Gerais.

- Sim. Poucos lugares no país, além dos grandes centros urbanos, tinham capacidade econômica e interesse para contratar artistas conhecidos e produzir obras de grande porte. Centros produtores mais importantes acabavam possuindo maior população e, por consequência, recebendo maior atenção da Igreja. Nas regiões onde não existia nem açúcar e nem ouro, a arquitetura era mais modesta, com talhas mais simples e trabalhos realizados por artistas de menor expressão que profissionais que viviam nas regiões mais ricas da época.<sup>16</sup>

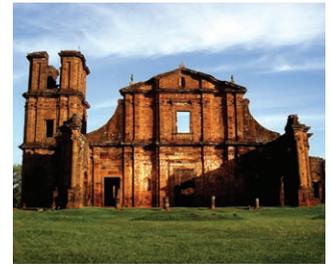
- Viu, eu não disse que tudo acontecia por causa da economia? – Erica soltou uma risada. Pierre também riu.

- É, nesse caso, sim. A Igreja precisava ir onde era mais interessante politicamente e, naquele momento, era onde se produziam as riquezas coloniais.

- Uma coisa leva à outra – disse ela, debochada. – Apesar das construções barrocas coloniais inicialmente não terem o mesmo refinamento que as europeias, aos poucos prédios maiores e mais opulentos foram surgindo. Construções de madeira foram dando lugar a prédios de pedra, porém, ainda sem as curvas características do Barroco europeu. As igrejas barrocas brasileiras eram construídas em estruturas simples, de paredes paralelas, formando naves retangulares.

- Seriam consideradas um ultraje pelos artistas barrocos europeus – Pierre riu.

- Claro. O Barroco brasileiro assemelha-se ao europeu apenas em alguns casos, em que a opulência da construção aproxima-se da europeia, como a Igreja de São Francisco, como você bem citou anteriormente, ou a Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto. Essa, particularmente, uma das minhas obras favoritas em todo o mundo.



**Ruínas de São Miguel das Missões.** 1735-1745. São Miguel das Missões, RS.



**Altar de Santa Ifigênia, Igreja de São Francisco.** 1767, Salvador - BH.



**Coleção Primavera 2012 Dolce & Gabbana.**

De clara inspiração barroca, a coleção da famosa grife italiana possui intrincados detalhes florais e longos drapeados, característica do Barroco europeu do século XVII.



**Carnaval brasileiro. 2015**

A opulência presente nas fantasias e carros alegóricos, o excesso de ornamentos e acessórios remete à uma tradição barroca que pode ser vista também no famoso carnaval de Veneza.



**Fantasias e máscaras características do Carnaval de Veneza. 2010.**

- Ah sim, você é uma grande fã de Aleijadinho, não é?

- E como! Aleijadinho foi o maior expoente do Barroco brasileiro, tendo produzido mais de quatrocentas obras, entre talha, projetos arquitetônicos, relevos e estátuas, todas realizadas em Minas Gerais. Além disso, as lendas sobre o senhor Antônio Francisco Lisboa, verdadeiro nome dele, apenas acrescentam à sua figura intrigante.

- Ah, mas é importante ressaltar que muito dessas lendas não é comprovado – divergiu Pierre. – Quer dizer, por mais que seja romântico imaginar a figura do artista perturbado, o gênio mulato, apaixonado pelo ofício, muito dessa imagem é criada pelos modernistas do século XX, que buscavam em Aleijadinho um ideal de brasilidade. Um mulato deficiente era um ótimo símbolo para representar a multiplicidade étnica do Brasil, além de ser um artista que transformou a herança europeia da arte barroca em algo original e, para eles, genuinamente brasileiro.<sup>17</sup>

- Você não acredita que a arte de Aleijadinho seja genuinamente brasileira? – Perguntou Erica, em um tom acusatório.

- Acredito que o Barroco brasileiro eventualmente transformou-se em um movimento artístico com muitas características locais. Afinal, após tanto tempo, devido à influência local, a produção arte acabaria sendo transformada em algo diferente do seu gênese europeu. Porém, Aleijadinho é uma figura emblemática na história da arte brasileira, especialmente por essa aura que o envolve: a aura da doença. Muitas vezes tratado como a figura misteriosa do gênio sofrido, monstruoso, ampliando-se o efeito da doença para que fique nítido o esforço sobre-humano de sua obra e para que o belo ganhe realce na moldura da lepra.

- Bom, isso é verdade. Tanto é que o Barroco acaba estando presente em muito do nosso dia-a-dia até hoje. Veja o nosso carnaval, por exemplo – Erica disse, caminhando lentamente por entre as obras. – O carnaval é uma festa essencialmente barroca. A cultura da festa barroca está impregnada da mentalidade no fazer e sentir brasileiro, na mentalidade da sociedade. Apesar dos museus e da arte erudita ser contemporânea, as festas populares possuem uma marca barroca muito profunda.<sup>18</sup>

- Como assim?

- As raízes do carnaval brasileiro formam-se ainda no período colonial, em que festas de origem portuguesa acabavam sendo transformadas e readaptadas para a realidade local. E a tensão entre a liberdade individual,

17 GOMES JÚNIOR, 1998

18 MALUF, 2001.

da experimentação e expressão pessoal, chocando-se contra um sentimento arcaico de limitação radical, é uma síntese do Barroco.

- Pensando bem – Pierre coçou a cabeça – o carnaval é uma festa de excessos.

- Como o Barroco em si. O gosto pela profusão, e o horror ao espaço vazio, são características claras das raízes barrocas que ainda estão profundamente enraizadas na cultura brasileira.

- E não apenas no carnaval, mas diversas outras festas populares do nosso país apresentam essas características. As festas do Bumba-meu-boi maranhense, com suas máscaras zoomorfas e suas decorações excessivas, também tem suas origens no Barroco.

- Todos esses exemplos nos fazem ver a extensão do legado barroco em nossa sociedade. Por isso, quando se fala no Barroco brasileiro, não se pode resumir apenas ao que convencionou-se chamar de obra de arte. O estilo continua vivo, se não nas galerias, na cultura popular.

#### **Para conhecer mais:**

**O Aleijadinho.** Documentário, 1978. 22 min.

Um inventário sobre a obra de Aleijadinho, contextualizando a produção barroca mineira no período colonial.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes.** 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 228 p.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil.** São Paulo: EdUSP, 1998. pp. 59-60

MALUF, Marcia. **O aspecto barroco das festas populares.** REVISTA OLHAR . ANO 03 . N 5-6 . JAN-DEZ/01. Disponível em [http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/maluf\\_corrigeido.pdf](http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/maluf_corrigeido.pdf)

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia.** 16.ed. São Paulo: Brasiliense, 1979. 391 p.

## Capítulo 4 - A arte erudita e a indústria cultural

- Essa questão, – Pierre iniciou, enquanto vagueavam novamente pela galeria desértica – de que o Barroco não está mais nas galerias mas está presente na cultura popular brasileira...

- Sim?

- Isso me faz pensar naquela questão que mencionamos anteriormente. Quem decide o que é arte clássica, erudita, e o que é arte popular?

- As classes dominantes, é claro! – respondeu Erica de pronto. – Desde a aurora das sociedades, a produção artística é definida pelos que compõem as classes mais poderosas economicamente em sua época. As principais, talvez únicas, obras de arte que se conhece da Grécia Antiga, por exemplo, advêm de templos religiosos, prédios administrativos e políticos, ou da morada de nobres e governantes. A Igreja dominou a arte Renascentista e Barroca, enquanto, depois da Revolução Francesa, o nascimento da burguesia fez surgir, também, novas demandas de arte.

- Sim, mas... Será mesmo que a resposta é tão simples assim? – Pierre questionou. Não costumava aceitar repostas curtas para qualquer pergunta. – Será que, de um momento para o outro, essas pessoas determinaram essas regras, e, a partir de então, toda a arte deveria ser diferente, sob pena de ser marginalizada?

- E não é o que acontece hoje com a moda, por exemplo? – Perguntou ela. – A coleção que uma marca lança este ano não torna sua coleção anterior, automaticamente, desatualizada e obsoleta? E não precisamos falar apenas em roupas: as modas visuais. Um cartaz, uma ilustração, uma capa de livro. Qualquer um desses artigos, se produzido há dez anos atrás, não é completamente diferente do que é produzido hoje? Produzir um artigo visual com essa roupagem, não tornaria o trabalho datado?

- Os códigos visuais mudam muito rapidamente, de fato. Cada momento possui uma tendência, e produtos que funcionavam ontem podem não funcionar amanhã. Porém, será que apenas um grupo de pessoas determina isso, de modo consciente?

Erica ficou em silêncio, esperando que Pierre continuasse sua linha de pensamento.

- É fato que a produção de bens artísticos se divide em dois campos: a **produção erudita**, e a **indústria cultural**. Gosto de pensar que a diferença básica entre elas está no público-alvo desses bens culturais produzidos. O

campo da produção erudita destina sua arte a um público de produtores de bens culturais, enquanto o campo da indústria cultural destina-se aos não-produtores, ou seja, o grande público.<sup>19</sup>

- Certo.

- Isso acontece a partir do século XV, na Europa. Como comentamos anterior-mente sobre o Barroco, durante toda a Idade Média, a produção artística era pautada pela ordem religiosa, atendendo suas demandas éticas e estéticas. A partir do Renascimento, a aristocracia passa a encomendar obras de arte, dividindo o mecenato e, por consequência, o poder de criação artística a partir de então. E essa libertação artística, gradual porém definitiva, passa a tornar o artista capaz de se libertar das imposições estéticas, e expressar-se enquanto artista, modificando a forma de produzir e consumir a arte. Passa a ter grande importância a relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, do mesmo modo, com outros artistas, o que causa uma nova definição da função do artista e de sua produção: ele agora tem o direito de legislar sobre seu próprio campo.

- O campo da forma e do estilo artístico – Erica concluiu.

- Exato. E a partir daí, podemos dizer que a produção erudita começa a legislar sobre si mesma, em prol do seu público. E o público determina a própria produção em si.

- Sim, claro – Erica concordou. – O público-alvo é um conceito básico para qualquer produção, seja artística ou não. É de suma importância saber para quem se está produzindo, e o que essas pessoas buscam ou desejam.

- O campo da produção erudita, então, produz suas próprias normas de produção e avaliação, e existe, exclusivamente, em nome da concorrência pelo reconhecimento cultural concedido pelos pares, que são, ao mesmo tempo, clientes e concorrentes.

- Ah, isso eu conheço bem – exclama ela. – O mundo das artes funciona como um ringue, uma constante luta pela legitimidade, pelo reconhecimento do próprio mundo das artes. Por isso mesmo há aquela famosa questão dos críticos de arte, que se habitua a fornecer interpretações... inspiradas, digamos assim, à obras de arte. Essas interpretações garantem um afastamento da arte erudita com o grande público.

- Essa é a minha teoria. Para mim, os próprios artistas criam suas próprias regras, sobre o que vale e o que não vale nessa luta pelo reconhecimento cultural. Mas não apenas eles, e sim todas as forças envolvidas nesse embate.

Instituições culturais, de ensino, legisladores e políticos, questões econômicas... Tudo isso influencia no campo da arte erudita. E, por essas características, por ser produzida para um público específico e reduzido, a recepção da arte erudita depende do nível de instrução de quem a recebe. Ela exige que seus receptores possuam competências teóricas específicas para que possam compreender os símbolos que lhe são apresentados.

- Porém, a arte erudita também está subordinada às regras de mercado.  
- Erica interrompeu. - Esse conflito surge, no mundo ocidental, com o fim da era do mecenato, após a queda do Império Napoleônico, quando a arte européia volta-se para o Romantismo, um movimento cultural complexo, com clara preferência à natureza em vez da nova sociedade de máquinas e utilitarismo que se erguia rapidamente. Os artistas, julgando-se necessários em oposição ao materialismo do mundo moderno, evitavam a abordagem de temas modernos, voltando-se para o passado, ou retratavam a vida na cidade de modo crítico ou irônico.

- Mas na medida em que eles tornavam-se financeiramente dependentes do sucesso de suas obras, - ela continuou - críticos de arte tornam-se figuras importantes nesse mundo, criando uma intermediação entre o artista e o público. Isso dá origem a um jogo engraçado, em que se espera que o artista seja um indivíduo inspirado, dedicado à auto-expressão e que não se importa com o mundo capitalista, mas que também deve produzir obras que serão vendidas a esse mesmo mundo capitalista. E mais: essas obras seriam vendidas justamente por causa desse suposto desprezo do artista por esse mundo. Aí é que surge a ideia da **vanguarda**, em que os artistas unem-se em um radicalismo estético, mas que implica na aceitação de um legado comum, no qual a nova arte, apresentada como radical e livre do gosto público estabelecido, em pouco tempo se transforma em arte aceita, de beleza universalmente reconhecida.<sup>20</sup>

- Faz sentido - Pierre concordou. - Penso que a arte popular está subordinada às regras de mercado, mas que são regras diferentes das que são aplicadas à arte erudita. A arte popular é de fácil assimilação, e é pautada pela demanda popular.

- E, ao mesmo tempo, - interrompeu Erica novamente - também está subordinada aos detentores dos meios de produção e difusão dessa arte. As grandes gravadoras, por exemplo, no caso da música. Ou as grandes emissoras de TV, para as tendências visuais. É importante frisar que a arte popular baseia-se no retorno financeiro e, para isso, precisa atingir a maior extensão possível de público. Diversas batalhas são travadas nesse campo, para atingir o maior

público possível, e garantir o retorno financeiro aos produtores.

- Mas isso, de maneira alguma, torna a arte popular inferior à arte erudita, isso seria um julgamento muito equivocados, a meu ver – Pierre disse com um tom conciliador. – Essas duas formas de arte possuem interesses e públicos diferentes, por isso considero perfeitamente normal a coexistência de ambas, sem que uma aja em detrimento da outra. Mas isso explica aquilo que estávamos comentando no início de nossa conversa. As galerias de arte acabam ficando vazias, também, por serem pautadas por códigos que não são compreendidos por todos públicos, justamente por que são criados para não serem compreendidos por todos os públicos. A arte erudita torna-se uma espécie de capital, que diferencia esferas da sociedade entre si.

Um pequeno silêncio após essas palavras fez Pierre pensar que havia ido longe demais.

- Essas ideias são complicadas, eu sei – ele riu. – Peço desculpas.

- Não, não se preocupe – ela disse, com um sorriso despreocupado. – Na verdade, eu estava pensando em como você sabe tanto sobre arte.

Pierre surpreendeu-se com o interesse, e soltou uma risada nervosa.

- Na verdade eu não entendo tanto assim de arte – disse, um tanto constrangido. Apesar de seu relativo sucesso literário, ele não era muito afeito a elogios. - Apenas gosto de pensar sobre as relações sociais. Entender como as pessoas interagem entre si é um assunto fascinante para mim.

- Mas essa é uma teoria bastante complexa para alguém simplesmente curioso sobre o assunto – Erica disse, buscando uma explicação mais convincente.

- Bem, eu sou escritor – declarou Pierre, percebendo que, até o momento, eles não haviam dito nada um sobre o outro além de seus nomes.

- Ah, isso explica bastante coisa – Erica riu. – E o que você escreve, Pierre?

- Romances. A ficção me permite escrever coisas mais reais que qualquer outro gênero. Quer dizer, enquanto escrevo personagens e acontecimentos fictícios, escrevo também sobre a humanidade, sobre sentimentos, emoções reais.

- Parece muito legal – Erica declarou, e Pierre sorriu com a espontaneidade do comentário. “Legal” era a primeira palavra que soava casual saída da boca de sua companheira de passeio, sempre tão formal e acadêmica. Essa pequena palavra era como uma nesga de luz entre as nuvens de mistério que encobriam Erica. Pierre queria saber mais sobre aquela mulher que tanto falava e tanto tinha a dizer.

- E você, Erica, o que faz?

- Essa é uma pergunta difícil – ela disse, e ambos riram. – Na verdade, eu pinto.

- Isso também explica bastante coisa. Por isso você conhece tanto sobre arte e sua história – Pierre declarou, sorrindo. Sua expressão, porém, logo após transformou-se em uma expressão de embaraço. – Nossa, eu falei tanto sobre a arte e os artistas, e você nem pra me dizer que era uma! Desculpe-me se disse algo inconveniente ou se a ofendi de alguma forma.

- Não, imagine – Erica afastou a preocupação de Pierre com um movimento de mão no ar e um tom despreocupado. – Achei uma teoria bastante pertinente e verdadeira. A arte erudita possui muitas amarras, impostas pelas academias e pelos próprios artistas – Seus olhos passearam pela sala em que se encontravam, até pousar sobre uma pintura do século XVIII. Ela sorriu. – Por falar em academia, por acaso chegamos exatamente em uma ala onde está uma obra de um dos mais conhecidos artistas da história da arte brasileira. O que você acha de Debret?

### **Para conhecer mais:**

**O Assunto É Consumo Cultural.** Vídeo, 2011. 6 min.

Produzido pela TV PUC-Campinas, o curto vídeo trabalha de modo sucinto as diferenças entre arte erudita e popular.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sérgio. A economia das trocas simbólicas. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 361 p.

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998. 188 p.

FARTHING, Stephen. Tudo sobre arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

## Capítulo 5 - A Missão Artística Francesa, Debret e o Academicismo brasileiro



**Retrato de Dom João VI (Detalhe).** Jean-Baptiste Debret, 1817. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro - RJ.

A arte acadêmica de Debret e de todos os outros artistas neoclássicos, era a da exaltação dos valores burgueses e das cortes imperiais.

Para os artistas acadêmicos desse período, a beleza era idealizada, não sendo encontrada na natureza, o que significa que a arte deveria ser uma forma esteticamente melhorada do mundo real. Assim, todas os retratos e imagens produzidos por esses artistas, conferiam às pessoas retratadas um ar solene, imponente, poderoso.

Na obra em questão, pode-se ver um Don João VI forte, ostentando seu poder de imperador, em trajes oficiais e condecorações militares e de nobreza, idealizado como uma figura altiva e de rosto jovem. Mesmo no calor tropical, a corte portuguesa permanecia vestindo roupas da nobreza europeia, como forma de representar seu poder.



**Segundo Casamento de Sua Majestade Imperial D. Pedro I (Detalhe).** Jean Baptiste Debret, 1829



**Primeira distribuição das cruzes da Legião de Honra, em 14 de julho de 1804.** Jean Baptiste Debret, 1812.

É possível ver a semelhança entre as duas obras, ambas de Debret. A principal razão de existir da Missão Artística Francesa foi a importação da arte palaciana e burguesa do Neoclassicismo europeu. Debret foi um dos pintores da corte napoleônica, e trouxe a sua arte perfeccionista e pomposa para a corte imperial portuguesa no Brasil.

- Na verdade, não sei muito sobre Debret além de seu nome – Pierre admitiu, abrindo as mãos em sinal de descontração.

- Pois então você está perdendo uma parte bem interessante da história da arte brasileira – Erica declarou, aproximando-se da obra. – Você sabe que a corte portuguesa veio instalar-se no Brasil fugindo de uma invasão napoleônica a Portugal, certo?

- Sim, em 1808. Dom João VI e uma comitiva de mais ou menos quinze mil nobres e funcionários reais se mudaram de Portugal para o Rio de Janeiro. Já li sobre isso, há bastante material sobre o assunto.

- Pois então, como conversamos antes, o Brasil dessa época não se enquadrava na realidade que as cortes nobres da Europa estavam habituadas. O país era essencialmente agrícola, atrasado, sem grandes atrativos, justamente por ser uma colônia pesadamente explorada pelos portugueses. Porém, quando a corte imperial veio instalar-se por aqui, a realidade local precisou ser transformada. Agora havia uma família real e uma extensa fila de nobres para serem servidos. Assim, diversas reformas administrativas, econômicas e culturais foram realizadas, principalmente no Rio de Janeiro, capital do país na época, para adaptar a realidade às necessidades dessa nobreza.<sup>21</sup>

- Aí surgiram instituições como o Banco do Brasil, não é?

- Além do Museu Real e a Biblioteca Real, e muitas outras. O próprio Jardim Botânico do Rio de Janeiro foi criado nesse momento. A nobreza necessitava, além de aparatos econômicos e políticos, arte e cultura para manter seu status burguês. Afinal, a corte não sabia se jamais voltaria à metrópole.

- Claro, os poderosos não poderiam ver-se vivendo em um ambiente agrário, tão distante das facilidades que sempre possuíram nas cortes européias. Nada mais justo que essa nobreza quisesse tornar sua nova terra um local sofisticado e produtivo.

- Exato – Erica concordou. – Além das indústrias e do incentivo às ciências, Dom João VI também incentivou a produção artística brasileira. Um desses incentivos foi a convocação da chamada Missão Artística Francesa, que foi uma comitiva de diversos artistas franceses que atracou no Brasil em 1816. Com a ideia de transformar o panorama das artes no nosso país, esses artistas foram muito bem pagos pela Coroa para afastar a arte brasileira do Barroco, tendência há muito deixada para trás na Europa, mas que aqui ainda era a arte vigente.

- E o que esses artistas fizeram? – Perguntou Pierre.

- Inicialmente, foi organizada por eles a criação da Escola Real de Ciências e Ofícios, que ainda mudaria de nome diversas vezes, até ser chamada de Imperial Academia e Escola de Belas-Artes. A Coroa imaginou que, instituindo um novo sistema de ensino superior em artes e ofícios, poderia aos poucos modificar o panorama artístico e também substituir a influência da Igreja no ensino no Brasil.<sup>22</sup> Apesar da resistência que sofreu inicialmente, a Missão Artística Francesa deu certo, e a partir desse momento, a arte brasileira passa a ser muito mais acadêmica, influenciada pelas ideias européias do Neo Classicismo.

- É fácil de entender essa resistência. O ensino, não apenas da arte, mas em geral, era praticamente medieval no Brasil, e a produção artística era exclusividade da Igreja. A partir desse momento, a Corte passou a agir como mecenas, capacitando os artistas brasileiros a produzirem uma arte palaciana e burguesa que desejavam.

Um momento de silêncio, e os olhos de Pierre passaram pela obra à sua frente. – Quer dizer então que, a partir desse momento, a arte brasileira passou a ser definida pela Academia Imperial de Belas-Artes?

- Sim, mais ou menos como você comentou anteriormente – Erica respondeu. – Sobre como as leis da Arte são definidas pelos artistas e pelo seu público. Por praticamente cem anos, essa nova arte brasileira seria produzida baseando-se nas normas e estéticas da Academia Imperial. A capital do Reino torna-se o maior, e potencialmente único, celeiro de artistas no país, e ela é o foco da arte brasileira. Isso faz com que, aos poucos, os ricos e influentes de outras partes do Brasil também busquem a arte acadêmica para suas vidas. Quer dizer, veja essa obra de Debret – ela apontou para o quadro – Ela é completamente diferente de tudo o que se produzia no Brasil antes da chegada da Missão Francesa, tanto em estilo quanto apuramento técnico. A partir dessa época, a arte brasileira passou a exigir anos de treinamento e estudo, como na Europa.

A arte Neoclássica buscava a beleza idealizada, inexistente na natureza. Para os neoclássicos, a arte deveria recriar a beleza clássica da antiguidade grega, utilizando como fonte de inspiração e ideal artístico a arte Renascentista dos séculos XVI e XVII. Essa forma de arte tornou-se a base teórica das academias de arte em toda a Europa após a Revolução Francesa e, especialmente, durante o império de Napoleão, pois refletia os valores da nova burguesia, agora fortalecida. A emoção do Barroco e a frivolidade do Rococó ficavam pra trás, dando retorno à arte rígida e de normas expressamente



**Bonaparte atravessando os Alpes.** Jacques Louis David, 1801. Museu de Versailles, Paris - França.



**Primeira Missa no Brasil.** Victor Meirelles, 1860. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro - RJ.



**Moema.** Victor Meirelles, 1866. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand MASP, São Paulo - SP.



**Independência ou Morte ou O Grito do Ipiranga** (Detalhe). Pedro Américo, 1888. Museu Paulista da USP, São Paulo - SP.



**Tiradentes esquartejado.** Pedro Américo, 1893. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora - MG.

definidas do Renascimento.

- Você disse que Debret era um dos mais conhecidos artistas da Missão Francesa, certo? Por quê? – Pierre perguntou, curioso. Apesar de achar estranho fazer tantas perguntas, não podia evitar. Erica parecia saber tanto sobre o assunto que não poderia perder a oportunidade de tentar ouvir dela tanto quanto possível.

- Bem, evidentemente diversos outros artistas franceses tiveram grande importância na Missão Artística, como Taunay, que pintou várias paisagens brasileiras, ou Grandjean de Montigny, que, apesar de não ter construído muito do que projetou, foi o autor do projeto do prédio da Academia Imperial de Belas-Artes, e, como professor da Academia, influenciou fortemente a arquitetura brasileira. Debret, porém, é um dos mais conhecidos hoje simplesmente por ter produzido um número muito grande de ilustrações do Brasil Imperial, grande parte publicada na sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Publicada quando de seu retorno à França, 15 anos após sua chegada no Rio de Janeiro, essa obra é uma das principais fontes visuais do Brasil do século XVIII, pois ilustrava indígenas, paisagens, eventos e festas populares e oficiais, além de, ocasionalmente, ilustrar o dia-a-dia do povo e dos escravos. Por isso, suas obras são amplamente reproduzidas em livros didáticos até hoje.

- É importante notar que, além de produzirem a arte burguesa que a corte procurava, – Erica continuou – esses artistas franceses também eram em sua maioria professores da Academia Imperial. Sua influência então era muito sentida na arte produzida por aqui. Debret chegou a ser diretor da Academia, antes de retornar à Europa, e seus alunos continuaram a disseminar esses ideais neoclássicos por um bom tempo. Até o fim do século XIX, pra ser mais exata.

- Ah sim, depois da segunda metade do século o Romantismo e, posteriormente, o Impressionismo, passam a influenciar muito na arte, tanto europeia quanto brasileira, e os dogmas artísticos começam a ultrapassar esse academicismo – Pierre disse com um sorriso, feliz em falar algo ao invés de fazer mais uma pergunta. Aos poucos, Pierre se flagrava pensando em impressionar, o que o fazia sentir um adolescente.

- Uma coisa que acho muito interessante na história da arte é essa necessidade que se tem em rotular um artista, enclausurando-o dentro de um estilo, ou um movimento – Erica disse, com um suspiro. – Quer dizer, Debret é considerado um artista neoclássico por muitos, ao mesmo tempo em que outros o consideram em uma posição de transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo, por sua temática e um suposto privilégio da emoção, do

individualismo que iria categorizar os artistas românticos.<sup>23</sup> Acho essa rotulação toda muito cansativa.

- É claro que, como conversamos, essas mudanças, esses estilos, conversaram muito entre si – começou Pierre. - Diferentes movimentos artísticos foram contemporâneos uns aos outros, influenciando-se mutuamente. Como falamos sobre o Academicismo da arte brasileira fundado com a Imperial Academia de Belas-Artes, não foi de um dia para o outro que o Barroco foi abandonado; nos pontos mais distantes da capital, o Barroco continuou sendo o estilo vigente por muito tempo. Nesse aspecto, essas definições rígidas de estilos e movimentos podem ser realmente problemáticas.

- Mas? – Erica perguntou, com um sorriso, já antecipando a discordância de Pierre. Ele riu.

- Mas, por outro lado, eu gosto de rótulos. Quer dizer, a partir do século XIX, a arte passa a ser definida a partir do pensamento de Hegel, que define justificativas filosóficas para a reconstituição da história da evolução da arte. Ele introduz a ideia do “espírito do tempo”.

- A ideia de que a arte de um determinado momento na história da humanidade só poderia existir, daquela exata forma, naquele exato contexto, não é? – Erica pergunta.

- Isso. A partir dessa ideia, passa-se a pensar que a mudança de um movimento artístico para o outro chega através de um declínio natural de interesse do público, e de uma transformação em todos os âmbitos da sociedade que a produz. A mentalidade, e o desenvolvimento cultural, daquele exato momento, jamais se repetiria, por isso aquela forma de arte não poderia existir em nenhum outro momento, ou nenhum outro local.<sup>24</sup>

- Entendo isso, mas ainda acho que essas denominações causam mais confusão do que ajudam a compreender as relações entre esses movimentos artísticos. Ao invés de explicitar as relações entre a arte de diversos artistas e momentos da história da humanidade, elas separam artistas em gavetas através de escolhas, às vezes, um tanto arbitrarias. Inúmeros movimentos coexistiram em um mesmo período, e as crianças tendem a acreditar, por causa do método de ensino, que eles aconteceram de modo cronológico, organizado, um surgimento após um desaparecimento. – Erica fez uma pausa, e continuou. – Porém, apesar de que a separação da História da Arte em escolas, estilos e movimentos possa ser às vezes contraditória, esses termos ainda são considerados a melhor forma de se compreendê-la.<sup>25</sup> Desde que, é

23 LIMA, 2004.

24 KERN, 2010.

25 DEMPSEY, 2003



**Ilustração do Largo do Paço.** Jean Baptiste Debret, 1825

A ilustração de Debret retrata uma cena cotidiana no espaço que hoje se chama Praça Quinze de Novembro, no Rio de Janeiro. Na ilustração aparece retratado o Chafariz de Mestre Valentim, construído em 1789.



**Vista da Praça Quinze de Novembro.** 2015.

Mais de duzentos anos depois, o Chafariz é um testemunho da história da arte brasileira.

claro, eles sejam vistos com autonomia, e as classificações de artistas e obras dentro de movimentos ou estilos sejam mais subjetivas que arbitrárias. Como vimos agora mesmo, Debret pode ser encarado como um pintor neoclássico ou romântico, e isso acontece com muitos outros artistas através da História. Mesmo artistas muito distintos podem pertencer a uma mesma escola, então é preciso encarar essas nomenclaturas com bastante... flexibilidade.

- É justo você pensar assim, e concordo com você nisso. Eu apenas acho que um bom rótulo tem seus méritos – disse ele, sorrindo.

### **Para conhecer mais:**

CARDOSO, Rafael. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico.** 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008

CIVITA, Víctor. **Arte no Brasil.** São Paulo: Editora Abril S/A, 1986. 317 p.

DEBRET, Jean Baptiste; BANDEIRA, Julio,. **Caderno de viagem.** Rio de Janeiro: Sextante, 2006. 95 p.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 128 p.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos.** São Paulo: Cosac Naify, 2003

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem, historiografia, memória e tempo.** Revista ARTcultura: Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 9-21, jul.-dez. 2010.

LIMA, Valéria. **Uma Viagem com Debret.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

## Capítulo 6 - A Arte, a História, o repertório e a finalidade disso tudo

- Sabe o que eu gostaria de saber? – perguntou Pierre, enquanto ele e Erica reiniciavam sua caminhada pela galeria. Aos poucos, Pierre estava começando a sentir como se conhecesse aquela mulher há muito tempo. O clima entre os dois era tranquilo, e sua conversa fluía facilmente, de forma natural. Erica sabia muitas coisas interessantes sobre a arte, mas Pierre queria saber mais não apenas sobre arte, mas sobre sua companheira de passeio. – Você é uma artista. Mas nem todo artista sabe tanto sobre a história da arte como você. Por que você tem tanto interesse nessa área?

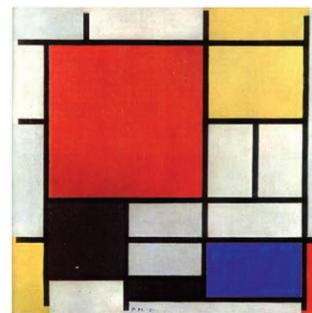
- Em primeiro lugar, estou lisonjeada com o elogio – ela sorriu, colocando a mão sobre o peito em uma expressão irônica, provocando risadas. Coisas assim é que faziam Pierre sentir-se realmente próximo de alguém. – Bem, para ser sincera, eu realmente não sei como pode haver artistas que não se interessem pela história da arte. Para mim, é impossível tornar-se não só um artista, mas um profissional criativo, sem ter o conhecimento do contexto histórico, econômico e social da área em que você pretende desenvolver sua carreira.<sup>26</sup> As lições e as percepções obtidas por meio de análises e teorias do passado, de discussões, investigações intelectuais e escritos acadêmicos são inestimáveis e inspiradores para a toda uma carreira criativa.

- Eu entendo – Pierre respondeu. - Mas, em um sentido prático, qual a utilidade da história da arte, para você enquanto artista? E, mais, qual a utilidade dela para quem não é artista?

- Bem, essa é uma discussão um pouco maior que apenas o que eu penso sobre o assunto – ela respondeu, assumindo um ar de maior seriedade. – Podemos partir do princípio de que, para exercer qualquer atividade profissional em um nível de excelência e competência criativa, o profissional leva, além de suas competências técnicas, seu **repertório**. Todas as experiências pessoais de um indivíduo fazem parte do seu repertório, e estas experiências podem servir de inspiração ou ponto de partida para quaisquer ações que esse indivíduo realiza, tanto em sua vida profissional ou fora dela.

- Como eu gosto de dizer, a vivência de cada um é um fator que os livros de História às vezes esquecem de levar em conta.

- Exatamente. Às vezes, a motivação para a realização de algo é uma faísca de inspiração que surge apenas por causa do repertório pessoal de alguém. Um designer pode inspirar-se em algo que, inicialmente, não possui nenhuma



**Composição com grande plano vermelho, amarelo, preto, cinza e azul.** Piet Mondrian, 1921.

O grupo holandês De Stijl (O Estilo) influenciou a arte abstrata no início do século XX. Piet Mondrian foi um dos fundadores do movimento, que pregava o equilíbrio e harmonia absolutos através de imagens não-simétricas, porém geométricas. Utilizando apenas as cores primárias acrescidas do preto, branco e cinza, Mondrian criava ritmos que fluíam através de suas pinturas, ecoando o ritmo variado da vida moderna da década de 20.



**Clássico vestido tubinho da Coleção Mondrian de Yves Saint Laurent.** 1965



**Cena do videoclipe da música This is How We Do da cantora Katy Perry.** 2014.



Cena do filme *O Gabinete do Doutor Caligari*. 1919



Cena do videoclipe da música *Otherside*, da banda *Red Hot Chili Peppers*. 2008



*Minnie Lisa*. Maggie Parr, 2010. Disney Gallery, Anaheim - EUA.

relação com sua área de atuação, mas que faz parte do seu repertório pessoal e, por isso, acaba trazendo o impulso para a produção de algo totalmente diferente e novo. Na arte, isso é ainda mais comum, afinal, a arte se alimenta de arte. Os artistas de um determinado período são influenciados pela arte de seu período, mas também pelas suas próprias vivências, mesmo as que não têm nenhuma relação direta com a arte em si.

- Como quando um poeta escreve sobre suas próprias vivências amorosas – Pierre comenta. – Mesmo que se utilize de metáforas ou não deixe explícito que é a sua história de amor que está escrita ali, a sua carga de experiências e conhecimentos influencia diretamente no seu trabalho.

- E isso é um exemplo de repertório. O conhecimento acerca da história da arte é a mesma coisa. Estamos cercados de informação visual, todos os dias, certo? Seja na TV, nas ruas, nas revistas, na internet... Imagens, imagens e mais imagens. Cada uma dessas imagens possui uma série de códigos e símbolos, que muitas vezes apenas pessoas com determinado repertório irão compreender. Ou ainda, imagens que, através do repertório do seu produtor, possuem uma significação diferente, ampliando ou afunilando seu público.

- Exemplos desse tipo realmente não faltam. Veja só, – Pierre começou – o clipe de uma de minhas músicas favoritas é baseado quase que inteiramente no filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, um dos mais famosos representantes do Expressionismo alemão no cinema. A atmosfera sombria, as formas retorcidas na arquitetura, a paleta de cores... Tudo deriva desse estilo alemão da década de 20.

- Exato! Utilizando essa estética, da qual possivelmente muitas pessoas não conheçam a fonte de inspiração original, os produtores desse clipe conseguem, ao mesmo tempo, passar uma mensagem a quem compreende essa linguagem, em uma espécie de relação de consumo, mas também transmitir sentimentos e sentidos que não seriam transmitidos de outra forma. Há também um exemplo que acho muito bonitinho – Erica disse, animada. – Uma artista americana chamada Maggie Parr foi contratada pela Disney para pintar, em parques temáticos da Disney ao redor do mundo, obras de arte famosas, mas com personagens da companhia metidos nas obras. O resultado é muito bacana, e, apesar de parecer simples, possui uma carga artística e simbólica muito forte. Representando esses personagens tão famosos em um contexto artístico completamente diferente do habitual, a artista consegue um resultado diferenciado. Ela atinge o público que possui o repertório artístico retratado, e também motiva o público que não o possui a conhecer mais sobre o contexto daquela obra.

- Também é interessante a concepção, comum no estudo da história da arte, de que os movimentos artísticos são uma resposta ao estilo vigente imediatamente anterior. Em alguns casos é realmente verdade, como na música, em que o punk rock, surgido durante os anos 70, se apresenta como uma alternativa energética, catártica e, especialmente, simples aos jovens que não se identificavam com os preciosismos do rock progressivo e contra a conformidade da música *mainstream*.<sup>27</sup>

- Percebo que você é um amante do *rock n' roll*, Pierre – Erica disse, sorrindo.

- Faz parte do meu repertório, não é?

- *Touché* – confirmou ela.

- Acredito que, embora não seja sempre assim, esse movimento de resposta coletiva à um movimento artístico ou uma estética vigente realmente ocorra. Além do contexto em que uma transformação mental como essa acontece, a própria pesquisa e conhecimento históricos entram em pauta. A investigação histórica é fundamental.

- Você é mais um dos que acreditam que quem não conhece o passado está fadado a repeti-lo? – Erica perguntou, em um tom de descrédito.

- Muito pelo contrário. Para mim a História não é um conjunto de fatos escritos, mas um processo de construção em contínuo movimento. Existem diversas definições, no meio acadêmico, do que compõe ou não a História e, para mim, ela é um processo contínuo de interpretar e repensar novos e velhos relatos. Dessa forma, como seria possível repeti-la?<sup>28</sup> Afinal, embora escrita no passado, toda visão histórica é escrita no presente, não é? Todo historiador escreve em contexto específico, para um determinado público: o seu contemporâneo. Por isso, a interpretação do passado apresentada por esse historiador terá impacto no presente. O passado não será alterado, mas uma mudança na sua interpretação pode alterar completamente a visão, não somente do presente, como também do futuro.

- Concordo – disse Erica, solenemente. – Ao mesmo tempo em que a História está sempre em movimento, também estão a Arte e a História da Arte. Quer dizer, produzir uma definição de Arte vem sendo, ao longo de toda a história da humanidade, um problema filosófico para muita gente. Autores das mais diversas épocas buscaram defini-la como uma disciplina acadêmica, um conceito filosófico ou mesmo uma atividade com relações divinas e espirituais.<sup>29</sup>



**Mona Lisa de Geléia de Uva e Mona Lisa de Manteiga de Amendoim.** Vik Muniz, 1999



**Mona Lisa.** Leonardo Da Vinci, 1503-1517. Museu do Louvre, Paris - França

27 BUCKLEY, 2003

28 CARDOSO, 2004

29 FARTHING, 2011



A Fonte. Marcel Duchamp, 1917.

O Dadaísmo foi um fenômeno cultural, surgido entre 1916 e 1922, na Europa, e possuía um ímpeto destrutivo e criativo. Promoviam a não-estética, o ilógico, o aleatório, o descartável e o momentâneo. O dadaísmo criticava o papel que a arte possuía na sociedade, inclusive questionando o seu papel na escalada para a Primeira Guerra Mundial.

Ao levar um objeto produzido em massa para a galeria, Duchamp fazia o espectador questionar-se sobre o que era a arte. Os dadaístas questionavam os princípios anteriores, impostos pelos museus e galerias, que afirmavam que o que está dentro do cubo branco é arte. Ao deparar-se com uma obra assim, o espectador reflete sobre suas ideias preconcebidas a respeito do que é arte e sobre como os museus atestam a autenticidade das obras de arte.

- E nunca se chegou a um acordo.

- Claro que não. Existem autores que defendem que a arte é uma linguagem universal, sendo facilmente reconhecível em qualquer lugar do mundo. Assim, o que é Arte no Brasil também seria arte no Japão ou em qualquer outro lugar, por exemplo. Diversas teorias definem a Arte como possuindo determinadas características essenciais a sua existência. Para os que seguem essa tendência, existe uma essência de arte, ou seja, propriedades essenciais comuns a todas as obras de arte. Todas as obras as possuem, sejam elas reais ou meramente possíveis. Essa essência também serviria para distinguir o que é Arte do que não é.

- E você está nesse grupo? – Perguntou Pierre.

- Sabe que não tenho certeza? – Erica riu. – A definição de Arte transformou-se tanto ao longo da história, que é impossível firmar-se em uma posição quanto a ela sem fazer uma análise um pouco mais minuciosa sobre sua história. Uma das mais antigas teorias sobre essas características individualizadoras da Arte é a ideia de **Arte como imitação**.<sup>30</sup> Ela parte da ideia de que uma obra apenas é Arte se é produzida pelo homem e imita algo.

- Ah sim, lembro-me de ler algo sobre isso. Vários filósofos da Antiguidade escreveram sobre isso, inclusive desprezando a arte por esse motivo. Platão foi um deles, que, ao considerar que obras de arte imitavam os objetos naturais, via nessas obras apenas imagens imperfeitas de seus originais.

- Isso. Porém, como sabemos hoje, essa teoria logo caiu por terra, quando levamos em conta os movimentos mais modernos da arte, que envolvem muito mais a criação e criatividade que a técnica de copiar ou imitar. A partir daí existe a teoria da **Arte como expressão**. Para os adeptos dessa ideia, a Arte apenas existe quando exprime sentimentos e emoções do artista. Dessa forma, a Arte seria uma forma de diálogo visual, servindo de meio de comunicação da expressão do autor para com o observador.<sup>31</sup>

- Essa parece uma boa teoria – diz Pierre.

- De fato. Porém, existe uma teoria mais recente, surgida em meados do século XIX, que trata a **Arte como forma significante**. A partir desse momento, uma obra de arte configura-se enquanto tal quando provoca nas pessoas emoções estéticas.<sup>32</sup>

Pierre pareceu perplexo por um segundo.

- E isso quer dizer... – Ele questionou, esperando que Erica continuasse.

30 ALMEIDA, 2000

31 JANSON, 1996

32 BELL, 1914

- Quer dizer que a Arte é a atividade capaz de transformar e influenciar os sonhos dos homens. <sup>33</sup> Se algo é produzido pelo homem, e é capaz de provocar emoções estéticas, torna-se Arte. Isso explica muito sobre a arte contemporânea, não é verdade?

- E, para você, o que seria a Estética? – perguntou Pierre.

- Bem, para mim a Estética é uma disciplina filosófica que se ocupa, inicialmente, dos problemas e teorias acerca da Arte e do belo. Derivada do termo grego *aisthesis*, que significa sensação, sensibilidade ou percepção pelos sentidos, a estética pode refletir sobre a teoria do belo, a teoria do gosto, ou a filosofia da arte. Porém, não devemos confundir os três, pois há arte que não é, necessariamente, bela. A falta de beleza pode ser o objetivo de um artista, obtendo sucesso em seu intuito de transmitir sua mensagem através de sua arte, mesmo que ela não seja considerada bela. <sup>34</sup>

-Como a Fonte, de Duchamp – concluiu Pierre. – Uma obra de arte profundamente impactante em seu tempo, importantíssima para a História da Arte, e que dificilmente poderia ser considerada bela. Interessante.

- Somente o homem é capaz de comunicar o conteúdo de sua imaginação e de seus sonhos, através de relatos orais ou produções. Tolstoi disse em 1898: a Arte é a atividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, através de certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou, e que permite aos outros serem contaminados desses sentimentos e os experimentar. <sup>35</sup>

- Você parece bem certa de que é isso o que acredita. Por que você disse que não tinha certeza se acredita nas teorias essencialistas da Arte? – Pierre perguntou, convencido de que as teorias apresentadas por ela possuíam boas bases teóricas.

- Por que essas teorias essencialistas podem também ser insuficientes. A ideia do que é ou deixa de ser Arte transforma-se com o tempo e a cultura, de acordo com o contexto em que esse questionamento é feito, e depende diretamente de quem questiona. Tanto é que alguns filósofos da arte, como Morris Weitz, abandonaram simplesmente a ideia de que a Arte pode ser definida, e que ela simplesmente há. <sup>36</sup> Muitas coisas que hoje são consideradas obras de arte eram descartadas por seus contemporâneos, enquanto objetos ou produtos que um dia foram aclamados enquanto Arte, hoje podem não possuir o mesmo valor estético ou simbólico.



**Pôster publicitário para MoëtChandon.**  
Alfons Mucha, 1899

Comparação com **Padmé Amidala**. Ilustração de Terese Nielsen para o evento Star Wars Celebration Art Show VI. 2007.

Muitos artistas contemporâneos como Terese Nielsen e Rebecca Guay utilizam-se das curvas sinuosas, ornamentos orgânicos e da representação onírica da mulher, características do Art Nouveau europeu de meados do sec. XX. Dessa forma, atingem seu público de uma forma diferenciada, ancorando-se no repertório do espectador.

33 JANSO, 1996  
34 HERMANN, 2005  
35 TOLSTOI, 2003  
36 ALMEIDA, 2000

- Entendo. Mesmo porque em uma mesma época e num mesmo núcleo cultural, existem várias ideias do que é Arte. A definição torna-se muito mais pessoal do que consensual.

#### **Para conhecer mais:**

ALMEIDA, Aires. **O que é arte? Três teorias sobre um problema central da estética.** 2000. Disponível em [http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/estetica\\_1/o\\_que\\_e\\_arte\\_2.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/estetica_1/o_que_e_arte_2.pdf). Último acesso em 28/06/15

BELL, Clive. **Art.** Indypublish: New York, 1914.

BUCKLEY, Peter. **The Rough Guide to Rock.** London: Rough Guides. 2003

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design.** 2ª Ed. São Paulo: Editora Blucher, 2004.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. Disponível em [http://books.google.com.br/books?hl=PTBR&lr=&id=rx78zCq3X8oC&oi=fnd&pg=PA9&ots=Cflb4EHg-a&sig=\\_FQoczxJooHYVWXOmszAgVBJz8#v=snippet&q=est%C3%A9tica&f=false](http://books.google.com.br/books?hl=PTBR&lr=&id=rx78zCq3X8oC&oi=fnd&pg=PA9&ots=Cflb4EHg-a&sig=_FQoczxJooHYVWXOmszAgVBJz8#v=snippet&q=est%C3%A9tica&f=false). Último acesso em 28/06/15

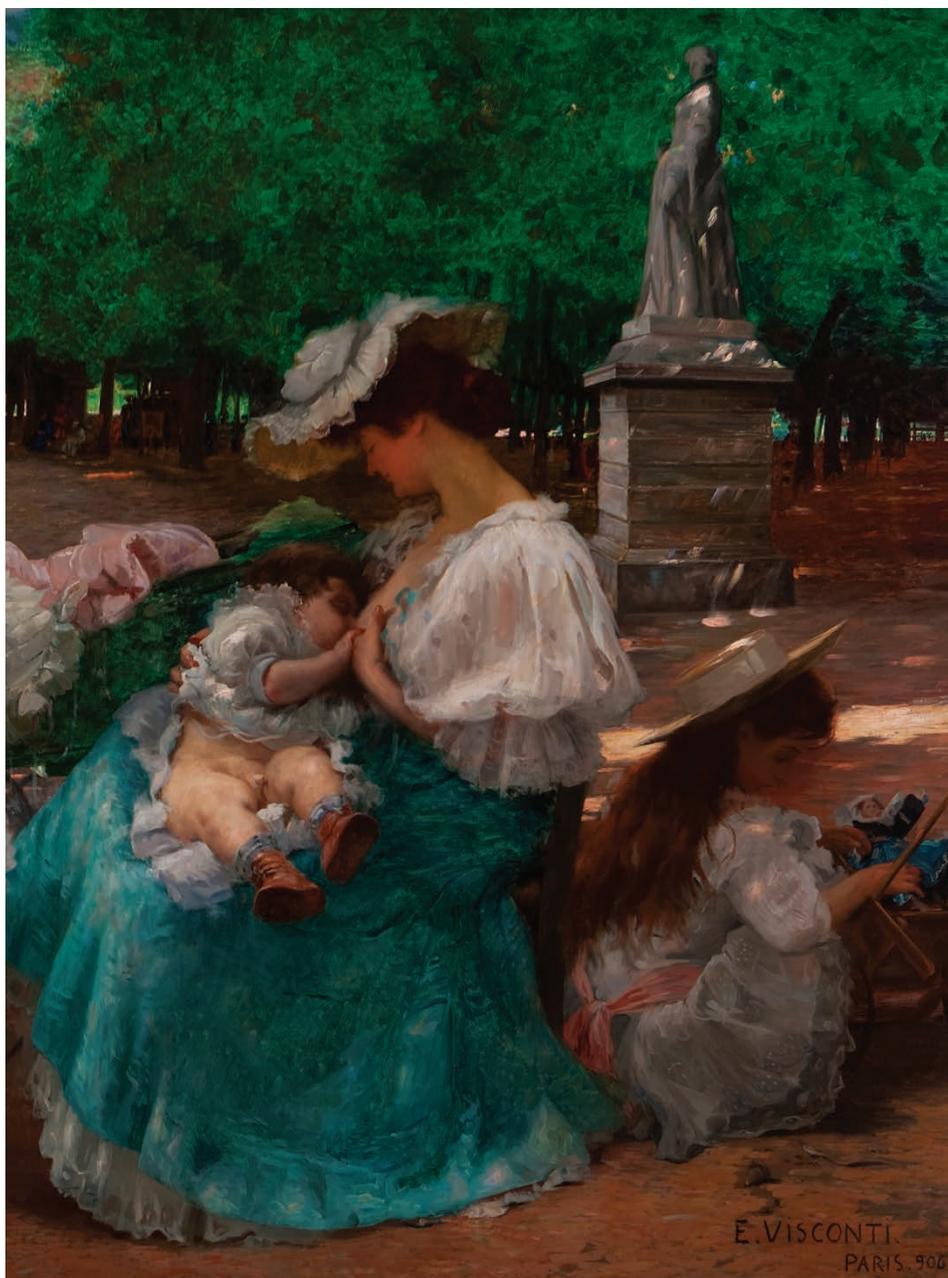
JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte.** 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion Design - manual do estilista.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

TOLSTOI, Leon Nikolaevitch. **O que é arte?** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003

## Capítulo 7 - O fim do Academicismo: o que precede a Arte Moderna no Brasil em meados do Sec. XX



**Maternidade** (Detalhe). Eliseu Visconti, 1906.

A obra, pintada em um jardim em Luxemburgo mas exposta pela primeira vez em Paris (por isso a assinatura), demonstra as raízes impressionistas de Eliseu Visconti e a influência que o movimento iniciado por Claude Monet e seus companheiros exerceu sobre a arte ocidental. Pela primeira vez, um artista brasileiro produz uma pintura de contornos difusos, pinceladas aparentes e um certo ar onírico.

Apesar de ser deveras conservadora quando da utilização de elementos impressionistas, a obra de Eliseu Visconti foi revolucionária no Brasil, abrindo caminho para outros artistas que, influenciados pelos novos estilos europeus de se fazer Arte, aos poucos modificaram o panorama artístico brasileiro.

Na tela, destacam-se as figuras da mulher amamentando a criança que está parcialmente nua, enquanto uma outra garota brinca, alheia à cena. O ar pesaroso e solene da mulher remete à representações clássicas da Virgem Maria, enquanto a nudez do garoto representa a inocência da infância.



**Vaso.** Empresa de vidros Loetz, de Johann Loetz, 1905.

O Art Nouveau foi um versátil estilo decorativo que teve imensa popularidade na Europa e nos Estados Unidos no fim do século XIX e início do século XX, e influenciou todos os ramos da arte, desde a pintura à escultura e o design. Suas principais características eram o apreço pelos padrões decorativos sinuosos, formas naturais e orgânicas como folhas e flores, arabescos e formas humanas estilizadas, especialmente a forma feminina, idealizada enquanto objeto máximo de beleza artística.



**Frinéia.** Antonio Parreiras, 1909. Coleção particular.

- O Modernismo é o movimento artístico mais famoso entre os brasileiros, não é? - Pierre perguntou casualmente, enquanto ele e Erica chegavam à ala de obras modernas da galeria. - Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segall, Brecheret, Di Cavalcanti... Esses costumam ser os principais nomes que surgem em uma conversa em que o assunto é a arte brasileira. Por que você acha que isso aconteceu?

- Bem, o Modernismo foi o primeiro estilo artístico originalmente brasileiro - respondeu Erica. - Quer dizer, desde a chegada dos portugueses em 1500 até o início do século XIX, a arte brasileira sempre foi baseada em modelos europeus. O Barroco, o Neoclássico... Apesar das pequenas adaptações à realidade brasileira, seja por limitações técnicas ou temáticas, a arte era essencialmente uma cópia da arte europeia, e apenas a partir do Modernismo esse patamar vai se transformar. Apesar dos artistas modernistas serem fortemente influenciados pela arte europeia, a ideia central do movimento era justamente a de produzir uma arte genuinamente brasileira ao apropriar-se da influência estrangeira. E a arte moderna brasileira acabou tendo muita projeção, especialmente pelo barulho que os modernistas fizeram, buscando provocar uma ruptura completa com a arte tradicional praticada até então.

- Mas é interessante perceber os muitos caminhos que levaram a esse movimento dos anos 20, - ela continuou - já que o Modernismo não surgiu de um dia para o outro. Como falamos anteriormente, a arte acadêmica é superada aos poucos, lentamente, através da influência estrangeira nos artistas e na burguesia brasileira. Após a Independência, a economia brasileira entrou em crise, que só foi combatida aos poucos com a exportação do café. A prosperidade vinda do campo acabou incentivando o avanço das cidades e a industrialização. Os grandes produtores rurais posicionam-se ao lado das forças capitalistas urbanas. A seminobreza rural torna-se uma seminobreza industrial - ela riu ironicamente.<sup>37</sup>

- Interessante também é perceber a mentalidade vigente nessa burguesia brasileira de então - Pierre iniciou. - O modo de vida sonhado pelas camadas mais abastadas da sociedade era o francês; o ideal de luxo, requinte e beleza era a nobreza francesa, com seu Impressionismo, e seu *Art Nouveau*. O estilo francês torna-se objeto de desejo da elite brasileira do fim do século XIX e primeiros anos do século XX<sup>38</sup>, que vai e vem de Paris, e isso acaba se refletindo na arte aqui produzida.

- Essa tendência de transformação na arte brasileira após o fim do Império já era sentida em obras de alguns artistas, como Antônio Parreiras,

37 BARDI, 1977  
38 FARTHING, 2011

por exemplo. Apesar de não se afastar muito da pintura acadêmica vigente no período, é possível ver em algumas de suas obras elementos inovadores para a arte da época. Algumas pinceladas aparentes, algumas paletas de cores escolhidas de forma ampliar o aspecto onírico da obra...

- Influência claríssima do *Art Nouveau*, não é? – Erica interrompeu. – Um dos principais elementos presentes na *Art Nouveau* é a glamourização e adoração da figura feminina enquanto ideal máximo de beleza, elevando-a a um patamar quase inalcançável. As mulheres retratadas nesse período são praticamente divinas, com uma aura de poder e sensualidade um tanto quanto chocantes para a época.

- De fato. Essas características da obra de Parreiras estão presentes principalmente nos seus nus femininos, onde ele se permitia experimentar um novo estilo. Em suas obras, digamos, oficiais, ele mantinha seu estilo neoclássico, até mesmo por motivos mercadológicos. O gosto da burguesia brasileira estava se transformando, mas isso levava um certo tempo. Seus nus femininos fizeram grande sucesso em Paris, mas não foram bem aceitos no Brasil do início dos anos 1900. Dalí há dez anos, porém, esse estilo seria o *status quo* dessa mesma burguesia.

- Sim, aos poucos o Academicismo é superado, graças a essa influência estrangeira, e a arte brasileira lentamente vai mudando a sua cara. Porém, engraçado notar que, apesar disso, a principal fonte de artistas brasileiros continua sendo a Academia de Belas-Artes, agora sem o 'Imperial' em seu nome. Os próprios alunos são influenciados pela arte estrangeira, e acabam introduzindo novos estilos em sua arte, especialmente trazendo elementos do Impressionismo e, posteriormente, do Cubismo e do Expressionismo.

- Em especial o Impressionismo, de fato. Esse movimento influenciou fortemente a arte ocidental, e no Brasil não foi diferente – disse Pierre. – As pinceladas aparentes, as cores vivas e a abstração na forma de representar a luz nos objetos foi uma quebra de paradigma enorme em uma Europa habituada a uma arte perfeccionista.

- Temos aqui um exemplo daquele que é considerado o maior pintor impressionista brasileiro, Eliseu Visconti.<sup>39</sup> Aluno da Academia, após viajar para a França e entrar em contato com os impressionistas, sua arte é fortemente influenciada por eles. Ao retornar ao Brasil, sua obra está totalmente transformada, abandonando a estética rebuscada e figurativa para abraçar as pinceladas cruas do Impressionismo. Apesar de suas obras não serem tão extremas quanto as dos impressionistas europeus, é possível ver claramente



**Trigal.** Eliseu Visconti, 1913-1916



**Impressão, nascer do sol.** Claude Monet, 1872

O impressionismo foi um movimento artístico de muito impacto na arte ocidental. A obra de Monet, que dá o nome ao movimento, apresenta as características que, para a época, eram revolucionárias e que dão o tom de toda a arte impressionista. Pinceladas cruas, cores puras, sem misturas, que criam uma ilusão de cores apenas quando vistas à distância.

Os artistas impressionistas tinham como objetivo retratar a forma como a luz incidia sobre o mundo e seus objetos, por isso seu foco estético estava nas cores, e não nas formas. Essa abordagem foi alvo de duras críticas à época, pois foi o primeiro movimento artístico que abandonou a estética perfeccionista e figurativa da arte produzida até então. A partir desse momento, surgem obras de cores simples e contornos difusos, que eventualmente dão origem a abstrações cada vez maiores, através de movimentos como o cubismo ou o expressionismo.



Capa para primeira edição de Revue do Brasil. Eliseu Visconti, 1896



Cartaz para Exposição Universal e Internacional de St. Louis. Alphonse Mucha, 1903.

É possível ver semelhanças muito grandes entre a capa de revista de Eliseu Visconti e o cartaz publicitário criado pelo nome mais conhecido do Art Nouveau europeu, Alphonse Mucha. O estilo decorativo orgânico, a idealização da figura feminina, as curvas sinuosas e tipografias alongadas... Todas características da arte francesa que influenciava a produção artística brasileira no início do século XX.

a transformação que ele trouxe para a arte brasileira. Ele mostrou que era possível mudar a arte no Brasil, abrindo as portas para a modernidade.<sup>40</sup>

- E Visconti, além disso, também trabalhou com o estilo *Art Nouveau*, criando ilustrações e objetos de decoração, como vasos, seguindo a estética decorativa e onírica desse estilo. Isso nos permite ver como as influências europeias vinham de todos os lados, e, cedo ou tarde, essa ebulição na arte brasileira iria explodir em um novo movimento.

- O Modernismo da década de 20 – Erica concluiu, sorrindo.
- Exatamente – ele também sorriu, satisfeito.

Após alguns momentos de silêncio, Pierre retornou a conversa.

- A arquitetura burguesa praticada a partir do final do século XIX também expressa essa influência europeia, não é? Em especial através do **Eclétismo**, tendência que buscava reunir aspectos de diversos estilos do passado com um intuito puramente decorativo.

- É mesmo. Do Antigo Ocidente ao mais Extremo Oriente, todo o mundo poderia ser visitado em um prédio desse período. – Erica riu. – Brincadeiras à parte, era mais ou menos isso mesmo. Os construtores, despreocupados com qualquer problema estético, utilizavam-se de elementos colhidos nos livros, o que fazia com que um mesmo edifício pudesse ter elementos góticos, renascentistas, clássicos, barrocos e artnouvelenses.

- Por isso os grandes fazendeiros das regiões mais prósperas do país passaram a construir seus palacetes com uma nova estética – Erica apressou-se em colocar. – Prédios recheados de vidraças e ferragens orgânicas, colunas e curvas, acabaram sendo as principais construções desse período de transição entre o Academicismo e o Modernismo brasileiro.

Pierre e Erica seguiram caminhando lentamente pela área de arte moderna brasileira da galeria, em um silêncio contemplativo.

- Em que está pensando? – Perguntou Erica. Pierre pareceu despertar de um devaneio profundo, e sorriu constrangido.

- Ah, estava pensando novamente sobre rótulos – ele se explicou. – O Modernismo brasileiro é considerado “Arte Moderna”, mas nem toda Arte Moderna faz parte do Modernismo.

- Eu não disse que esses nomes todos podiam ser bastante confusos? – Erica riu.

- Pois é. A arte moderna representa muito mais que isso; habituou-se chamar de arte moderna toda a produção artística ocidental após o final

do século XIX, em especial o próprio Impressionismo, o *Art Nouveau*, o Pós-Impressionismo... Basicamente todos os movimentos artísticos até, mais ou menos, a metade do século XX.

- Sim. Nesse sentido, o termo “moderno” significa romper com o passado e as tradições, o que, convenhamos, aconteceu com muita força nesse período. E mesmo fora das artes plásticas: a literatura moderna, de Oswald de Andrade a Baudelaire, rompeu com a tradição literária vigente, criando obras mais acessíveis e de temáticas políticas, críticas e idealistas. Ora, até mesmo Freud é considerado uma grande influência para a modernidade, uma vez que a psicanálise e a ideia de que o ser humano possui um inconsciente repleto de impulsos primários contrastava diretamente com o ideal positivista, normativo e racional da época.<sup>41</sup> Por isso uma grande variedade de movimentos, estilos e escolas são considerados “arte moderna”. Além dos que você citou, temos ainda o Futurismo, o Cubismo, o Fauvismo, o Expressionismo, e muitos outros mais.

- Acho interessante esse conceito do moderno significar uma ruptura com o passado, porque ele nos dá uma boa ideia do que estava acontecendo no período de transição entre o academicismo e o modernismo no Brasil. As artes brasileiras foram aos poucos rompendo com a estética neoclássica, mas continuavam a expressar a riqueza e a vida tranquila da burguesia, sem um maior posicionamento temático. Essa mudança temática apenas aconteceria durante o Modernismo de fato, no início do século XX.



**Theatro José de Alencar.** 1910. Fortaleza - CE.



**Entrada para o metrô de Paris, estação Abbesses.** Hector Guimard, 1900-1912.



**Casa Art Nouveau.** Datação incerta. Rio de Janeiro - RJ

### Para conhecer mais:

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes**. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 228 p.

BASSALO, Célia Coelho. **Art nouveau em Belém**. Brasília: IPHAN, 2008.

BARILLI, Renato. **Art nouveau**. São Paulo: M. Fontes, 1991. 150 p.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Blucher, 2004.

COELHO, Daniel Menezes. **Saber e autoridade em Freud e no mundo contemporâneo**. Revista ECOS. Vol. 1. Nº 1. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2013

DANON, Diana Dorothéa; TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo: **'Belle Époque'**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1974. 180p.

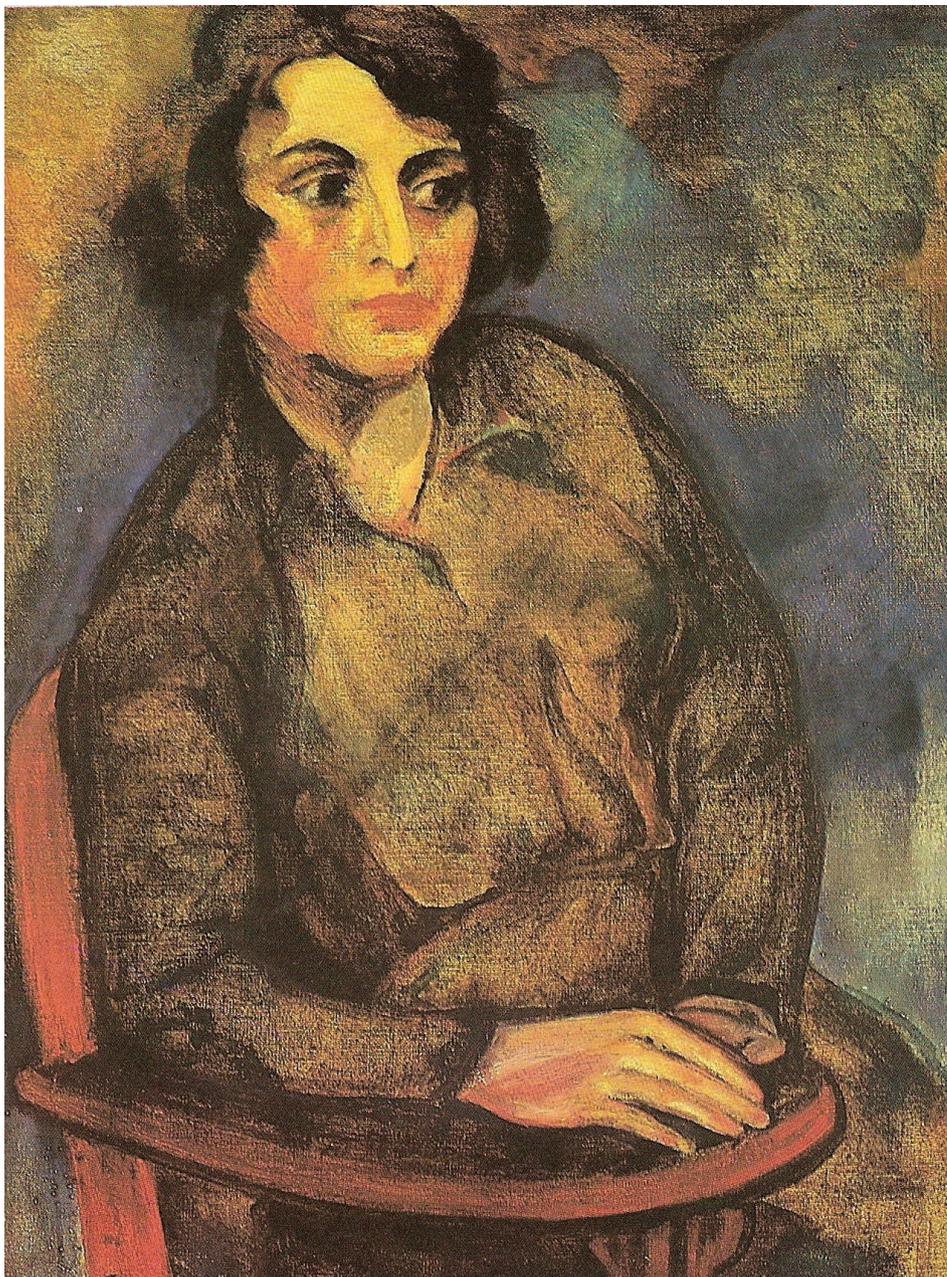
FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

MORAIS, Frederico. **Arte brasileira: do modernismo à contemporaneidade vista através do acervo da Sul América**. Rio de Janeiro: Sul America, 1985. 156 p

POZENATO, Kenia. **Introdução à história da arte**. Maneco:Caxias do Sul, 2013.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983

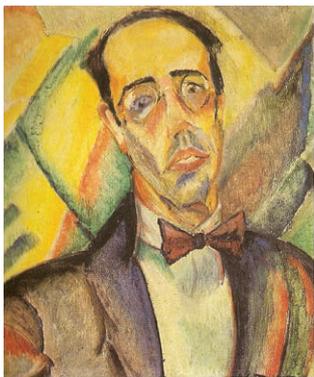
## Capítulo 8 - O Modernismo brasileiro e suas consequências



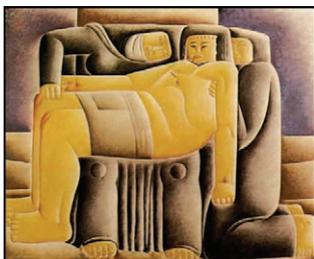
**A estudante russa.** Anita Malfatti, 1915. Col. Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, São Paulo - SP.

Presente na famosa Semana de Arte Moderna de 1922, a obra de Anita Malfatti explicita a arte modernista brasileira em suas raízes. Apesar de seu passado acadêmico, a artista faz uso de uma deformação moderada, fugindo dos modelos clássicos, além da aplicação de tintas diluídas na tela, o que era uma técnica nova para a arte brasileira.

Refletindo seus preceitos modernos, Anita buscava transmitir em suas obras, através dessas deformações e escolhas de cores pouco ortodoxas, o estado emocional de seus modelos e de si própria. As cores chocando-se em um combate ideológico, retratando as contradições da sociedade russa, cuja história é repleta de tumulto, dor, orgulho e crença, e a pele amarelada, aliada ao olhar distante, simbolizando a indiferença com que a estudante tem de lidar com essas questões.



**Mario de Andrade.** Anita Malfatti, 1921-22.  
Col. Particular.



**Pietà.** Vicente do Rego Monteiro, 1924.  
MAC, USP. São Paulo - SP.



**Samba.** Di Cavalcanti, 1925. Obra destruída em incêndio em 2012.

Um profundo silêncio preenchia a galeria, enquanto Pierre e Erica observavam a obra de Anita Malfatti. Os traços, as cores, o sentimento geral da obra, todos elementos que convergiam para um estilo artístico totalmente diferente do que haviam visto até então em sua visita curiosamente cronológica pelas galerias.

- Ah, como eu adoro a arte moderna brasileira – Erica exclamou em um largo sorriso, e Pierre surpreendeu-se com tamanha naturalidade. Toda vez que Erica soava informal, era estranho para ele. Ela era sempre tão acadêmica, correta e formal, que quando demonstrava uma parte simples da sua personalidade, soava quase como fora do lugar. Isso apenas servia para que Pierre tivesse ainda mais curiosidade sobre ela.

- Ah é? E por quê? – ele perguntou.

- Porque acho um período de muita criatividade, muito ativismo, muita polêmica em nome de um propósito. Os modernistas queriam revolucionar a arte brasileira, mas não apenas em nome da arte em si. Era um desejo de renovação genuíno, que visava libertar o artista e, por consequência, a própria sociedade, da normatização acadêmica.

- Entendo, mas – Pierre hesitou, pensando se devia discordar logo de cara. Rapidamente, porém, decidiu fazê-lo. Como havia feito a tarde toda, afinal. – É importante lembrar que a arte erudita, especialmente no Brasil, sempre foi objeto cultural das elites. Inicialmente a Igreja, depois a Corte Imperial, e então a burguesia e o Estado republicano. O grupo de artistas que conhecemos como modernos também se enquadra nessa categoria, fazendo arte para as elites. Como conversamos antes, a arte erudita é destinada a um público específico: os próprios artistas, e uma parcela da população que possui um repertório de conhecimentos para codificar e apreciar essa arte.<sup>42</sup>

- Claro, isso é fato – Erica reconheceu. –Ao mesmo tempo em que acontecia a Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo, o contexto nacional era bastante caótico. A República Oligárquica do Café com Leite governava, revoltas pipocavam em todos os cantos do país... Assim como, em qualquer lugar capitalista, só há a elite burguesa porque há também a massa proletária empobrecida em seu contraponto. Mas a quebra de paradigmas que os artistas modernistas provocaram, naquele momento, acabou influenciando a arte brasileira como nunca antes havia acontecido. A partir desse momento, a cultura brasileira é exaltada na arte, como vai acontecer mais adiante com as telas de Portinari, ou a arquitetura de traços fluídos de Niemeyer. Eles são produto direto do Modernismo.

Erica virou-se para o quadro à frente de ambos, e voltou a falar.

- E aqui, finalmente, com Anita Malfatti, podemos ver toda a influência européia em uma obra de uma modernista brasileira. As cores, as formas, tudo isso era muito novo para o período, e causou grande comoção entre os artistas e a burguesia brasileira.

- Sim, mas a influência que a obra de Anita teria nos modernistas vindouros foi imensurável. Afinal de contas, o Modernismo não nasce apenas na famosa Semana de Arte Moderna de 1922, não é? A Semana é apenas o ápice de um momento em que as forças intelectuais e artísticas brasileiras encontravam-se em ebulição. Como dissemos antes, a arte brasileira estava se transformando aos poucos, senão tematicamente, ao menos esteticamente. Era como se o início do século estivesse à espera de uma arte que exprimisse seus valores e desejos<sup>43</sup>. A influência europeia era muito forte nos artistas e na burguesia brasileira, e a arte eventualmente iria acompanhar essa mudança de pensamento.

- Outro fator que acaba modificando um pouco a fisionomia sócio-econômica do país é a imigração em massa – Erica comentou, como sempre, trazendo seu viés econômico à discussão. – No início do século XX, já há mais de um milhão de novos habitantes, vindos de outros países. Isso influencia bastante no modo de vida brasileiro, nas populações, na força de trabalho empregada nas fábricas e nas fazendas... No sul do país, por exemplo, a massa de imigrantes alemães influenciava na arquitetura, trazendo a técnica *enxaimel*, já tradicional na Europa desde a era medieval, e, inclusive, trouxe também a arte do *Jugendstil*, que era o *Art Nouveau* alemão.

- O fato é que os anos iniciais do século XX no Brasil estavam carentes de uma descarga de energia para livrar a arte brasileira do tradicionalismo imperante em todas as áreas artísticas. A poesia ainda era escrita pelo bacharel de lânguidos sonetos; a pintura ainda era representada pelo acadêmico pintor de garimpeiros e bandeirantes; a escultura ainda produzia apenas imagens de políticos encasacados, indígenas emplumados ou anjos de cemitério; e o arquiteto ainda encontrava-se perdido em meio às cornijas, ornatos e texturas que recheavam todas as paredes.<sup>44</sup>

- E essa arte nova vem se manifestar primeiro na literatura, através de alguns nomes conhecidos. Oswald de Andrade e Mário de Andrade sendo os mais famosos. – Erica disse, e Pierre pode perceber sua empolgação ao conversar sobre o assunto. Mesmo após uma longa tarde de conversas, ela continuava animada e com um brilho nos olhos ao falar sobre a arte moderna



**Capela do Imigrante.** Aprox. 1900. Nova Petrópolis - RS.

Prédio construído com a técnica de construção enxaimel, trazida ao Brasil pelos imigrantes alemães, que consiste em paredes montadas com hastes de madeira encaixadas entre si em posições horizontais, verticais ou inclinadas, cujos espaços são preenchidos geralmente por pedras ou tijolos. Exemplo de como a presença massiva de imigrantes europeus no final do século XIX trouxe novidades para todas as esferas sociais do Brasil.



**Antropofagia.** Tarsila do Amaral, 1929.

43 BRITO, 1958

44 BARDI, 1977



**A Casa Modernista.** Gregori Warchavchik, 1928

A arquitetura pouco marcou presença durante a Semana de Arte Moderna de 22, uma vez que o campo da arquitetura possui particularidades com que a pintura ou a escultura não estão condicionadas. Mais precisamente, a arte do arquiteto não depende apenas dele, mas sim de seu cliente, que encomenda, executa e paga o seu projeto. Dessa forma, a arquitetura moderna levou um tempo maior para popularizar-se.

Gregori Warchavchik é um dos principais responsáveis pela arquitetura moderna, colocando-se contra o ecletismo vigente no início do século XX. Warchavchik inaugura a arquitetura moderna, coerente com os novos tempos, construindo sua própria casa, em São Paulo, impondo uma visão modernista, de paredes lisas e sem adornos.

Considerada a primeira residência modernista do Brasil, a Casa Modernista de Warchavchik teve o mérito de divulgar entre a burguesia paulista o estilo futurista, que utilizava formas geométricas com intenção decorativista. Os interiores começaram a ser decorados com obras vanguardistas e os móveis, vitrais, tapeçarias e bordados passaram a expressar as formas desse estilo. Assim, em 1930, as construções passaram a ser desprovidas de ornamentos e revestidas de massa raspada.

que ela parecia tanto admirar. “Finalmente encontrei alguém que gosta de conversar tanto quanto eu”, ele pensou, sorrindo. Erica continuou sua linha de raciocínio, tão animada que sequer percebeu o sorriso de Pierre, distante em pensamentos. – Já em 1912 Oswald de Andrade começa a falar no Manifesto Futurista, de Marinetti, que propõe o compromisso da literatura com a nova de tecnologia e velocidade. Ele passa a escrever em revistas e jornais, espalhando sua motivação em produzir uma arte “verdadeiramente brasileira”, e acaba atraindo a atenção de pessoas que simpatizavam com essas ideias.

- Pois é, o Modernismo é o primeiro movimento artístico brasileiro que vem acompanhado de manifestos escritos, seguindo os moldes dos estilos europeus – Pierre completou.– A influência europeia estava presente em todos os aspectos do Modernismo, mais do que parece à primeira vista.

- Pra você ver como, quando vamos analisando, as peças da História vão se encaixando – Erica sorriu.

- Essa obra, *A Estudante Russa*, esteve na a famosa exposição de Anita de 1917, não é? – Pierre comentou. – Na série de fatores que explodiu na Semana de Arte Moderna de 22, estão duas exposições realizadas anteriormente. A de Anita Malfatti em 17, e a de Lasar Segall, em 1913.

- Verdade – ela concordou. – A exposição de Lasar Segall foi a primeira mostra de uma arte de influência Expressionista no Brasil, trazendo a arte européia aos que ainda não conheciam os movimentos modernos que aconteciam no Velho Continente. Entretanto, por ele ser natural da Lituânia, sua obra foi vista com certa brandura pela crítica, sendo julgada como arte estrangeira.

- Reação totalmente contrária à que se aplacou sobre a exposição de Anita, em 1917 – Pierre riu. – Sua exposição com obras de cores vibrantes e formas exageradas provocou enorme polêmica entre os adeptos do Academicismo. Fortes reações seguiram-se à exposição, publicadas em jornais e revistas, inclusive do famoso Monteiro Lobato. Ele fez fortes críticas à exposição no jornal Folha de São Paulo, especialmente defendendo que a arte não-figurativa era impossível, que não seria sequer arte.<sup>45</sup>

- Mesmo alguém tão famoso até os dias de hoje quanto Monteiro Lobato foi incapaz de compreender a dimensão da Arte Moderna. Mas é compreensível. – Erica analisou. – É fácil analisar esses momentos históricos tendo uma noção de todo o seu contexto e de tudo o que ele provocou depois. Muito mais difícil é julgar um movimento artístico desse nível quando você está vivendo esse período.

- É verdade. E esse tipo de reação é compreensível quando você leva em conta o fato de que surgia aí, nesse momento, a arte que não era figurativa, que não retratava os objetos como eles realmente eram. Apesar de hoje ser habitual, era um choque muito grande ver, em uma galeria de arte, obras que não possuíam o mesmo refinamento técnico, com imagens semelhantes à fotografias modernas, das pinturas neoclássicas. **Nascia aí o conflito, no Brasil, entre arte figurativa e arte abstrata.**

- Muito embora o próprio Eliseu Visconti, sobre o qual conversamos antes<sup>46</sup>, mesmo sendo excluído do grupo de artistas modernistas e lhe sendo vetada a participação na Semana de 22, deu uma declaração, algum tempo depois, sobre a Arte Moderna e a Arte em geral, que considero uma boa definição até mesmo para os tempos atuais. Dizia ele – Erica empertigou-se, e simulou uma voz mais grave, mas não em tom de ironia, e sim de respeito. – “Sou pessimista. **A arte não pode parar. Modifica-se permanentemente. Agrada agora o que ontem era detestado. Isto é evolução, e não é possível fugir dos seus efeitos.** O homem não para. Vai sempre adiante. Os futuristas, os cubistas, são todas expressões respeitáveis, artistas que tateiam, procurando alguma coisa que ainda não alcançaram. Eles agitam, sacodem, renovam. São dignos, por conseguinte, de toda admiração. A pintura, por exemplo, não pode nem deve condenar inovações. Levamos muito tempo parados.”<sup>47</sup>

- De fato, acho que eu tenho uma boa memória – ela riu ainda mais.

- Mas, voltando ao assunto, acho muito interessante o modo como todas aquelas críticas ferrenhas à obra de Anita Malfatti serviram também para atrair simpatizantes à sua obra, igualmente fartos da imposição artística acadêmica que defendia a arte como uma cópia exata do real. Os novos tempos defendiam a total liberdade criativa do artista, de modo que ele não fosse cerceado pelos limites da realidade, e muitas pessoas se identificavam com essa bandeira.

- Tudo o que é radical, mesmo hoje, atrai simpatizantes e opositores. Creio que isso é uma das constantes da História do mundo – Pierre comentou. – Mas aí, finalmente, aos poucos esses simpatizantes vão se unindo, se organizando, e, todos esses elementos juntos culminam na Semana de Arte Moderna de 1922. No Teatro Municipal de São Paulo, muitos pintores, escultores, arquitetos e poetas expunham suas obras, realizavam concertos e conferências... Enfim, um bocado de coisas aconteceram naquela semana. A elite artística, intelectual e burguesa paulista entrou em polvorosa.

- É de se imaginar o caos que a Semana provocou – Erica disse. –



**Dinamismo de um ciclista.** Umberto Boccioni, 1913

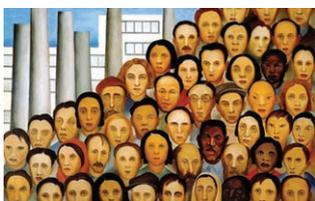
O futurismo surgiu na Itália, através do **Manifesto Futurista**, de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), publicado em 1909, que declarava que a arte italiana deveria cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade ao glorificar as novas tecnologias que surgiam na sociedade. Em pouco tempo, pintores, escultores, designers, diretores de cinema, músicos e outros produtores culturais adotaram os preceitos do Manifesto, proclamando amor à velocidade e mecanização, além do abandono do passado italiano para celebrar a vida moderna, produzindo uma cultura que refletisse a sua recente industrialização. Desse modo, a arte futurista buscava representar a velocidade, o movimento, a industrialização, as máquinas, tornando a máquina um ideal de beleza e espelho para a sociedade (que deveria funcionar como uma máquina: perfeita, sincronizada e implacável).

<sup>46</sup> Para mais informações sobre Eliseu Visconti, leia o capítulo 7, *O fim do Academicismo: o que precede a Arte Moderna no Brasil em meados do Sec. XX.*

<sup>47</sup> VISCONTI, Eliseu apud BARDI, 1977. P.195



**Abaporu.** Tarsila do Amaral, 1928. Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires



**Operários.** Tarsila do Amaral, 1933. Palácio Boa Vista, São Paulo – SP



**Retirantes.** Cândido Portinari, 1944. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo - SP

Esse grupo de artistas modernos era barulhento, revolucionário, e buscava o rompimento total com as raízes tradicionais para a implantação do novo artístico. Usava-se muito a palavra “destruição”, o que é válido. Eles buscavam destruir as bases tradicionais da arte e do estilo em nome do novo.

- E depois da Semana de Arte Moderna de 22, fica clara uma nova concepção de fazer e compreender a obra de arte. A partir de então, o belo artístico passa a ser o subjetivo. Até porque, com o surgimento da fotografia, a arte busca distanciar-se dos seus movimentos mais figurativos. **À arte não mais cabia refletir a realidade, mas sim expressar e causar sentimentos.**<sup>48</sup> Os artistas experimentalistas declararam que o objetivo da arte não era o da simples representação do visível, mas a expressão interior da emoção e da sensibilidade. Daí a influência impressionista, cubista e expressionista no Modernismo brasileiro.

- A Semana de 22 foi o marco, a ruptura na estrutura social daquele momento, e até hoje simboliza o nascimento do Modernismo brasileiro, embora, como conversamos, a verdade é que o movimento veio sendo desenvolvido e ampliado aos poucos através dos vinte anos anteriores. – Erica comentou. Logo em seguida, acrescentou: - Tudo isso é muito visível através das obras modernistas. Di Cavalcanti, por exemplo, utilizou-se muito da figura da mulher mulata sedutora, tomada por ele como um símbolo de brasilidade, visto que era consequência étnica dos tempos coloniais. Já Vicente do Rego Monteiro, considerado um cubista, produziu muitas obras retratando os indígenas como uma forma de evocar o espírito brasileiro na arte.

Após caminharem em silêncio por alguns momentos, os sons da chuva longínqua não sendo mais que uma mera lembrança do mundo lá fora, Pierre e Erica viram-se em frente ao *Abaporu*, de Tarsila do Amaral. Uma das obras mais famosas da história da arte do Brasil, pintada por uma das, se não a artista mais famosa da história da arte brasileira.

- Tarsila tem uma obra de muito impacto – Pierre disse, baixinho, como que não querendo quebrar o silêncio diante de uma obra que exalava tamanha aura de poder.

- Apesar de não ter exposto na Semana de 22, Tarsila influenciou muito no desenvolvimento da arte moderna brasileira, especialmente através da sua busca por uma expressão ainda mais ligada às raízes culturais nacionais. – Erica comentou, também em voz baixa. – Suas cores, ditas “caipiras”, sua estilização geométrica das plantas, dos caboclos e negros, vinda do Cubismo, formavam um panorama perfeito para a arte moderna da época.

- E baseado nessa obra que surgiu o Antropofagismo, o novo movimento da arte moderna brasileira, que reforçava a necessidade da arte em identificar-se enquanto produto genuinamente nacional, apesar de beber das influências estrangeiras. A partir do Manifesto Antropofágico, de 1928, para ser moderno no Brasil não bastava seguir as tendências estrangeiras, mas era preciso criar algo enraizado na cultura do país.

Um trovão ribombante interrompeu a conversa, como que antecipando o próximo assunto que os dois companheiros de passeio a seguir tratariam.

- Mas, assim como todo movimento, após certo tempo, o ímpeto inicial dos modernistas esfriou – Erica disse, em um tom um tanto quanto solene. – Após um início fecundo de ideias, marcado principalmente pela Semana de 22, os artistas acabaram afastando-se, em maior ou menor grau, de suas visões artísticas originais, principalmente pela não aceitação do público, e a falta de amparo por parte da crítica. As críticas de Monteiro Lobato à obra de Anita Malfatti, por exemplo apesar de atraírem simpatizantes, também fortaleceu os opositores. Eventualmente, a arte moderna teve de diminuir seu radicalismo, e seus artistas passaram a produzir obras de muito menor expressão.<sup>49</sup>

- De fato – Pierre concordou. – É um pouco triste pensar nisso. Anita passou a pintar modestos exercícios folclóricos; Vicente do Rego Monteiro, depois de alcançar fama em Paris, tem suas obras muito mal recebidas no Recife, depois dos anos 30, e até abandona a pintura, passando a aventurar-se no cinema e, posteriormente, em outros ramos empresariais.

- Até mesmo Tarsila do Amaral, tão importante para a arte moderna, após tentar por muito tempo levar sua arte às últimas conseqüências, não consegue resistir à resposta ofendida do ambiente burocrático e esnobe da arte acadêmica. Sua obra não consegue entrar nas casas, mesmo com a assinatura de sua autora ilustre. Ela passa então, finalmente, a produzir suas telas de modo a serem mais compreensíveis e aceitas pelo mercado. Suas obras produzidas a partir dos anos 40, por exemplo, estão muito distantes do seu original modernista, sendo principalmente paisagens.

- A partir da segunda metade dos anos 30, a Semana de Arte Moderna já era pré-histórica – Pierre comentou. Sentiu, porém, que o clima estava muito entristecido pelo assunto, e tratou de ir adiante rapidamente. – Seu ímpeto criativo e inovador inicial, porém, ressoa nas próximas gerações de artistas que seguem seus passos. A influência modernista é muito forte em dois nomes muito famosos das artes brasileiras: Cândido Portinari e Oscar Niemeyer.

Pierre apressou-se em caminhar para a próxima ala da galeria, afim de



**Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida.** Oscar Niemeyer, 1958. Brasília.  
- DF



**Meteoro.** Bruno Giorgi, 1968. Palácio do Itamaraty, Brasília - DF.

levantar novamente o astral da conversa.

- Depois do auge do Modernismo, a arte brasileira foi se caracterizando, cada vez mais, pela valorização da cultura brasileira. E, a partir desse momento, os grandes artistas brasileiros deixam de ser adeptos dos princípios acadêmicos, muitos sequer estudam as artes de modo formal, mas isso não os impede de criar obras de grande impacto e importância.

- De fato, a partir dos anos 40, os artistas possuem grande influência modernista, mas não se aventuram a produzir obras tão abstratas que não fossem aceitas pelo mercado. A arte perde um pouco de seu viés experimentalista, de criar coisas novas, mas acentua sua intenção de comunicar e expressar ideias e sentidos.

- A lógica da sociedade pós-moderna, em que tudo é imposto pelas leis de mercado, começa a ser sentida com mais força – disse Pierre. – Tempos nos quais vivemos hoje, não é? – ele sorriu um sorriso triste, lembrando de suas obrigações editoriais pendentes.

- Ah, o mundo de hoje não é tão ruim assim. E a arte dos dias de hoje pode nos dizer muito sobre isso – Erica sorriu, enquanto ela e Pierre, oportunamente, entravam na área contemporânea da galeria.

#### **Para conhecer mais:**

**Semana de Arte Moderna.** Documentário, 2002. 40min.

*Em comemoração aos 80 anos da Semana, a TV Cultura produziu este documentário que aborda detalhes do evento que deu início oficial ao modernismo no Brasil.*

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes.** 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 228 p.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodução técnica.** 1935. São Paulo: L&PM, 2014.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna.** 3.a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922 - A semana que não terminou.** Companhia das Letras: São Paulo. 2012.

## Capítulo 9 - Estética, alteridade e consciência histórica

- A arte depois dos anos 60, que se convencionou chamar Contemporânea, tem muito a dizer sobre a forma como vemos o mundo. – Erica iniciou. – Embora isso não queira dizer que as obras de arte produzidas antes desse período não sejam capazes de nos provocar reflexões do tipo, a arte de hoje é muito mais explícita quanto a isso.

Pierre estava um pouco confuso.

- Como assim, que tipo de reflexões?

- Veja bem, – ela sentou-se em uma cadeira, convidando Pierre a fazer o mesmo, em um tom de que aquela seria uma conversa um pouco mais complexa do que vinham tendo até então – lembra quando conversamos sobre a utilidade da História da Arte, em questão de repertório cognitivo e intelectual, e tudo o mais?<sup>50</sup> Pois então, uma coisa que não falamos muito foi sobre o propósito da Arte, não é? – Ela riu. – De que adianta sabermos sobre a História da Arte, se não soubermos para o que a dita cuja existe?

Pierre assentiu com a cabeça.

- Bem, mas de fato, ao longo da história, nenhuma sociedade deixou de produzir arte, ou relatos que hoje consideramos arte, não é mesmo?<sup>51</sup> Como conversamos, a ideia sobre o que é ou deixa de ser Arte transformase com o passar do tempo, mas a civilização continua produzindo Arte, independentemente do contexto em que se encontre. Desde as pinturas rupestres até os muros grafitados de hoje, a Arte nunca para.

- E o propósito da arte, logicamente, também foi transformando-se com o tempo. Já que você falou nelas, acredita-se que as pinturas rupestres tinham objetivos espirituais, em que o homem, ao retratar o mundo ao seu redor, obtinha forças ou boa fortuna. Mas, um dos primeiros indícios de produção artística no mundo, um par de bastões ocre com entalhes, de mais de 77 mil anos atrás, já nos faz pensar no porquê dessas peças, não é? Afinal, se fomos analisar as necessidades básicas do ser humano, desde comer, dormir, descansar, beber água e afins, qual seria a finalidade de perder tempo decorando um par de bastões?

- Então pode-se dizer que nesse momento já começa a se colocar enquanto necessidade humana o prazer estético – Pierre concluiu. – A necessidade de distração, de cultura, de beleza... Provavelmente a arte da

50 Para mais informações, leia o *Capítulo 6 - A Arte, a História, o repertório e a finalidade disso tudo*  
51 FARTHING, 2011

música ou a de contar histórias seja ainda mais antiga que a produção artística material, porém impossível de se registrar.

- E essa necessidade artística evolui junto das civilizações, – Erica continuou – tanto em seu propósito quanto na sua produção. As inovações tecnológicas, ao mesmo tempo em que transformavam o trabalho e as formas de produção das sociedades, também transformavam o fazer artístico. Após o surgimento das sociedades organizadas hierarquicamente, a arte decorava e embelezava palácios e exaltava os governantes e poderosos, inclusive o poder religioso. Templos e monumentos religiosos são, até hoje, talvez a maior vitrine para a arte produzida ao longo da história.

- A partir da Modernidade, porém, essa dinâmica ganha um novo elemento. A arte de galeria, produzida em nome da vanguarda artística.<sup>52</sup> No início do século XX, a arte ocidental entra numa fase experimental que rompe com todos os limites artísticos antes conhecidos. O cubismo e os primórdios do abstracionismo não eram representativos nem decorativos e forjavam novos modos de se ver o mundo.<sup>53</sup> A arte, enquanto lazer da burguesia e atração turística ganha ainda mais força.

- Porém, após a Primeira Grande Guerra, uma crise cultural muito grave se coloca sobre o ocidente – Erica comentou. – Era como se, naquele momento, as pessoas colocassem a mão na cabeça e dissessem “Tudo o que fizemos até agora resultou nessa guerra catastrófica. Fizemos algo de muito errado.”

- Daí o conflito ideológico que há na Arte a partir de então. Enquanto alguns artistas resolveram voltar aos princípios clássicos, como que em uma espécie de Romantismo tardio, outros buscaram a profundidade de expressões subversivas e sem sentido, em uma celebração do irracional e da quebra de tabus. Muito do que se ouve falar sobre obras de arte chocantes deriva desse momento, em que a confiança no modo de pensar da época estava quebrada. Como você disse, se o Racionalismo levou o mundo à Guerra, esses artistas passaram a acreditar na falta de razão como uma forma de liberdade e expressão.

- É interessante notar – disse Erica – que, após a Segunda Guerra, a supremacia econômica dos Estados Unidos coloca o país em lugar de destaque na produção artística mundial. Daí surge o tão famoso *american way of life*, e Paris deixa de ser a capital da Arte no mundo ocidental, sendo substituída por Nova Iorque.

- Ah – Pierre exalou, como que lembrando de algo – daí acaba aquilo

que falamos agora há pouco, sobre como o modo de vida da elite francesa era o objeto de desejo da burguesia brasileira durante o Modernismo. Após a Segunda guerra, o francês deixa de ser objeto de desejo, e o tão falado americanismo se impõe culturalmente não apenas sobre o Brasil, mas sobre grande parte do mundo.

- De fato. Esse é o imperialismo cultural do fim do século XX, e que se estende pelo século XXI, com o qual estamos tão habituados. Uma relação de dominação em que o dominado sequer sabe que se encontra dominado. – Pierre percebeu um tom de desprezo na voz de Erica, como se a ideia a desagradasse profundamente. Ele sorriu, pois compartilhava do mesmo desprezo por qualquer forma de imposição forçada.

Após um rápido silêncio, Erica voltou a falar em um tom acelerado, como quem recorda de algo que ficou para trás.

- Ah, mas eu dizia que a arte contemporânea tem muito a nos dizer sobre os tempos que vivemos, não é? Pois eu acredito que a Arte possui, hoje mais do que nunca, um potencial social capaz de transformar a percepção da realidade das pessoas. A arte contemporânea, com sua vanguarda muitas vezes chocante e de obras que frequentemente desafiam o senso comum, tem o poder de nos fazer voltar a nossa atenção para o estranho, para o desconhecido. Você conhece o conceito de **alteridade**? – Ela perguntou. Pierre balançou a cabeça negativamente, e ela continuou. – A alteridade compõe uma área da Ética, e pode ser definida, grosso modo, como as relações com o outro. A forma como o homem é capaz de perceber outro homem na vida social.

- Entendo, mas o que isso tem a ver com a Arte? – Questionou Pierre.

- Vamos chegar lá – Erica sorriu. – A partir do surgimento dos movimentos artísticos modernos, no fim do século XIX e início do século XX, profundas transformações ocorrem na mentalidade ocidental, questionando os limites entre arte, filosofia, design, publicidade... A partir desse momento, a estética abandona a velha doutrina do Belo objetivo, definitivo, e começa uma busca pelo sentimento subjetivo da beleza e do gosto.<sup>54</sup> Quer dizer, a ciência busca adaptar-se à realidade de que nem todas as pessoas gostam das mesmas coisas, e isso não torna algo melhor ou pior em sua essência.

- Ah sim, surge aí então a própria ideia de que a beleza não é uma qualidade do objeto observado, mas sim um efeito sobre o homem provocado por esse objeto.<sup>55</sup>

- Exato. E na medida em que a produção artística transforma-se, ela

---

54 HERMANN, 2014

55 SPINOZA apud Parmentier, 2004

ênfatiza uma multiplicidade de dimensões do estranho, nos retirando da conformidade com o conhecido, abrindo espaço para uma alteridade nova. O estranhamento provocado pela experiência estética é um fator inegável para o autoconhecimento, e o reconhecimento do outro.

- A parte mais interessante nisso tudo é que essa capacidade de olhar para o outro é algo que define, muito mais, a nós mesmos. Quer dizer, o que Maria pensa sobre João fala muito mais sobre Maria do que sobre João – sorriu Pierre, citando um ditado popular. Pierre formulava ideias e teorias muito rapidamente, mesmo sobre assuntos que não dominava, e isso fazia com que a conversa fluísse muito facilmente.

- Hegel mesmo dizia que o principal propósito de observar o outro é reconhecer a si mesmo. O Outro e o Eu estão em uma relação recíproca, um não existe sem o outro. Assim, a alteridade seria a forma necessária para que haja o reconhecimento do próprio sujeito como consciência de si próprio.<sup>56</sup>

Após um breve silêncio, em que ambos estavam perdidos em suas próprias confabulações, Pierre apresenta sua conclusão sobre o assunto.

- Penso que a Arte serve como elemento conciliador entre o indivíduo e o mundo que o cerca. Nesse sentido, pode ser uma ferramenta no combate à intolerância e ao ódio, uma vez que toca a sensibilidade do indivíduo e o prepara para a alteridade, para ser capaz de ver e respeitar o diferente, o novo. Claro, não de uma forma tão racionalizada ou consciente como essa colocação pode fazer parecer, mas ainda assim, transformadora.

- A arte pode tornar sensível o indivíduo, tanto para reconhecer o externo como para estar atento às diferenças e às desqualificações do cotidiano.<sup>57</sup> Como a dominação cultural estadunidense que o mundo ocidental vive nos dias de hoje: através da arte, podemos nos tornar cientes dessa dominação.

- Bem como a própria História – Pierre complementou. – Além de tudo o que comentamos sobre ela, a História pode servir, também, como um ensino ético, bem como uma educação política. Através da História, os cidadãos podem compreender o espaço social que os cercam e, por consequência, desenvolverem maior aptidão para transformar essa realidade social. Através da História, pode-se despertar a consciência da própria individualidade, e da individualidade do outro, uma vez que, através do estudo da História, pode-se reavaliar criticamente as noções do senso comum.<sup>58</sup> A História nos faz questionar, nos faz perguntar os porquês.

- E quando alguém pergunta os porquês, pode transformar o mundo –

---

56 HEGEL, 2002

57 HERMANN, 2006

58 FARIA, 2004

Erica concluiu, com um sorriso. Pierre sorriu igualmente, porém, de sobressalto, sentiu que sua longa conversa com Erica aproximava-se do fim. Assim como a chuva parecia estar cessando ao longe, conforme eles caminhavam rumo à plenitude da galeria de arte que fora seu cenário durante toda aquela tarde, sua viagem metafórica através da cronologia da história da arte brasileira parecia encaminhar-se para uma conclusão. Sua conversa havia sido tão profunda e longa, que Pierre há muito se havia esquecido do mundo lá fora. Aos poucos, porém, sua cabeça voltava ao lugar. A arte contemporânea representava também, naquele contexto, o provável fim de uma tarde muito inspiradora. Respirou fundo.

### Para conhecer mais:

FARIA, Amarildo José. **Uma maneira de enxergar o mundo**. Revista Mundo Jovem, Edição Nº 343. Ano 2004 - Fevereiro de 2004

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

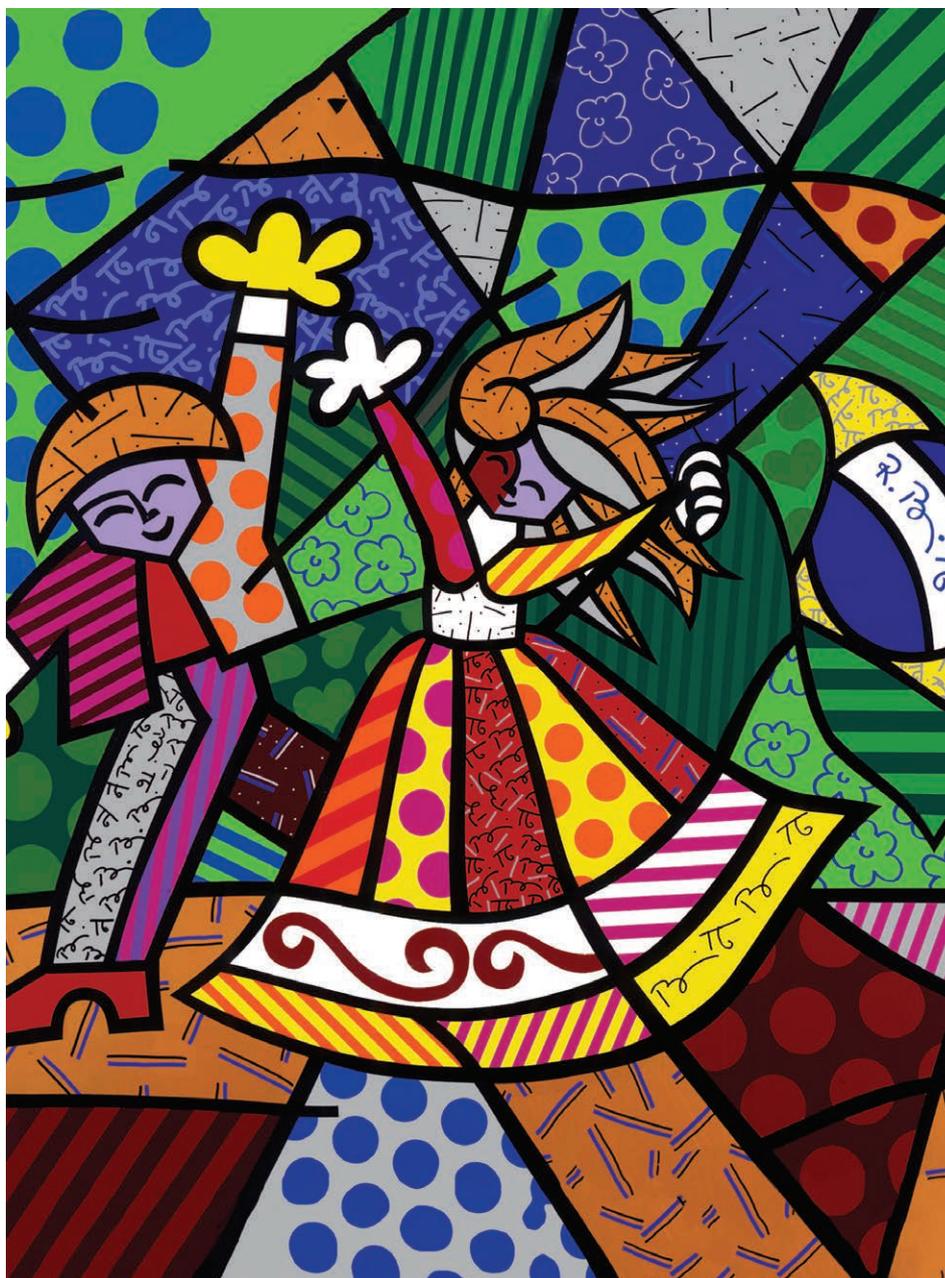
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito: volume único**. 7.ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 549 p

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. Disponível em [http://books.google.com.br/books?hl=PTBR&lr=&id=rx78zCq3X8oC&oi=fnd&pg=PA9&ots=Cflb4EHg-a&sig=\\_FQoczXJooHYVWXOmszAgVBjz8#v=snippet&q=est%C3%A9tica&f=false](http://books.google.com.br/books?hl=PTBR&lr=&id=rx78zCq3X8oC&oi=fnd&pg=PA9&ots=Cflb4EHg-a&sig=_FQoczXJooHYVWXOmszAgVBjz8#v=snippet&q=est%C3%A9tica&f=false). Último acesso em 28/06/15

HERMANN, Nadja. **Ética, estética e alteridade**. Apresentado no II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências, e publicado em: Cultura e alteridade: confluências / Amarildo Luiz Trevisan, Elisete M. Tomazetti (Orgs.). Ijuí : Ed. Unijuí, 2006. Disponível em <http://w3.ufsm.br/gpracioform/artigo%2001.pdf>. Último acesso em 17/07/2014

PARMENTIER, Michael. Ästhetische Bildung. In: OELKERS, Jürgen; BENNER, Dietricher. **Historisches Wörterbuch der Pädagogik**. Weinheim und Basel: Beltz, 2004, 11-32.

## Capítulo 10 - A arte contemporânea, aura e Romero Britto



**Colors of Brazil.** Romero Britto, 1996.

Excesso de cores e elementos geométricos são a marca do estilo do artista pernambucano Romero Britto, cujas obras retratam, quase que exclusivamente, imagens felizes, alegres e dinâmicas.

Em *Colors of Brazil*, o artista retrata duas formas diferentes de celebrar o Carnaval no Brasil. À esquerda, o homem usando o chapéu de couro, típico da região nordeste do país, enquanto, à direita, uma porta-bandeira representa o carnaval do centro-oeste do país, com seu vestido esvoaçante.

Romero Britto levou sua arte alegre e vivaz ao reconhecimento mundial através da produção de produtos industriais. Sua profusão de formas geométricas e cores intensas aplicadas com harmonia e equilíbrio visual são inspiradas pelas festas e pela cultura popular brasileira, de raiz barroca.

- Qual é o marco, geralmente, que define o início da arte contemporânea?  
- perguntou Pierre. Erica pareceu surpresa com a pergunta

- Você sabe tanto sobre tantas coisas mais complexas, e pergunta logo isso?

- Não sou bom com datas – ele disse, em uma expressão de *mea culpa*.

- Bem, não há uma data específica. Acredito que a maioria das fontes costuma dizer que a Arte Contemporânea inicia após a Segunda Guerra, mas alguns autores citem os anos 70 como o início da arte contemporânea. Não há um consenso, embora o fim da Segunda Guerra seja mais utilizado.<sup>59</sup> O avanço das tecnologias, meios de comunicação e transportes fez com que, cada vez mais, as distâncias, virtuais ou reais, tornassem-se mais curtas, o que faz com que a Arte Contemporânea não tenha uma estética ou direcionamento claro. Na verdade, Arte Contemporânea é uma denominação genérica, abrangente, que apenas significa “arte produzida em nosso tempo”. Apesar disso, a popularização dos computadores e da internet a partir dos anos 90 também provocou profundas mudanças no pensar e produzir arte, o que, por si só, já demonstra como esse termo é um tanto quanto inconclusivo.

- Isso fica claro quando pensamos em uma obra de arte de 1970, por exemplo, em comparação com uma obra de hoje – Pierre concordou. – Ambas seriam consideradas “contemporâneas”, apesar da sua diferença, se não estética, contextual.

- Uma enorme diversidade de escolas e estilos surgiram, e continuam a surgir, através dos últimos 60 anos, nenhum tornando-se dominante ou diminuindo o espaço de outro. **Expressionismo Abstrato, Pop Art, Minimalismo, Op Art, Hiper Realismo, Arte Digital, Vídeoarte, Arte Urbana, Intervenções, Instalações...** Apenas alguns nomes entre os muitos grupos que surgiram nesse período. Alguns resistem até hoje, alguns já desapareceram. Algumas referem-se apenas à técnica, enquanto outros são escolas artísticas “oficiais”.<sup>60</sup>

- Justamente, o avanço tecnológico também faz com que os artistas utilizem esses avanços criando novas técnicas. Luz, computadores, raios laser, química... Nas mãos certas, qualquer técnica pode produzir Arte. Há também uma diversidade total de suportes e materiais na arte contemporânea, de modo que a arte pode ser produzida de modos completamente distintos e conviver em um mesmo espaço. Uma obra de Wesley Duke, por exemplo, considerado um Realista Mágico, pode conviver na mesma exposição que uma obra abstrata de Manabu Mabe, por exemplo.



**O Rabino.** Wesley Duke Lee, 1953.

O Realismo Mágico é um estilo de arte, principalmente literário, surgido no início do século XX, porém mais amplamente desenvolvido nas décadas de 60 e 70. É um estilo latino americano, surgido em resposta à fantasia europeia. A arte realista mágica trata de experiências surreais, místicas e emocionais, mesclando a cultura de tecnologia das metrópoles e a superstição popular, mostrando o irreal e o sonho como parte do cotidiano. O artista realista mágico busca apresentar uma forma de perceber a realidade através do irreal, causando estranhamento sem distanciar-se totalmente do real.



**Sem título.** Manabu Mabe, 1980.

Os artistas do abstracionismo informal prezam pela total liberdade criativa. Tudo, desde a utilização das cores, formas e sentidos, preza pela liberdade do artista, criticando a sociedade moderna e industrial através dessa criatividade pura e da simples expressão de emoções. O que o artista sente, ele expressa com toda a capacidade de que dispõe.

59 POZENATO, 2013

60 FATHING, 2011



**Sem Título.** Iberê Camargo, 1978.



**A Cigana.** Vik Muniz, 2008.

Através da montagem de grandes composições feitas de lixo, Vik Muniz produziu uma série de imagens que ilustram o documentário *Lixo Extraordinário* (2010). Através dessas obras, o artista explicita o potencial social da arte contemporânea, visitando o imaginário social acerca do que compõe uma obra de arte e o transformando, levando uma nova realidade aos envolvidos e aos espectadores. Nos tempos atuais, o público pode participar da obra de arte.



**Flor do Mangue.** Frans Krajcberg, 1970

- Vik Muniz é um artista que se popularizou por fazer arte com materiais bastante alternativos, como alimentos ou lixo. É um bom exemplo dessa diversidade. A Arte Contemporânea expressa o nosso tempo, se você parar pra pensar – Pierre refletiu. – Essa diversidade de estilos, estéticas e obras, por vezes radicalmente diferentes, convivendo em um mesmo espaço de uma galeria, é um reflexo da nossa sociedade. Multiplicidade de opiniões, focos, expressões... A abstração total convive com a ilustração e a arte “clássica”. Embora ainda haja as regras não escritas que regem a arte erudita, que se foca mais no abstrato e no simbólico, obras mais figurativas também fazem parte do cenário artístico.

- A arte de hoje é a diversidade total, é a liberdade artística que os Modernistas buscavam. Mal sabiam eles onde sua busca iria nos levar. Hoje, pela natureza caótica da Arte Contemporânea, as obras costumam exigir ainda mais do seu espectador, cada vez mais simbólicas e menos auto-explicativas. O conceito do artista para a sua obra é o aspecto principal da arte dos dias de hoje, na maioria das vezes extrapolando os limites da obra em si. Até porque, a arte de hoje busca emocionar através da maior quantidade possível de canais de comunicação. Através das Instalações e Intervenções, a arte tornou-se multisensorial: trabalha com imagens, sons, cheiros, texturas e sabores. O que importa na arte contemporânea é a novidade, é o próprio ato da criação e transformação. Ela não se preocupa com a imortalidade, mas sim com o momento presente, com o efêmero. Por isso há a preocupação de cada artista em produzir, além de uma obra de arte, uma experiência.

- É bom ter a visão de uma artista sobre o assunto – Pierre sorriu, enquanto caminhavam. Andaram lentamente por alguns minutos, até que pararam em frente a uma obra de cores vivas e pulsantes.

- Ah, o artista que os artistas amam odiar... – Erica suspirou em um tom irônico – Romero Britto divide opiniões de forma tão apaixonada, que, mesmo que você não goste da sua obra, pelo menos deve dar a ele esse mérito.

- Sua obra se enquadra no estilo Pop Art, não é? – questionou Pierre.

- Você já sabe o quanto eu desprezo essas nomenclaturas – ironizou Erica. – Esse é apenas mais um exemplo da confusão que elas causam. Esteticamente a arte dele assemelha-se ao Pop Art, sim, mas o espírito contraditório e contestador do movimento artístico dos anos 50 não está mais presente. Não há mais contexto para o Pop Art, mesmo que se pinte algo que se pareça com as obras de Andy Warhol ou Roy Lichtenstein.

- Entendo. Isso vale para qualquer estilo, não é? Se você pintar um quadro com uma técnica realista tão apurada, com adornos e detalhes minuciosos que

se pareça muito com uma pintura barroca, ainda assim ela não será barroca. Voltamos a Hegel e o espírito do tempo, afinal.<sup>61</sup> Um determinado momento na História só pode acontecer naquele determinado momento, com aquele determinado contexto e aquela determinada mentalidade.

Pierre continuou.

- Acho que Romero Britto divide tanto as opiniões do público por que ele desafia um dos conceitos mais clássicos da Arte: a **Aura**. Como conversamos mais cedo, há quem diga que a obra de arte possui propriedades que a caracterizam como Arte. Walter Benjamin, em 1935, produziu um ensaio chamado *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, em que ele explica como a arte sempre foi tratada como um objeto de adoração por sua Aura artística, uma característica praticamente sobrenatural, que, como o nome já implica, se supõe emanar dos objetos ou formas artísticas, conferindo-os um prestígio particular fora do comum.

- Claro, a metáfora é bem direta: se a obra de arte tem uma aura, é por que irradia, emite vibrações diferentes. Assim sendo, não pode ser vista como um objeto qualquer.<sup>62</sup> – Erica concluiu, demonstrando que conhecia o assunto – Para Benjamin, a característica mais importante da Arte era o seu aqui e agora, a exclusividade da obra em questão. Sua unicidade, autenticidade e tradição, além da própria técnica do seu artista. A perícia técnica do produtor de uma obra também contribuía para a aura da obra.

- Benjamin escreveu esse ensaio quando a fotografia e outras formas de reprodução de imagens estavam se popularizando, mas ele comenta que, em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível, através de cópias manuais, produzidas muitas vezes aprendizes de mestres pintores, como exercício, ou mesmo por copistas interessados meramente no lucro. Mas a reprodução técnica representou um novo processo, muito mais intenso, pois era capaz de reproduzir uma obra de arte incontáveis vezes, tornando-a uma imagem popular, perdida entre tantas outras, retirando assim a sua aura. A obra original teria uma história, um contexto particular que cópias ou reproduções não teriam.<sup>63</sup> Esse contexto é o que a difere de todas as outras criações humanas – disse Pierre.

- Pois é, a cópia de uma obra de arte passa a ser tratada com um olhar diferente quando do surgimento da fotografia, porque uma obra preserva sua autoridade com relação a uma reprodução manual, considerada uma



**Farrapo.** Vasco Prado, 1978



**Ansiedade.** Giovanni Caramello, 2014

O hiperrealismo é um estilo de arte surgido no fim do século XX, em que o artista, através de extrema perícia em ilustração, escultura ou em softwares, produz imagens perturbadoramente próximas da realidade, mais do que jamais fora produzido até então. A pintura hiperrealista dificilmente pode ser diferenciada de uma fotografia, enquanto uma escultura pode confundir o espectador por sua extrema semelhança com uma pessoa ou animal.

O hiperrealismo choca o espectador justamente por possibilitar a inserção de elementos em um meio impossível, ou realizando ações impossíveis, mas ainda assemelhando-se, visualmente, à realidade.

61 O conceito hegeliano de espírito do tempo é tratado também no *Capítulo 5 - A Missão Artística Francesa, Debret e o Academicismo brasileiro*

62 AUMONT, 2005

63 BENJAMIN, 1935.



**Meu Limão.** Beatriz Milhazes, 2000. Coleção Particular.

Esta obra atualmente possui o recorde de obra de arte de um artista brasileiro vivo mais cara já arrematada em leilão, no valor de US\$ 2,098 milhões.

A obra de Beatriz Milhazes revela sua vontade de enfrentar a pintura como elemento decorativo, interessando-se pela ornamentação barroca, orgânica e cheia de ritmo das formas circulares e onduladas de seus arabescos.



**Sem título.** Beatriz Milhazes, 1999.

falsificação. Mas isso não acontece com a reprodução técnica; uma fotografia de um quadro não é considerado uma falsificação, por exemplo – Erica relativizou. – Isso acontece por dois motivos: primeiro por que, relativamente ao original, a fotografia tem mais autonomia, podendo, por exemplo, acentuar certos aspectos do original que não fossem visíveis para o observador in loco através de ajustes de contrastes, ângulos e cores. E segundo, porque essa reprodutibilidade pode levar a cópia da obra de arte em situações impossíveis para o original, inclusive aproximando o indivíduo da obra.

- E isso vale para qualquer obra de arte reproduzida tecnicamente, afinal, a fotografia pode colocar uma catedral na sala de estar de um indivíduo, ao mesmo tempo em que o concerto, executado em um salão ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto a partir do surgimento dos processos de gravação de sons. A internet é apenas uma forma ainda mais radical dessa popularização, dessa distribuição facilitada da obra de arte, que também serve para romper com essa ideia clássica da aura artística.

- Até porque – concordou Erica – a arte erudita hoje, com suas regras e organização, surge como uma instituição social capaz de atribuir essa aura artística a objetos ou discursos que não os possuam inicialmente. Certas produções materiais podem tornar-se arte, mesmo que não tenham sido criadas com esse intuito, desde que inseridas em um certo contexto com a devida conceitualização.<sup>64</sup>

- Por isso a aura da obra de arte depende do contexto em que se encontra a obra. Suas reproduções democratizam seu acesso, mas de uma forma diferenciada. A Vênus de Milo, vista de perto, é um monumento digno de assombro ou adoração. Uma fotografia sua, porém, não possui o mesmo impacto. Com o advento da fotografia, a obra de arte se emancipa de sua existência única, uma vez que a fotografia é a obra de arte criada com o próprio intuito de ser reproduzida. A questão da autenticidade das cópias de uma foto não tem nenhum sentido.<sup>65</sup>

- Mas a partir do momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. – Erica completou. – O desaparecimento da aura não se torna um fato estético, mas sim político.<sup>66</sup> Graças a isso, a arte deixa de se fundar no ritual para fundar-se na política, na relação social. A arte torna-se mais democrática, por assim dizer. Mesmo porque, o campo artístico hoje tem o poder de conferir aura a objetos que não eram Arte inicialmente. Assim, é fácil dizer que, por

64 AUMONT, 2005

65 BENJAMIN, 1935

66 ROUANET, 1981

consequência, tudo é Arte, ao mesmo tempo em que nada é Arte.<sup>67</sup> Vivemos essa dualidade, que depende do entendimento e da contextualização.<sup>68</sup>

Após um breve silêncio, Erica arrematou.

- E é por tudo isso que Romero Britto incita tantos debates – eles riram, percebendo o longo caminho que haviam percorrido apenas para voltar ao ponto inicial da conversa. – Suas obras são reproduzidas em cadernos, calendários, pratos, poltronas, canecas, e uma infinita variedade de outros utensílios, o que faz com que a aura de sua obra diminua vertiginosamente.

- Mas isso também não é o argumento definitivo, já que a reprodução de obras de arte em utensílios do tipo é algo muito comum. Se você lembrar bem, nos anos 1990, muitas pessoas tinham, nos copos de requeijão e latas de leite em pó o primeiro contato com grandes nomes da arte brasileira. Lembro-me de um relato de uma professora, em uma sala de aula de escola pública no interior do Ceará, que, ao mencionar o nome de Cândido Portinari em uma aula sobre pintores brasileiros, um aluno manifestou-se dizendo “Portinari? Ah, eu sei quem é. É aquele que pinta copos de requeijão.”<sup>69</sup>

Erica riu, e Pierre continuou.

- Mesmo inacurado, o comentário inocente desse aluno mostra o quão eficiente e oportuno é essa descontextualização da arte, essa capacidade de tirar a arte de dentro das galerias e levá-la ao público através da reprodução, possibilitando seu alcance a quem jamais teria a oportunidade de conhecê-la de outra forma.

- E eu concordo com você, Pierre. Mas a diferença, em se tratando de Romero Britto, é que ele produz as obras com o intuito de reproduzi-las desde a sua concepção, com intuito comercial. Nenhum problema nisso, todos sabemos que é importante vender e ter dinheiro, nesse mundo capitalista que vivemos. A grande questão é que isso, para mim, faz dele um designer, e não um artista.

- Nos termos eruditos – Pierre cutucou, ironicamente. – Ele produz arte para a indústria cultural; é hoje um dos artistas mais famosos e financeiramente bem sucedidos do mundo, mesmo com tantas críticas nos círculos eruditos da arte. Seu faturamento anual mostra que sua obra tem público e mercado; qual é o problema em querer vender?

- Nenhum, como disse – Erica resolveu dar-se por vencida. Enquanto



Copos de requeijão com obras de Cândido Portinari. Anos 90.



A New Day. Romero Britto, 2001.



Produtos licenciados da marca Romero Britto. 2012

67 POZENATO, 2013.

68 Percebemos, assim, que não é só a arte que está em constante sintonia com o seu tempo. Também o público, parte necessária da obra, adapta sem comportamento e sua sensibilidade de acordo com a dinâmica da arte. É no convívio com ela e vamos nos tornando sensíveis a seus significados e à sua forma peculiar de se apresentar. (COSTA, 2004, p. 131)

69 BORGES, 2003



**The Cornfield.** John Constable, 1826.



**Reprodução em diversas mídias da obra**  
*The Cornfield.* Datação incerta.

artista, não gostava da ideia de produzir uma obra com o intuito de reproduzi-la em utensílios domésticos, mas não podia evitar ser atingida pelas palavras de Pierre; talvez estivesse sendo elitista demais. – Há mercado para todos – disse, por fim, enquanto caminhavam pela galeria.

– Gosto de pensar que hoje em dia há um novo tipo de aura artística – Pierre declarou.

- Como assim?

- Walter Benjamin, quando escreveu sobre a reprodutibilidade da arte e sobre o declínio do conceito clássico de aura artística, também escreveu que a arte alterava-se, tornando-se mais social e política, não é? Pois eu acredito, e outras pessoas concordam com isso, que a reprodução técnica da arte trouxe um novo tipo de aura ao mundo: a **aura emocional**.<sup>70</sup>

- Veja o exemplo da Galeria Nacional de Londres – ele continuou. – Certa vez, eles criaram uma exposição onde seria apresentada apenas uma pintura, chamada *The Cornfield*, de John Constable. Antes da exposição, porém, a galeria utilizou anúncios de jornal para encontrar membros do público que tinham reproduções dessa pintura em suas casas, e convidaram as pessoas a emprestar essas peças para juntarem-se à exposição, ao mesmo tempo em que essas pessoas explicavam sua relação com aquela obra.<sup>71</sup> Tinha de tudo: toalhas de cozinha, pratos, dedais, relógios, papel de parede...

- E qual foi o intuito dessa exposição? – Erica perguntou, tentando entender onde Pierre queria chegar.

- A ideia de que, apesar de que a maioria das quarenta e cinco pessoas que responderam aos anúncios de jornal e tomaram parte na exposição sequer saber da existência de uma obra de arte original ou conhecerem o nome de John Constable, aquelas pessoas possuíam memórias afetivas muito profundas com a imagem retratada naqueles itens. Vagas memórias de um passado ou vívidas lembranças recentes faziam com que aquelas pessoas tivessem uma relação muito forte com a imagem da qual sequer sabiam a origem. Sua relação com a arte era tão profunda que tornava vaga a ideia de uma imersão artística, uma vez que a aura emocional da obra de arte é muito mais subjetiva e inconsciente. **A relação do indivíduo com a obra de arte torna-se mais importante que a obra em si.**

- Acredito nisso – Erica declarou de modo sucinto, como se esperasse que Pierre continuasse.

- Eu, por exemplo, escrevo em uma sala de frente para um quadro de

70 NORMAN, 2008

71 BANKS, 2009

Kandinsky – Pierre continuou, em um tom alegre. – Não um Kandisky original, mas um pôster barato emoldurado mesmo. Porém, escrevo olhando para aquela imagem há tantos anos, que ela possui um grande poder sobre mim. Aquela obra me causa sensações e lembranças que vão além de qualquer intenção que o artista tivesse quando pintou a obra, e mesmo que aquela cópia que está pendurada em minha parede seja uma reprodução barata, ao mesmo tempo ela possui um grande valor para mim.

- Isso é bem interessante, e acho que se encaixa bastante com minha visão sobre a arte de hoje em dia – disse Erica, calmamente. – Apesar de haverem as regras não escritas impostas pelos círculos eruditos, como já conversamos<sup>72</sup>, a Arte hoje é bastante democrática. As portas estão abertas ao público que estiver disposto a compreender sua linguagem, apesar das barreiras iniciais. A internet, além do mais, possibilita que essa abertura seja ainda mais ampla. Assim, a linguagem artística e o simbolismo dessa linguagem podem, e devem influenciar qualquer tipo de criação atual.

Após uma pequena pausa, completou.

- Nesse sentido, a relação pessoal do indivíduo é o que move a arte e a linguagem artística. A intenção original da obra, muitas vezes, se perde, como você mencionou. Mas isso porque a obra ganha vida própria ao chegar ao espectador, e a relação que ele desenvolve com ela é imprevisível pelo artista. E isso é o que mais importa, afinal. Todo o artista quer tocar o seu público.

Pierre sorriu, percebendo que Erica expressava com sinceridade sua própria visão sobre a arte. Ela desejava, como artista, tocar o público de uma maneira pessoal, provocar uma experiência única em cada espectador. Ela não era apenas discurso, mas sim um pensamento concreto, uma vontade genuína de transformar e tocar o outro. Após uma longa tarde de conversa, finalmente ele compreendia que a arte de Erica o estava tocando e transformando sua visão de mundo desde o momento em que começaram a conversar. Ele sentia-se mudado, com novas ideias sobre o mundo e sobre a Arte, e essa era a visão artística de Erica desde o começo. Tocar e transformar.

- Preciso conhecer suas pinturas – disse ele, sorrindo.

### Para conhecer mais:

**Lixo Extraordinário.** Documentário, 2010. 1h30min.

*Documentário produzido pelo artista Vik Muniz, o processo de produção de obras de arte com material coletado no aterro do Jardim Gramacho, enfatizando as transformações na vida e nas visões de mundo de todos os envolvidos no projeto, desde o artista aos catadores e o espectador das obras do artista.*

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Lisboa: Texto e Grafia, 2005.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa.** Porto Alegre: Artmed, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodução técnica.** 1935. Ensaio disponível em <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reproduzibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>. Último acesso em 28/06/15

BORGES, Adélia. **Designer não é personal trainer: e outros escritos.** 2ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico.** 2ª ed. Reforma. São Paulo: Moderna, 2004.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

NORMAN, Donald A. **Design emocional.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 278 p

POZENATO, Kenia. **Introdução à história da arte.** Maneco:Caxias do Sul, 2013.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo,** 1ª edição, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1981.

## Epílogo

As nuvens que cobriram o céu durante todo aquele dia, finalmente, dissipavam-se. Do amplo saguão, Pierre e Erica observavam o sol do entardecer colorir a paisagem da cidade, as imensas janelas, ainda salpicadas pela chuva que até há pouco caía protegendo-os do frio do mundo exterior.

- Bem, acho que é o fim do nosso passeio – Erica disse, em um tom casual. – Foi uma longa experiência, não?

- E como – Pierre riu. – Muito obrigado pela sua companhia, Erica. Eu realmente precisava de uma tarde como essa para me trazer a inspiração de volta. Aprendi muito com nossa conversa – sua mente já produzia diálogos e personagens para seus próximos escritos.

- Fico feliz em ser útil – ela sorriu. – Mas quer dizer então que você veio até aqui em busca de inspiração? Essa parte você não tinha me dito.

- Você também não disse seu motivo para estar aqui hoje - ele respondeu.

- Não apreciamos a Arte todos pelo mesmo motivo? Para sermos tocados por ela, e, quem sabe, através dela, transformarmos nossa forma de ver o nosso mundo?

- Você não consegue dar uma resposta simples, não é?

Erica riu alto.

- Faz parte do meu estilo – ela disse, em um tom sarcástico.

- Pois agora, após tanta conversa, só ficou faltando uma coisa – Pierre disse.

- O que?

- Você falar mais sobre a sua arte. Sobre o que você pinta?

Ela riu.

- Ah, é um pouco complicado de explicar, eu teria de lhe mostrar. Na nossa próxima conversa, quem sabe?

Essas palavras fizeram o sorriso de Pierre abrir-se como uma gaveta.

- Na próxima, eu pago um café – ele disse.

Então, com palavras gentis e gestos cordiais, Pierre e Erica despediram-se, dando fim a uma longa tarde de conversa sobre Arte e História. E o escritor partia noite adentro com o coração leve e a mente recheada de ideias para uma história sobre uma mulher misteriosa, galerias de arte e talvez, apenas possivelmente, um escritor apaixonado.

## Referências

Nesta sessão seguem todas as referências sinalizadas ao longo do texto, acompanhadas também de diversas outras obras que, mesmo não sendo diretamente citadas, tiveram papel elementar na construção das discussões e temáticas presentes nessa obra. Em especial, os escritos do sociólogo Pierre Bourdieu e do historiador Eric Hobsbawm, que foram a base teórica para a personalidade dos personagens Pierre e Erica.

ABUD, Kátia Maria. **Ensino de História**. São Paulo: Cengage Learning, 2010. P. 132.

ALMEIDA, Aires. **O que é arte? Três teorias sobre um problema central da estética**. 2000. Disponível em [http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/estetica\\_1/o\\_que\\_e\\_arte\\_2.pdf](http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/estetica_1/o_que_e_arte_2.pdf). Último acesso em 28/06/15

ANASTASIOU, Lêa das Graças Camargos; ALVES, Leonir Pessate. **Processos de ensinagem na universidade: pressupostos para as estratégias de trabalho em aula**. 3.ed. Joinville: UNIVILLE, 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Lisboa: Texto e Grafia, 2005.

BAIA, Silvano Fernandes. **A música popular na historiografia: reflexões sobre fontes e métodos**. Revista ArtCultura: Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 61-80, jan.-jun. 2012.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura, outras artes**. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. 228 p.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BELL, Clive. **Art**. Indypublish: New York, 1914.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodução técnica**. 1935. Ensaio disponível em <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>. Último acesso em 28/06/15

BORGES, Adélia. **Designer não é personal trainer: e outros escritos**. 2ª ed. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

BOURDIEU, Pierre; MICELI, Sérgio. **A economia das trocas simbólicas**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 361 p.

\_\_\_\_\_. **Razões práticas: Sobre a teoria da ação**. Tradução Mariza Corrêa – Campinas, SP: Papiрус, 1996.

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998. 188 p.

\_\_\_\_\_. **O erro de Marx**. Entrevista. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/03/o-erro-de-marx/>. Último acesso 06/06/15

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3.a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BUCKLEY, Peter. **The Rough Guide to Rock**. London: Rough Guides. 2003

CARDOSO, Rafael. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008

\_\_\_\_\_. **Uma introdução à história do design**. 2ª Ed. São Paulo: Editora Blucher, 2004.

COELHO, Daniel Menezes. **Saber e autoridade em Freud e no mundo contemporâneo**. Revista ECOS. Vol. 1. Nº 1. Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2013

COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. 2ª ed. Reforma. São Paulo: Moderna, 2004.

CONFORTO, Marília. **O escravo de papel: o cotidiano da escravidão na literatura do século XIX**. Caxias do Sul: EDUCS, 2012.

\_\_\_\_\_. **Faces da personagem escrava**. Caxias do Sul: EDUCS, 2001.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. 609 p.

DE MASI, Domenico. **O ócio criativo**. Rio de Janeiro, Ed. Sextante, 2000.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac Naify, 2003

FARIA, Amarildo José. **Uma maneira de enxergar o mundo**. Revista Mundo Jovem, Edição Nº 343. Ano 2004 - Fevereiro de 2004

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 212

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro**. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1992.

FIGURELLI, Gabriela Ramos. **Articulações entre educação e museologia e suas contribuições para o desenvolvimento do ser humano**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | Mast – Vol. 4 nº2. 2011. P. 111.

FONSECA, Selva Guimarães. **O uso de diferentes linguagens no ensino de História e Geografia**. Ensino em Revista, v. 4. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 1995.

GARCIA, Miliandre. **Reflexões sobre o diálogo entre história e imagens**. Revista ARTCultura: Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 231-236, jan.-jun. 2012.

GOMES FILHO, João. **Design do Objeto: bases conceituais**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ergonomia do objeto: sistema técnico de leitura ergonômica**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Palavra peregrina: o Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil**. São Paulo: EdUSP, 1998. pp. 59-60

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922 - A semana que não terminou**. Companhia das Letras: São Paulo. 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito: volume único**. 7.ed. rev. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. 549 p

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. Disponível em <http://books.google.com.br/books?hl=PT>

BR&lr=&id=rx78zCq3X8oC&oi=fnd&pg=PA9&ots=Cflb4EHg-a&sig=\_FQoczXJooHYV  
WXOmszAgVBjz8#v=snippet&q=est%C3%A9tica&f=false. Último acesso em 28/06/15

\_\_\_\_\_. **Ética, estética e alteridade.** Apresentado no II Seminário Nacional de Filosofia e Educação: Confluências, e publicado em: Cultura e alteridade: confluências / Amarildo Luiz Trevisan, Elisete M. Tomazetti (Orgs.). Ijuí : Ed. Unijuí, 2006. Disponível em <http://w3.ufsm.br/gpracioform/artigo%2001.pdf>. Último acesso em 17/07/2014

HOBBSAWM, Eric John. **A era das revoluções: Europa 1789-1848.** 11.ed. Rio de Janeiro: 1998. Paz e Terra Ltda, 366 p.

\_\_\_\_\_. **A era do capital: 1848-1875.** 9.ed. São Paulo: Paz e Terra Ltda, 1999. 459 p.

\_\_\_\_\_. **Era dos extremos: o breve século XX 1914-1991.** São Paulo: Cia. das Letras, 1995. 598 p.

\_\_\_\_\_. **Tempos interessantes: uma vida no século XX.** São Paulo: Cia. das Letras, 2002. 482 p.

HOLLIS, Richard. **Design gráfico: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

INHAN, Luciana; FREITAS, Tiago. **Renascimento. Uma Europa renovada através das obras de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Sandro Boticelli e Rafael Sanzio.** São Paulo: Editora Escala, 2008

JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte.** 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JONES, Sue Jenkyn. **Fashion Design - manual do estilista.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

JOY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papirus, 1996.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu.** 2006. Disponível no site: [http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/caderno-diretrizes\\_segundaparte.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/cadernodiretrizes/caderno-diretrizes_segundaparte.pdf). Último acesso em 20/11/2014.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem, historiografia, memória e tempo.** Revista ARTCultura: Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 9-21, jul.-dez. 2010.

LIMA, Valéria. **Uma Viagem com Debret.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MANSFIELD, Elizabeth. **Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline.** Abingdon: Routledge Publisher, 2002

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Editora Cultrix. 2002.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. **Educação e ação cultural em museu.** Revista Memória em Rede, Pelotas, V.3, n.9, Jul./Dez. 2013.

MALUF, Marcia. **O aspecto barroco das festas populares.** REVISTA OLHAR . ANO 03 . N 5-6 . JAN-DEZ/01. Disponível em [http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/maluf\\_corrigido.pdf](http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/maluf_corrigido.pdf)

MELO, Ana Amélia M. C. **História e literatura, segundo Peter Gay: apropriações da realidade.** Revista ARTCultura: Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 231-234, jan-jun, 2011.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design.** Série Design. 4ª tiragem. Rio de Janeiro: 2AB, 2010. 80 p.

- NOGUEIRA, Cláudio M. Martins; NOGUEIRA, Maria Alice. **Bourdieu & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- NORMAN, Donald A. **Design emocional**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. 278 p
- PARMENTIER, Michael. Ästhetische Bildung. In: OELKERS, Jürgen; BENNER, Dietricher. **Historisches Wörterbuch der Pädagogik**. Weinheim und Basel: Beltz, 2004, 11-32.
- PAYNE, Francis Loring. **The Story of Versailles**. New York: Moffat, Yard & Company, 1919.
- PINSKY, Carla Bassanezi. **Novos temas nas aulas de história**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- POZENATO, Kenia. **Introdução à história da arte**. Maneco:Caxias do Sul, 2013.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 16.ed. São Paulo: Brasiliense, 1979. 391 p.
- PROENÇA, Graça. **História da Arte**. São Paulo: Atica, 2007.
- RAGO, Margareth. **A “Nova” historiografia brasileira**. Revista Anos 90, Porto Alegre, nº 11. Julho de 1999.
- RÜSEN, Jörn. **Jörn Rüsen e o Ensino de História**. Organizadores: Maria Auxiliadora Schimidt, Isabel Barca, Estevão de Rezende Martins. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**. 1ª edição, Edições Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1981,)
- SALIBA, Elias Thomé. **A vida e obra de Eric. J. Hobsbawm**. 2012. Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-vida-e-a-obra-de-eric-j-hobsbawm-pel-o-historiador-elias-thome-saliba,938453>. Último acesso 06/06/2015.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. **Uma introdução a Pierre Bourdieu**. 2010. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-a-pierre-bourdieu/>. Último acesso em 25/06/15
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- SANTAELLA, Lucia e NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999
- SILVA, Karina Vanderlei. Biografias. In PINSKY, Carla Bassanezi. **Novos temas nas aulas de história**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- SCHNEIDER, Beat. **Design – uma introdução**. São Paulo: Editora Blucher, 2010.
- STRICKLAND, Carol. **Arte comentada: da pré-história ao pós moderno**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- TOLSTOI, Leon Nikolaevitch. **O que é arte?** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003
- VASCONCELLOS, Celso dos Santos. **Construção do conhecimento em sala de aula**. São Paulo: Libertad, 1994.
- ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983