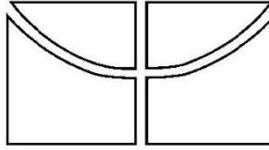


UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Délcia Silva Francischetti

**CONFORMAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO BARROCO
NA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA**

Brasília, DF
2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

Délcia Silva Francischetti

**CONFORMAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO BARROCO
NA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília/UNB como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva

Brasília, DF
2013

Délcia Silva Francischetti

**CONFORMAÇÃO CONTEMPORÂNEA DO BARROCO
NA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília e defendida sob a avaliação da Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva
Orientador
Universidade de Brasília – UNB

Prof. Dr. Marcelo Feijó
Membro Interno
Universidade de Brasília - UNB

Prof^ª. Dr^ª. Florence Dravet
Membro Externo
Universidade Católica de Brasília – UCB

*“De tudo ficam três coisas:
A certeza de que estamos sempre começando
A certeza de que precisamos continuar
A certeza de que seremos interrompidos antes de terminar.
Portanto devemos:
Fazer da interrupção um caminho novo
Da queda, um passo de dança
Do medo, uma escada
Do sonho, uma ponte
Da procura, um encontro”*

Fernando Pessoa

“Um corpo moral cria um mundo de roupas que veste o nu. Mas o nu continua visível, mais talvez do que quando não era coberto por qualquer roupagem.”

Nilton Bonder

“Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. Por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.”

Giorgio Agamben

Eu dedico este trabalho, com MUITO amor, às flores que plantei por acreditarem que eu as tocava com segurança até florescerem.

Do mesmo modo e intensidade, às imagens que a mim se fizeram presentes pela ausência, me obrigando a crescer.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sinceramente, a minha mãe Iolanda, uma legítima guerreira *Highlander* que me indicou o caminho da arte e me ensinou a lutar com determinação e perseverança, sempre de cabeça erguida.

Agradeço aos meus filhos Aline, Rodrigo e Cacá, por efetivamente existirem em minha vida, cuja presença, olhar e sorriso sincero, me impelem à vida todos os dias.

Agradeço à minha irmã Dedé pelo amparo incondicional e pelos lanches na Torre Eiffel.

Agradeço a Henrique Moreira, meu melhor amigo, a quem devo esse desafio, pelo enorme coração que ampara e cuida, e pelas mãos sempre estendidas e prontas a ajudar.

Agradeço ao meu querido amigo Bruno Nalon que sempre me diz que tudo vai dar certo.

Agradeço aos amigos Gélío Silva, Davi Santos, Flávio Rodrigues, Jackson Sena, Marcelo Oliveira e Adriano Karlin pela torcida, ajuda, paciência e compreensão.

Agradeço ao meu orientador, Gustavo de Castro, por acreditar que eu seria capaz e, acima de tudo, pela amizade, carinho, compreensão e parceria.

RESUMO

Na formação da identidade brasileira o Barroco, enquanto arte e conceito assumiu um papel preponderante. Os seus componentes estéticos foram utilizados para compor uma linguagem autônoma baseada na imagem, servindo como meio para a formulação de um discurso político-ideológico, visando facilitar a comunicação entre conquistadores e conquistados, e posterior domínio europeu sobre as populações nativas e os demais grupos étnicos incorporados ao processo de formação do povo brasileiro. A arte colonial brasileira, resultado do uso sistemático dessa linguagem, foi utilizada no século XVI como dispositivo a serviço da Contrarreforma, mostrando-se particularmente eficiente enquanto estratégia de aproximação e persuasão, propiciando a subjetivação de índios e negros baseada em valores essencialmente brancos e europeus. Este trabalho resgata o percurso do Barroco na história brasileira, enquanto arte, dispositivo e conceito, considerando-o nos contextos históricos que precedem e sucedem o descobrimento do Brasil até a atualidade, buscando elementos característicos cujos referenciais visuais coincidam com aqueles presentes na arte barroca e em suas recontextualizações presentes na comunicação de massa do Brasil do século XXI, propondo uma reflexão sobre o papel do Barroco como chave na conformação da identidade cultural brasileira.

Palavras-chave: Barroco; Dispositivo comunicacional; Identidade brasileira.

ABSTRACT

In the building of Brazilian identity, the Baroque, as art expression and concept, took a preeminent role. Their aesthetic components were used to compose a language based on autonomous image that was applied in constructing a political-ideological discourse, in order to facilitate the communication between conquerors and conquered. In the same sense, Baroque was used to assure the European dominance over the native populations and other ethnic groups incorporated into the process of formation of the Brazilian people. The Brazilian colonial art, which resulted from the systematic use of this language, was taken in the sixteenth century as a device to Counter-Reform, being particularly effective as an approach and persuasion strategy, providing the subjectivity for Indians and Blacks based mostly in white and European values. This work recovers the path of the Baroque in Brazilian history, as art and device concept, considering the historical contexts that preceded and followed the Brazil's discovery, in the XV century up to nowadays, seeking elements whose visual references characteristics matches to those present in the Baroque and in their reconfigurations within Brazilian mass communication in the XXI century, proposing a reflection on the role of the Baroque as key to shape the Brazilian cultural identity.

Keywords: Baroque. Communication device. Brazilian identity.

SUMÁRIO

ARTE E COMUNICAÇÃO	11
INTRODUÇÃO	14
DO MÉTODO	17
1- OUTONO	22
O DESCOBRIMENTO	
1.1. Barroco e barroco: esclarecimentos preliminares.....	22
1.2. O primeiro encontro	29
1.3. Barroco: o grande dispositivo	32
1.4. Buscando as origens	37
2 - INVERNO	46
O PATRIMÔNIO	
2.1. Sobre eixos, formas e códigos	47
2.1.1. Sintaxe da linguagem visual	47
2.1.2. Barroco.....	56
2.1.2.1. Equilíbrio	57
2.1.2.2. Gravidade e conceito.....	58
2.1.2.3. Gestalt: o sentido de ordem e a percepção do todo	62
2.3. O caldeirão da bruxa	64
2.4. Curvas e espirais: imaginário e verdade.....	70
2.4.1. Dobras e labirintos: matéria e espírito.....	74
3 - PRIMAVERA	82
A HERANÇA	
3.1. As estradas de Minas.....	82
3.2. Brasil: a herança colonial	87
3.3. Imaginário, representação e identidade	98
3.3.1. Inconsciente pessoal e coletivo	100
3.3.2. Imaginação social	101
4 - VERÃO	105
A CONTEMPORANEIDADE BARROCA	
4.1. Ser contemporâneo.....	105
4.2. Contemporaneidade e antropofagia.....	106
4.3. Rio, Minas, Brasil, Brasília	117
4.5. Convergência entre as artes e as comunicações	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
APÊNDICE	142
ANEXOS	165
ANEXO 1	166
ANEXO 2.....	167

ANEXO 3.....	181
ANEXO 4.....	183
ANEXO 5.....	186
ANEXO 6.....	189
ANEXO 7.....	190

ARTE E COMUNICAÇÃO



Certa vez questionaram Pablo Picasso sobre o seu conceito de arte. Em resposta disse ele não ter um conceito formado e que, caso tivesse, não diria a ninguém. Em seguida perguntaram se ele se considerava um grande artista, ao que respondeu acreditar ter sido um somente até os sete anos¹. Não sei se tal fato é real. No entanto, resolvi aceitá-lo como verdade, o que me levou a refletir sobre tais perguntas e as respostas nos últimos trinta e oito anos.

Sou mineira, do ano de 1957 e recebi meu primeiro prêmio cultural, o “1º lugar da turma”, com um desenho do fundo do mar, por coincidência, exatamente aos sete anos. O Diploma de Honra ao Mérito concedido pela Livraria “El Ateneo” do Brasil S.A. (com filiais no Uruguai, Venezuela, Argentina, Espanha, México e Peru), passou a ser motivo de orgulho para toda a família e, para mim, um caminho para as artes e a comunicação. Muito aquém da estética idealizada para as meninas da época devido à extrema magreza, fato que contribuiu para uma personalidade acanhada, encontrei em meus desenhos que sucessivamente passaram a emergir do fundo daquele mar o único meio de expressão, abordagem e diálogo com o mundo, recurso de que ainda faço uso em várias ocasiões.

Creio que o único mundo a não me intimidar era Ouro Preto, onde passei vários dos melhores dias de minha infância, comendo empadinhas de frango assadas no forno à lenha na pousada de dona Antônia, um sobrado colonial situado na Rua Costa Sena, ao lado da igreja de São Francisco de Assis, na qual eu sonhava sob o céu de Mestre Ataíde, cercada pelos santos de Aleijadinho.

Em 1976 prestei vestibular para o curso de Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, por ser a área mais próxima das artes disponível dentre os cursos oferecidos pela universidade escolhida. Naquela época havia feito um pacto comigo de encaminhar a vida profissional para o estudo e a produção artística fosse no campo das “belas-

¹ Não há como atestar se tal fato ocorreu realmente ou se é mais uma das inúmeras lendas criadas em torno da vida de Pablo Picasso.

artes”, fosse no das “artes aplicadas”². Desde então a comunicação visual, a direção de arte, as artes gráficas, o design, a pintura e a escultura, a poesia e a carreira acadêmica na qual, dentre outras disciplinas, leciono História da Arte, Estética e Comunicação de Massa, Fundamentos da Linguagem Visual, fizeram com que eu não conseguisse mais distinguir arte de comunicação.

Entendo que a comunicação se configura e se expressa por meio da arte, onde busca inspiração, repertório técnico, estético e conceitual. Nela é recorrente a recontextualização dos inumeráveis estilos da arte, recurso utilizado com a intenção de abordar seus conteúdos em conformidade com as tendências de época e de criar uma identidade que coincida com os referenciais de cada grupo de receptores ou público-alvo.

A arte, por sua vez, revela os caminhos secretos percorridos pela alma em busca da autoconstrução. Revela o “cuidado de si” à procura do divino e da relação entre o sujeito, a subjetividade e a verdade, questões tão inquietantes para Michael Foucault, estudioso do tema a partir da visão socrático-platônica (FOUCAULT, 2004). E resulta na expressão singular e apaixonada dos eus e dos tempos, dos interesses políticos e religiosos, comunicados, divulgados a públicos específicos, a patrocinadores e mecenas, expiados e espiados nas paredes dos museus, nas salas de estar, nas vitrines de estação, posada em jardins e sepulturas ou de braços abertos sobre uma cidade inteira.

Não cheguei ainda a um conceito definitivo sobre arte. Aliás, Gombrich também não. Para ele, “nada existe realmente a que se possa dar o nome de arte [...] tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe” (GOMBRICH, 1999, p.15).

Ernest Fischer, por sua vez, entende arte como a representação da humanidade e suas necessidades, aspirações e ideais, subordinada a um contexto histórico específico. E, ao mesmo tempo, como uma atividade que, “dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento” (FISCHER, 1981, p.17), atribuindo a ela uma contraditória descontinuidade/continuidade, que é o que configura a evolução do próprio mundo.

Entretanto Bosi define arte como “um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura”. Ou seja, pela dádiva da natureza física e pela própria natureza humana considerada nos seus aspectos espirituais, emocionais e

² Entende-se por arte aplicada a produção artística funcional útil à vida cotidiana e que engloba a criação de objetos, artefatos, arquitetura, ilustrações e produção de imagens, configuração de peças informativas e educacionais, cenários, entre outros.

psicológicos. Para ele, “qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística [...] é uma produção; logo, supõe um trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, [...] o cosmos do caos” (BOSI, 2010, p.13).

Cada novo argumento reforça em mim o sentimento que me acompanha desde a infância de que arte e comunicação são indissociáveis.

Sei que não há como fazer arte sem comunicá-la, pois é por meio dela que nos revelamos e presentamos o outro com um pouco do que somos, com a essência de nossa existência.

Sei também que não há como comunicar sem arte, pois essa é a nossa forma particular de expressar a nossa visão de mundo, independentemente dos conteúdos compartilhados e dos patrocinadores em ambos os casos.

Sabidamente Ítalo Calvino definiu arte como um conjunto de “redes de conexões entre fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO *apud* MACHADO, 2010, p.73). Tendo a concordar com essa complexa simplicidade.

Enfim, arte e comunicação e, como não poderia deixar de ser, esta pesquisa, versam sobre esse novo de inquietações conceituais, que pretendo começar a desenrolar.



INTRODUÇÃO

Talvez possamos com proveito aplicar à arte produzida na era das mídias o mesmo raciocínio que Walter Benjamin aplicou à fotografia e ao cinema: o problema não é saber se ainda cabe considerarmos “artísticos” objetos e eventos tais como um programa de televisão, uma história em quadrinhos ou um show de uma banda de rock. O que importa é perceber que a existência mesma desses produtos, a sua proliferação, a sua implantação na vida social colocam em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge. [...] O que não se pode é julgar toda essa produção com base numa legislação teórica prefixada, já que ela está sendo governada por modelos formativos que provavelmente não foram ainda percebidos ou analisados teoricamente. Com as formas tradicionais de arte entrando em fase de esgotamento, a confluência da arte com a mídia representa um campo de possibilidades e de energia criativa que poderá resultar aproximadamente num salto no conceito e na prática tanto da arte quanto da mídia – se houver, é claro, inteligências e sensibilidades suficientes para extrair frutos dessa nova situação. (MACHADO, 2010, p.27)

O Brasil é dono de uma identidade cultural única que se destaca em todo o mundo na música, na literatura, no cinema enfim, nas artes plásticas e nas artes aplicadas. Dentre as inúmeras características dessa brasilidade que a distingue das demais podemos citar a contemporaneidade de suas vanguardas; a busca pela constante atualização quando da expressão de seus conteúdos temporais; o caráter miscigenado, multicultural e dialogante; a disponibilidade para recontextualizar e se vestir sempre do novo; a apropriação da tecnologia e da comunicação como novos meio de convergência e expressão; o caráter massivo e midiático; e, principalmente, o barroquismo curvilíneo, sensual, colorido e tropical que se formou junto ao brasileiro, sedimentando sua identidade.

O que motivou este trabalho foi a seguinte questão:

É possível identificar componentes estéticos apresentados pela comunicação massiva, no Brasil do século XXI, cujos referenciais visuais coincidam com aqueles presentes na arte barroca?

A princípio, considerando a jornada histórica do Brasil e seus resultados no campo da expressão, essa pergunta pode parecer uma questão óbvia. No entanto, procuro as razões pelas quais esse diálogo estético foi e continua sendo possível. Um diálogo voltado para algo maior, mas sempre presente em nossa memória arcaica e, por outro lado tão perto, personificado nas identificações do povo brasileiro que sempre encontra nos referenciais Barrocos uma linguagem universal, patente nas mais diversas manifestações culturais do país.

Para tanto, compreender o Barroco do século XVI apenas como base da estética que resultou na Arte Colonial brasileira, não é o bastante. É preciso observá-lo com outro olhar,

considerando-o nos contextos históricos que precedem e sucedem o descobrimento do Brasil até a atualidade; enquanto recontextualizações que o tenham considerado na contemporaneidade; como conceito inserido não só nas “Belas Artes”, mas também nas “Artes Aplicadas”.

Encontro em Santaella um estímulo. Para ela, alimentar separatismos pode levar a perdas tanto para as artes quanto para a comunicação no que se refere às possíveis convergências entre ambas. Nesse caso, a primeira fica “limitada pelo olhar conservador que leva em consideração exclusivamente a tradição de sua face artesanal” e a segunda “porque fica confinada aos estereótipos da comunicação de massa”. (SANTAELLA, 2008, p.7).

Outra questão primordial é pensar criticamente o Barroco, analisando indícios que o apontem como uma linguagem autônoma, baseada na imagem, formulada com a intenção de criar meios de comunicação entre os povos envolvidos na formação da identidade cultural brasileira. É buscar pelo significado, as características e o alcance de um dispositivo, com o intuito de verificar o poder de aplicabilidade dessa linguagem como ferramenta de subjetivação, ou seja, como um dispositivo comunicacional³, empregado pelos conquistadores e pela Igreja, forte o bastante para doutrinar, persuadir e forjar uma nova identidade. É procurar entender como a arte barroca e o conceito barroco foram conformando a identidade cultural brasileira até que ela resultasse na visível contemporaneidade que experimentamos no século XXI.

Desta forma, o trabalho foi dividido nos quatro capítulos a seguir:

1. Outono: o descobrimento.

O outono é a estação que intermedia os polos opostos na natureza, verão e inverno. É caracterizada pela mudança de temperaturas e humores; pela colheita dos frutos maduros; pela mudança da coloração das folhas e peles; e pela longa noite. O grande encontro de 22 de abril de 1500 entre os portugueses e os tupis ocorreria nesse clima. E a grande transformação antecipada pela baixa umidade da estação prenunciava o novo.

Este capítulo esclarece a distinção entre arte barroca e conceito barroco; aborda a chegada do português ao Brasil, o encontro com os nativos e a perspectiva de negócios rentáveis; explica a noção de dispositivo com a aplicação do termo ao campo da comunicação configurando um “dispositivo comunicacional”; e procura sintetizar um resgate histórico das expressões artísticas buscando contextualizar a origem do estilo Barroco decorrente do Renascimento trazido para o

³ No âmbito desta pesquisa, a expressão “dispositivo comunicacional” será atribuída ao Barroco com o propósito de referenciá-lo como linguagem autônoma e funcional desvinculada da língua, da fala e da escrita, usada como meio e recurso na transmissão intencional de conceitos e ideias por meio da construção da imagem.

Brasil. Portanto, o outono representa o encontro, as apresentações, os esclarecimentos, e as projeções para o futuro.

2. Inverno: o patrimônio

O inverno se caracteriza pela baixa da luz e da temperatura, pela diminuição de alimentos, pelo recolhimento ou pela fuga, pela introspecção. É tempo de vento, de trocar, preparar, de aprender para colher os frutos.

Este capítulo apresenta os componentes estéticos, estilísticos e formais e as relações entre eles em benefício de um conteúdo a ser abordado por meio da conformação. Dentre eles o equilíbrio, o sentido de ordem, a percepção do todo, e as formas/código determinantes dos eixos representativos das expressões, responsáveis pelo entendimento da linguagem visual por parte do observador.

O capítulo é assim denominado, pois para a conformação da identidade brasileira, o bem patrimonial mais valioso deixado pelo Barroco foi justamente a capacitação à leitura e à comunicação por meio da imagem e, com ele, a abertura dos caminhos para a instrução e o discernimento.

3. Primavera: a herança

A primavera corresponde ao mês em que tudo nasce. Assim como no Brasil onde o país começa a ser desbravado, colonizado e explorado, formam-se as vilas, povoados, cidades. É quando começa efetivamente o processo de miscigenação e a expressão decorrente dessa mestiçagem faz surgir no Brasil um Barroco híbrido, totalmente distinto daquele desenvolvido em qualquer outra parte do mundo, vindo a ser denominado de Arte Colonial. É também neste período que a extração de ouro e de diamantes em Minas Gerais, a criação de gado no Sul do país e a plantação de cana-de-açúcar no Nordeste formam as primeiras estradas e vias de recebimento e transmissão de informação. É quando se dá o início do processo de comunicação em escala massificada no Brasil. É nesse momento que se abre a discussão sobre o simbólico, o imaginário, a representação, o inconsciente, a imaginação social e a identidade cultural que se formou no país.

4. Verão: a contemporaneidade barroca

O verão brasileiro é uma das estações mais esperadas, onde todos estão dispostos a se entregar ao imaginário, à fantasia, à ilusão, à idolatria ao corpo, ao sol, às cores do país. É quando as pessoas caminham pelas cidades, pelas ruas e praias com o ímpeto caracteristicamente brasileiro trocar, de render-se às novidades que iluminarão para as novas possibilidades. É o tempo do *E por que não?* É tempo o do *E se?*.

Esse capítulo aborda o ser contemporâneo; a qualidade da contemporaneidade dos processos antropofágicos no Brasil; diálogos resultantes dessa contemporaneidade nos estilos artísticos, nas vanguardas e no barroquismo; a convergência entre as artes e as comunicações a partir do século XX.

A profusão de documentos de áreas distintas e a grandiosidade do acervo Barroco no Brasil, e daquele resultante de sua influência, constituíram-se em elementos motivadores para o entendimento das condições, repercussões e razões que fizeram desse estilo e conceito uma das mais representativas formas da expressão brasileira.

A opção por analisar tal bagagem ocorre pela percepção de que há uma identificação natural, quase ancestral, do brasileiro com o Barroco. Um diálogo contemporâneo que na pós-modernidade consegue interagir com quinhentos anos de expressão multifacetada, consolidando essa identidade intercultural do Brasil do século XXI, nascida do casamento entre uma nação vermelha aqui sedimentada, uma negra para cá contrabandeada e uma branca ambiciosa, porém crédula e temente.

DO MÉTODO

Já que estamos lidando com identidade, percepções, imaginário social, inconsciente e tantos outros aspectos ligados à atitude humana, definir uma metodologia baseada na tradição da pesquisa em comunicação constitui-se num enorme desafio. Por mais que a preocupação seja a de construir o conhecimento em sólidas bases metodológicas, somos obrigados a reconhecer que o método, muitas vezes, transfigura-se numa verdadeira camisa de força, a impor restrições, a levantar barreiras e a estabelecer modelos que não se encaixam naquilo que vimos, sentimos e acreditamos.

A ciência é algo vivo, “é coisa viva”, nas palavras de Santaella (2001, p. 102) e nada mais vivo do que olhar para a nossa realidade a partir de uma perspectiva que privilegie o sentido e os sentidos. Olhar para a realidade por meio da arte. É dessa forma que eu gostaria que esta pesquisa fosse percebida: algo vivo, vivenciado, sentido, vindo da primeira das três espécies de seres humanos listadas por S. Pierce: “aqueles para quem a primeira coisa está na qualidade dos sentimentos. Esses homens criam arte”. (PIERCE *apud* SANTAELLA, 2001, p.103)

É lógico que essa percepção diferenciada não me permite ignorar totalmente as preocupações com a validação daquilo que aceitamos como “coisa viva”. É razoável que tenhamos cuidado para fugir àquilo que Popper chama de “amontoado de ruínas”, uma questão

que não se apoia numa situação-problema, pecado que se atribui com muita frequência aos filósofos. (POPPER, 2008, p. 23)

Essa é uma questão que persegue a todos os que se aventuram pelos desafiadores caminhos da pesquisa científica: definir claramente o percurso que se seguiu na construção de suas convicções, apoiado e “protegido” por um campo epistemológico capaz de garantir a legitimidade de seu objeto.

E no campo da Comunicação esta questão ganha proporções ainda mais desafiadoras:

O termo “comunicação” é consensualmente aplicado ao ato de estabelecer uma relação, seja entre organismos vivos, entre objetos ou entre seres humanos. Apesar de haver uma tradição de estudos relacionados à Comunicação que remonta ao final do século XIX, contemplando desde uma visão generalizada do fenômeno comunicacional até a troca simbólica entre seres humanos, foi com os estudos relacionados ao surgimento da sociedade de massa que o campo teórico da Comunicação avançou na sua tentativa de definir uma epistemologia própria. Com isso, a pesquisa em Comunicação acabou por eleger a comunicação mediática (aquela em que há a intervenção de um meio tecnológico) como a que tem a melhor possibilidade de vir a se constituir no objeto de estudo específico da Comunicação. (MOREIRA, 2013, p. 65)

E essa valorização dos estudos relativos aos meios acaba por desestimular outros tipos de pesquisa, notadamente aqueles que tenham justamente como foco os processos comunicacionais que ocorrem fora da influência dos media. Isso é tudo o que quero neste trabalho: fugir à ditadura dos media para entender um fenômeno que para mim é claramente algo ligado à Comunicação.

Se houve uma preocupação metodológica na construção dessa pesquisa foi a de tentar equilibrar, de alguma forma, o dogmatismo – que preconiza o rigor do método, numa perspectiva puramente positivista de ciência – e uma visão contemporânea de ciência, onde há espaço para a incerteza e a ruptura com o cientificismo.

Por que não levar em consideração outros elementos que não os que se pode deduzir, aferir e comprovar. Por que não deixar, o pesquisador, se levar por suas convicções, por sua sensibilidade e, principalmente, por sua imaginação? Assim agiu Einstein.

A principal contribuição para uma nova concepção de ciência foi dada por Einstein. As suas teorias da relatividade restrita e da relatividade geral foram importantes não apenas pelo conteúdo que apresentaram, mas pela forma como foram alcançadas. Bacon afirmara que as ideias preconcebidas deveriam ser eliminadas da mente do investigador. Einstein não as eliminou. Ao contrário, semelhante ao artista, deu asas à sensibilidade e à imaginação. Projetou subjetivamente um modelo de mundo que não fora captado registrando passivamente dados sensoriais, mas influenciado por suas emoções, paixão mística, impulsos de sua imaginação, convicções filosóficas

e, como ele próprio afirmou, por um “sentimento religioso cósmico”. (KÖCHE, 1997, p. 60).

A garantia de que não descuidaremos da questão metodológica, mesmo que não possamos descrevê-la e demonstrá-la com a clareza com que a fazem nos demais campos do conhecimento, está na cuidadosa orientação que recebemos, no acompanhamento constante do que fazemos e pesquisamos, na vigilância contínua para que não incorramos em “expectativas ingênuas de evidências prévias”, como alerta Demo (DEMO, 1990, p. 24).

Nesse caso, o mérito é todo daquele que nos orienta e conduz e que põe em prática o que Wolf preconiza para superar a falta de metodologias hegemônicas no campo da comunicação:

A falta de metodologias hegemônicas acaba por acentuar a necessidade de orientadores competentes no acompanhamento da pesquisa e o desenvolvimento da capacidade criativa de escolhas e julgamentos, da ousadia na aplicação de metodologias mistas, integradas, complexas, metodologias estas que vêm se acentuando como uma tendência especialmente na área de comunicação, tendo em vista seu perfil interdisciplinar (WOLF *apud* SANTAELLA, 2001, p. 134).

Mesmo diante da força dos argumentos que defendem uma liberdade maior para quem busca o conhecimento, sou obrigada a admitir que alguma ordem é necessária para que possamos descrever (e aí já se encontra implícito um determinado método, chamado de descritivo) de que maneira reunimos e organizamos os dados, as informações e os modelos de que lançamos mão para defender uma hipótese. Nesse caso, a de que o Barroco constitui-se num dispositivo comunicacional relevante, presente na construção da identidade do povo brasileiro.

Dessa forma, considerando as classificações e ordenamentos estipulados nos manuais de Metodologia Científica, posso atribuir a este trabalho as seguintes características:

1. Quanto aos procedimentos técnicos adotados:

Sem dúvida, trata-se de uma Pesquisa Bibliográfica, pois foi construída “a partir de material já publicado” e que envolveu a leitura de livros, artigos de periódicos e também de material disponibilizado na Internet.

2. Quanto aos seus objetivos, podemos enquadrá-la como uma Pesquisa Descritiva (GIL, 1991), considerando que descreve características de um determinado fenômeno e que envolveu o levantamento e a coleta de dados junto a diferentes fontes.

A pesquisa estética foi realizada a partir da construção do conhecimento por meio de um sistema aberto e complexo, em busca de um saber simultaneamente comunicacional e artístico. Tal abertura permitiu que a minha memória pessoal dialogasse com este trabalho, diálogo esse

propiciado por uma longa vivência no campo da arte como pintora, desenhista e professora de artes plásticas, sempre criando representações e analisando imagens de um banco que venho construindo há mais de dez anos.

Para dialogar com as questões históricas referentes à formação do povo brasileiro, privilegiei as concepções do antropólogo Darcy Ribeiro, acerca do tema, cujos textos foram sistematicamente fichados por mim e utilizados nas minhas análises.

Os principais elementos que aponto como capazes de ordenar esse percurso são a minha experiência de pesquisadora e o meu envolvimento, na condição de docente, com as disciplinas História da Arte, Comunicação Visual, Estética e Comunicação de Massa e Fundamentos da Linguagem Visual, ministradas nos cursos de graduação em Publicidade e Propaganda e Jornalismo, base intelectual para a proposição de ideias sobre o tema.

Essa experiência interdisciplinar foi fundamental para que eu pudesse perceber e analisar as relações indissociáveis que aponte entre o barroco enquanto conceito e o Barroco expressão artística, seus fluxos, épocas e recontextualizações estilísticas, destacando e agrupando informações de forma a organizar um sistema de ideias referentes à conformação do Barroco em nossos dias, tomando o cuidado de não afastar a intuição, nem desconsiderar os labirintos próprios do percurso de construção do conhecimento.

Da mesma forma, meu interesse pelas manifestações culturais presentes, principalmente, em Minas Gerais e que têm como referência a Arte Colonial, me guiou durante a construção dessa pesquisa, não deixando que eu avançasse em outra direção que não aquela apontada pela hipótese. Em última instância, mantive, sempre, o cuidado de buscar apoio no campo da Comunicação, quer na construção de referências sobre a sintaxe da linguagem visual decorrente das conformações concernentes ao estilo original e de suas recontextualizações na contemporaneidade, quer na convergência entre as artes e as comunicações.

Os gráficos destinados a representar os eixos direcionais dos momentos e movimentos da história da arte, e componentes estéticos como equilíbrio, referência de peso gravitacional e unidade, assim como os fluxogramas criados com o propósito de ilustrar o conceito que esclarece sobre a evolução alternada entre composições expressionais distintas e reagentes entre culturas (Realismo, Figuração e Complexidade e Estilização, Abstração e Simplicidade), de minha autoria, ilustram de forma clara esse sentido de ordem.

Julguei indispensável desenvolver um Resumo da História da Arte no Ocidente, esclarecendo de maneira objetiva e de fácil consulta, os principais pontos determinantes da configuração das artes desde a expressão paleolítica até as atuais.

E assim construí essa pesquisa, a exemplo do Barroco, aberta às curvas e espirais, dobras e labirintos, buscando desvendar os tortuosos caminhos, como os que encontramos nas estradas mineiras, e que me permitiram perceber o papel relevante que esse estilo artístico e conceito ocupam na construção de uma identidade cultural brasileira.

1- OUTONO

O DESCOBRIMENTO

1.1. Barroco e barroco: esclarecimentos preliminares

A terminologia atualmente aplicada a vários movimentos e estilos artísticos só lhes foi atribuída posteriormente à sua vigência quando historiadores, críticos e estudiosos do campo das artes tiveram a isenção e o distanciamento necessários para uma apreensão mais precisa de suas características referenciais criando, assim, denominações mais esclarecedoras de suas intenções expressivas e os “ismos”, sufixo empregado na nomenclatura de estilos e escolas de arte a partir do Neoclassicismo. No caso do Barroco, não existem textos que se refiram a ele por meio da atual designação até a primeira metade do século XVIII, quando o termo passa a referi-lo como um estilo considerado confuso e exagerado em relação ao conceito clássico renascentista, demonstrando, com isso, um juízo de valor.

A partir da era moderna, a palavra barroco passa a ser usada democraticamente como sinônimo de engano (italiano: *barochio*), bizarro, esquisito e rebuscado, ou de forma pejorativa para designar algo ridículo, extravagante, grosseiro, pouco intelectualizado, popular. De origem grega (*barros*: pesado), em português denomina rochedo ou pérola irregular, barranco, cova, local barrento. Atualmente no Brasil é empregado como gíria para se referir a algo tosco, rústico, inculto e de mau gosto. Ou ainda ao brega, rótulo que relaciona estratos conceituais considerados cafonas da arte brasileira, como é o caso do gênero musical originário da região norte do país, extremamente sentimental e romântico, provavelmente nascido na zona do baixo meretrício, tipo de local que curiosamente é também denominado de barroco. O interessante é que nenhuma das aplicações acima se refere à soberba, a uma intelectualidade afetada, a um gosto pretensamente refinado ou a uma classe social privilegiada, à religião. Mas sim a lembranças que remetem a terra, ao mundano, a paixão e sensualidade, a autenticidade, a povo, popular, a realidade e a fé. Enfim, ao dilema humano que vem se formando do próprio barro. Dilema esse, restituído à arte.

Hauser (2000) e Gombrich (1999) concordam que o Barroco não se constituiu como movimento, não passando de um estilo proveniente do Renascimento, ao qual sucedem o Maneirismo, ele próprio e o Rococó. Para Gombrich (2012c, p.48), “o que nós chamamos de mudanças no estilo pode ser interpretado como adaptações, na parte dos artistas ativos, às funções atribuídas à imagem visual por dada sociedade”.

É fundamental esclarecer que, a priori, toda expressão se fundamenta em três elementos: “estilo”, que é um traço pessoal inspirado numa “complexa fecundação cruzada de influências e movimentos artísticos”; “forma”, referente a um “senso inato de organização” por meio de componentes estéticos e compositivos como, por exemplo, equilíbrio, proporção e unidade; e “conteúdo”, relativo aos “objetivos na comunicação de ideias”, conceitos e intenções das narrativas e poéticas. (HULBURT, 2002, p. 13, 51, 91)

No que se refere ao estilo e à forma, as quatro expressões citadas são similares. Por isso, grande parte daquilo que hoje rotulamos de Barroco, na verdade trata-se de Maneirismo, assim como o que denominamos de Rococó muitas vezes é Barroco. A diferença está nas subjetividades produtoras e resultantes desses rótulos em contextos históricos específicos, considerando, se possível com um olhar isento daquele tempo, aspectos sociais, políticos e econômicos característicos dos períodos em que se manifestaram:

Renascimento

Com uma estética clássica e mimética da realidade, o Humanismo Renascentista representou um novo homem, ciente do seu papel como sujeito principal num mundo europeu em meio a revoluções científicas, que conferiram a ele “a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza”. (HALL, 2005, p.26)

O divino, sobrenatural e inacessível desde o início da era Cristã até o final da Idade Média incorpora, no início da Era Moderna, a imagem desse homem matematicamente inserido na proporção ideal, um resgate davinciano do legado de Vitruvius, arquiteto romano do século I a.C. Como resultado surgem novos questionamentos sobre a perfeição, sobre as origens das crenças, sobre a Unidade e a Trindade, sobre a própria existência, e um novo olhar sobre o significado e a amplitude da fé.

Maneirismo

De origem gótica, sua designação provém de maneira, termo italiano que significa maneira. Por vezes confundido com o Barroco, distingue-se deste pelas “poucas inserções na história.” [...] “Sua forma e seu conteúdo encerram exatamente aquilo que entre os anos de 1520 a 1650 um pintor ou literato europeu deveria ressaltar para ser chamado de moderno”. Representou a libertação do classicismo renascentista e a materialização de interpretações individuais salientando “o fantástico, o ambíguo, a metáfora obscura, a alusão, o engenho e o sofisma”. (HOCKE, 1974, p.16-17) Expressionista enquanto categoria estilística destacou a ação ou a inércia e a angulação, na intenção de provocar uma reação intelectual frente aos novos

ângulos propostos. Enfim, a concretização de novos pontos de vista em relação às artes, religião, filosofia, sociedade, cultura, economia, política e ciências.

Barroco

Acima de tudo, designa um momento histórico de grandes questionamentos existenciais e quebra de paradigmas. Antagônico por excelência nasce na modernidade estética e conceitual preparada “em grande extensão pela Renascença e pelo Maneirismo”. Segundo Hauser, o Barroco “engloba tantas ramificações do esforço artístico, apresenta-se em formas tão diferentes de país para país e nas várias esferas de cultura, que à primeira vista parece duvidoso que seja possível reduzi-las todas a um denominador comum.” (HAUSER, 2000, p. 442 e 445).

Foi apresentado ao Novo Mundo com um conteúdo ideológico e doutrinário, destinado a propagar a Contrarreforma Católica e a superar as barreiras linguísticas e culturais entre conquistadores e conquistados. Nesse contexto, resultou numa arte ousada, proselitista e eminentemente funcionalista enquanto categoria estilística.

No Brasil assume o rótulo de Arte Colonial, termo abrangente que denomina a arte produzida em várias regiões entre os séculos XVI e XVII, resultado da mistura das expressões dos povos envolvidos nos processos díspares de colonização e evangelização; dos referenciais étnicos de beleza; das intenções sociais, políticas e econômicas; da geografia e das riquezas das regiões em que as colônias foram implantadas; das possibilidades comerciais dessas colônias como, por exemplo, a extração de ouro em Ouro Preto, Minas Gerais, e a troca desse ouro por prata, metais utilizados na arte sacra.

Rococó

A partir do século XX, passa a ser visto como um movimento de características próprias e não como um estilo. Reflete a “atitude natural de uma sociedade frívola, cansada e passiva que se volta para a arte em busca de prazer e repouso”. (HAUSER, 2000, p. 529)

Mundana, leve, sutil, rebuscada e ornamentalista se manifestou na arquitetura, na decoração, nas artes gráficas e industriais e na moda durante o século XVIII. Foi a última manifestação artística reconhecida como um estilo universal no mundo ocidental “civilizado”. O Brasil é o único país em que esta arte contempla temas religiosos, sendo aplicada principalmente na arquitetura. Aleijadinho e Mestre Ataíde, pintores, escultores e arquitetos são destaques importantes. Além de terem optado por somar os estilos Barroco e Rococó na representação de temas religiosos, deixaram evidente em suas obras a preferência pelos

referenciais estéticos resultantes da mestiçagem étnica e pela exuberância da paleta de cores brasileira.



A última ceia – 1795/1796: Aleijadinho (1738-1814) - Mineiro



A última ceia – 1828: Mestre Ataíde (1762-1830) – Mineiro

Por outro lado, podemos identificar características do barroco enquanto conceito nas cinco categorias estilísticas utilizadas com o propósito de encontrar pontos de associação entre “produtos das artes e dos ofícios visuais ao longo da história”. São elas: Primitivista, Expressionista, Clássica, Ornamentalista e Funcionalista. Assim é possível encontrar numa única obra barroca ou de qualquer outro estilo, simultaneamente, referenciais de uma a todas as categorias acima. Podemos ainda incluir numa mesma categoria, obras distanciadas entre si por séculos⁴. (DONDIS, 2003, p. 161-181)

Tais categorias foram criadas a partir da observação e do entendimento acerca do estilo não como tendência de uma época, mas como uma marca pessoal originada por um desejo íntimo, item de extrema relevância na avaliação da expressão, tendo em vista que o mesmo aponta e revela o indivíduo enquanto sujeito, capaz de agregar-se a outros indivíduos, arquitetos da própria cultura que se caracteriza e, conseqüentemente, identifica-se perante outras tantas como única. Raymond Williams observa que a história moderna desse sujeito o apresenta com características particulares: a do ser “indivisível” – uma entidade que é unificada no seu próprio interior e não pode ser dividida e a de uma entidade que é “singular, distintiva, única”. (HALL, 2003, p.25)

Assim como no Expressionismo, no Futurismo ou no próprio Barroco, cada qual em seu tempo de abrangência, ou quando da apropriação dos seus referenciais estéticos e conceituais nos séculos e décadas que os sucederam até a atualidade, podemos perceber que em qualquer uma das situações, a escolha pelo uso periódico de componentes estilísticos constitui o que denominamos de tendência.

A tendência, por sua vez, reflete a construção expressional, ou seja, novamente o estilo:

Síntese última de todas as forças e fatores, a unificação, a integração de inúmeras decisões e estágios distintos. No primeiro nível está a escolha do meio de comunicação, e a influência deste sobre a forma e o conteúdo. Depois vem o objetivo [...]: sobrevivência, comunicação, expressão pessoal (DONIS, 2003, p. 166).

Portanto, o estilo é baseado em elementos como: personalidade e preferências pessoais, padrão de beleza familiar, sensibilidade, percepção, intenção pessoal, momento de vida, cultura, religião, crença, filosofia, localização geográfica, referências estéticas quanto à fauna e à flora, clima, inspiração, finalidade básica, tecnologia disponível, intelectualidade, técnica aprendida, normas estilísticas, convenções culturais, opção político ideológica, condicionamentos,

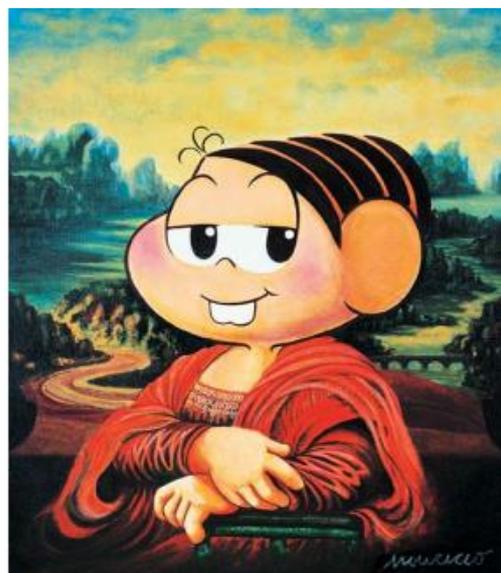
⁴ APÊNDICE: Conferir Categorias Estilísticas: Primitivista, Expressionista, Clássica, Ornamentalista e Funcionalista - PECOF. Ver p. 142.

embasamento estético, pesquisa estética e conceitual, materiais, suportes e veículos ou mídias disponíveis, momento histórico, intenção do patrocinador e mercado. A sua difusão pode resultar num estilo pessoal ou coletivo, como por exemplo, na moda. Pessoal, como podemos observar na comparação abaixo entre as obras de Andy Warhol e Roy Lichtenstein, pode culminar em uma nova tendência e gerar pesquisa coletiva como no caso da Pop Art que, a despeito dos diversos estilos pessoais pela qual é representada propôs, a partir da década de 1950, a cultura de massa como conteúdo.



Marilyn Monroe – 1967: Andy Warhol (1928-1987) e Marilyn – 1996: Roy Lichtenstein (1923-1997)

O estilo pessoal é sempre autoral, singular, original e é reconhecido como tal tanto nas artes como na comunicação de massa. Assim, compreendemos a Monalisa de Da Vinci (indexada como belas artes) e a Monalisa de Maurício de Souza (comunicação de massa) como diferentes em estilo, forma, conteúdo e, conseqüentemente, propósito.



Monalisa – 1503/1506: Leonardo da Vinci (1452-1519) e Monalisa – 1989: Maurício de Souza (1935)

Entretanto, pesquisando o barroco enquanto arte e conceito por outro viés, Eugeni D’Ors “chegou à conclusão que, do ponto de vista formal, poder-se-á apontar uma alternância entre o estilo ‘barroco’ e o estilo ‘clássico’, através de toda a história cultural da humanidade” (HOCKE, 1974, p.18), ocorrência que considerou desde a pré-história, *Barocchus Pristinus*, como se de alguma forma, um espírito barroco sempre precedesse oscilante os processos de inquietação, incorporando, posteriormente, na forma de um caldeirão de bruxa, depositário da obscuridade, da selvageria, de todos os ânimos, vontades, imersões, vômitos, sonhos, desejos, pesadelos, paixões, censura e liberdade, ordenamentos e, enfim, santos, anjos e demônios na magna urgência de transmutar por meio da arte, num processo vivo, constante, equilibrado, harmônico e conceitual. Como um *éon*, palavra derivada do termo grego *aion*, que significa era ou força vital. De caráter metafísico, os éons caracterizam um “desenvolvimento inscrito no tempo, de maneira histórica [...] representam nossas ideias-acontecimentos [...] são os sistemas em que conjugamos fenômenos distantes entre si, mas que discriminamos como contíguos”. (SILVA, 2001, p.40) Esses fenômenos contíguos D’Ors classificou como espécies, vinte e duas ao todo, pertencentes ao gênero⁵ *Barocchus*. Para ele, a Arte Colonial brasileira seria proveniente do *Barocchus Tridentinus, sive Jesuiticus*, correspondente ao “barroquismo” desenvolvido nas Américas e às suas derivações.

O desenrolar histórico e a consolidação do pensamento reformista atingiram drasticamente áreas como a política, a filosofia e a ciência, mudando comportamentos, a forma de adquirir conhecimento e, conseqüentemente, pontos de vista. No que se refere ao mercado das artes a mudança ocorreu nas mesmas proporções, na medida em que os patrocinadores já não mais compartilhavam da mesma ideologia. Nos países protestantes, onde as condições eram favoráveis à liberdade de pensamento, os investimentos foram direcionados para a ciência que se destacou sobremaneira no período renascentista. Ali os artistas passaram a pintar retratos, natureza-morta, cenas familiares e paisagens para o mecenato burguês. Nos países sujeitos à Contrarreforma, a Igreja passou a dominar o teor dos conteúdos transmitidos pela Companhia de Jesus, ditando regras propagandísticas, reprimindo a livre expressão e as manifestações culturais que não compactuassem com suas determinações.

Segundo Hauser (2000, p. 454), a iconografia da Igreja passou a obedecer a um esquema visual fixo exibindo imagens como “a Anunciação, o Nascimento de Cristo, o Batismo, a Ascensão, a Via Crucis, a Samaritana, o Cristo no Horto e muitas outras cenas bíblicas”, às

⁵ ANEXO 1: Quadro de classificação do Gênero *Barocchus* em espécies proposto por Eugeni D’Ors. Ver p. 166.

quais foram atribuídas “a forma que ainda hoje é válida como modelo padronizado para a imagem votiva”, e ainda acrescenta:

Apesar do desejo de influenciar o mais vasto público possível, o espírito aristocrático da Igreja encontra expressão por toda a parte. A cúria gostaria de criar uma “arte popular” para a propagação da fé católica, mas limitar o elemento popular à simplicidade de ideias e formas; deseja evitar a franqueza da expressão plebeia. As pessoas sagradas retratadas falarão aos fiéis do modo mais insistente possível, mas em hipótese nenhuma descerão ao nível deles. As obras de arte são para fazer propaganda, persuadir, dominar, mas devem fazê-lo numa linguagem apurada e elevada. Na busca da meta propagandista estabelecida, não se pode evitar uma certa democratização e, até mesmo, plebeização da arte; o efeito causado por uma obra, é consequência, tanto mais insólito quanto mais genuíno e mais profundo é o sentimento religioso do qual ela promana. Mas a Igreja está menos interessada no aprofundamento da fé do que em sua disseminação. (HAUSER, 2000, p. 455)

Isso demonstra claramente o uso da arte barroca como meio para comunicar intenções e persuadir por meio da imagem, ensejando uma tomada de posição por parte dos fiéis, da elite cortês e do povo, em seu favor.

Assim, diante da diversidade de conceitos e propósitos expostos acima, considerarei Barroco (grafado em caixa alta e baixa ou ainda denominado como arte barroca) como dispositivo comunicacional, movimento e estilo nas artes plásticas, na música, na arquitetura, na moda, no cinema e na literatura, parte de um panorama cultural, indispensável ao entendimento dos seus momentos históricos, manifestações e recontextualizações até a atualidade. Ainda em caixa alta e baixa para gênero (*Barocchus*). Grafado em caixa baixa (barroco), enquanto conceito, com o intuito de ampliar a compreensão acerca dos desdobramentos políticos e filosóficos, decorrentes de suas influências como território subjetivo na formação da identidade cultural brasileira.

1.2. O primeiro encontro

Para os que chegavam, o mundo em que entravam era a arena dos seus ganhos, em ouro e glórias. Para os índios que ali estavam, nus na praia, o mundo era um luxo de se viver. Este foi o encontro fatal que ali se dera. Ao longo das praias brasileiras de 1500, se defrontaram, pasmos de se verem uns aos outros tal qual eram, a selvageria e a civilização. Suas concepções, não só diferentes mas opostas, do mundo, da vida, da morte, do amor, se chocaram cruamente. Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedentos, escalavrados de feridas de escorbuto, olhavam o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, esplêndidos de vigor e de beleza, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar. (CANDIDO, Antônio. in RIBEIRO, 1995, p.8).

Antes que nossa história começasse enquanto nação, nossas terras já eram habitadas por povos unidos por dialetos provenientes de um mesmo tronco linguístico, espalhados por parte da Amazônia e quase todo o litoral brasileiro.

Segundo Darcy Ribeiro, em 1454 o Vaticano já estabelecia normas básicas para ação colonizadora da África impondo, por exemplo, a bula *Romanus Pontifex* do papa Nicolau V, cujo teor dá uma ideia do que os habitantes de um Brasil que ainda nem existia brevemente também enfrentariam em nome de Deus com a chegada dos portugueses em seu território:

Não sem grande alegria chegou ao nosso conhecimento que nosso dileto filho infante D. Henrique, incendiado no ardor da fé e zelo da salvação das almas, se esforça por fazer conhecer e venerar em todo o orbe o nome gloriosíssimo de Deus, reduzindo à sua fé não só os sarracenos, inimigos dela, como também quaisquer outros infiéis. Guinéus e negros tomados pela força, outros legitimamente adquiridos foram trazidos ao reino, o que esperamos progrida até a conversão do povo ou ao menos de muitos mais. Por isso nós, tudo pensando com devida ponderação, concedemos ao dito rei Afonso a plena e livre faculdade, entre outras, de invadir, conquistar, subjugar a quaisquer sarracenos e pagãos, inimigos de Cristo, suas terras e bens, a todos reduzir à servidão e tudo praticar em utilidade própria e dos seus descendentes. Tudo declaramos pertencer de direito in perpetuum aos mesmos D. Afonso e seus sucessores, e ao infante. Se alguém, indivíduo ou coletividade, infringir essas determinações, seja excomungado [...] (BAIÃO *apud* RIBEIRO, 1995, p. 39-40).

Do ponto de vista eurocêntrico vigente nos séculos XV e XVI, a história do Brasil começa com a sua “descoberta” por Pedro Álvares Cabral e esquadra, no dia 22 de abril de 1500. Foram recepcionados, majoritariamente, por Tupis, então uma “macroetnia” nunca unificada, com crença e costumes sedimentados, habitantes daquela terra por eles já ocupada e demarcada, da qual detinham valioso conhecimento sobre a fauna, a flora e suas aplicações medicinais. A princípio acreditou-se que “somavam, talvez, 1 milhão de índios, divididos em dezenas de grupos tribais, cada um deles compreendendo um conglomerado de várias aldeias de trezentos a 2 mil habitantes”, ou seja, com aproximadamente o mesmo número de habitantes que Portugal naquela época. (RIBEIRO, 1995, p.31).

De acordo com a Fundação Nacional do Índio – FUNAI, “naquela época a população indígena seria de 1 milhão a 10 milhões”, hoje não passando de “quinhentos mil distribuídos por reservas em todo país”. (PROENÇA, 2007, p. 121).

Os portugueses logo visualizaram possibilidades de explorarem os potenciais humano e econômico local, consolidando mais uma conquista material para a Coroa. Tinham a seu favor, não só o desconhecimento do suposto empate numérico entre seus habitantes, mas também armas poderosas como a prepotência, a ciência, a varíola, o chicote, a arte barroca, a avançada

tecnologia naval e bélica, a hostilidade, a intolerância, a ganância, uma Inquisição⁶ avessa ao sincretismo, e o consentimento papal para subjugar todos os povos, principalmente os pagãos, em nome de uma doutrina reativa a uma reforma ameaçadora, “definindo-se como expansores da cristandade católica sobre os povos existentes e por existir além-mar”. (RIBEIRO, 1995, p.39).

No entanto, o fator de maior relevância nesse contexto refere-se à defasagem generalizada da condição evolutiva entre os personagens desta história. Por aqui, a população nativa vivia ainda a era neolítica, fase marcada pelo sedentarismo. Dentre as várias mudanças nesse período destaca-se a revolução agrícola que possibilita plantar e colher o próprio alimento e usar o excedente da produção como escambo; o homem descobre fascinado que faz parte na geração de outros seres humanos, o que expande o seu poder promovendo o aumento da mão de obra, e criando gradativamente a institucionalização das relações familiares, um mero dispositivo a serviço do poder.

Ainda entre as consequências, o início do processo filosófico permitiu a esse homem buscar o conhecimento por meio de mecanismos muito próximos aos do Racionalismo em voga na Europa globalizante de Descartes. Dez mil anos à frente no processo evolutivo, o Racionalismo buscava o conhecimento por meio da razão, onde a experiência e a dedução passaram a ser usadas como método sofisticado de investigação, configurando a corrente central do pensamento liberal.

Assim, adiante a essa intrincada e controversa “descoberta” e posterior “colonização” do Brasil, do ponto de vista econômico, tinha início a corrida à Ilha de Vera Cruz por povos interessados no comércio e no conseqüente aumento de capital para as suas burguesias por meio, a princípio, do extrativismo. A intenção, que beirava à megalomania, era a de se expandir e se unificar num mundo Europeu. Não obstante, Ribeiro credita à defasagem evolutiva ou mais precisamente ao “atraso dos índios” o fato de eles serem mais “resistentes à subjugação, condicionando uma guerra secular de extermínio”. (RIBEIRO, 1995, p.49).

No decorrer dos séculos seguintes, essa realidade traria ainda para essas bandas, além de portugueses - dentre eles vários degredados -, africanos contrabandeados e povos de diferentes raças e etnias. Dessa forma, por meio das imigrações e conseqüente miscigenação, o Brasil se consolidou como uma nação miscelânea e intercultural.

O mais interessante é que todos os povos oriundos desse processo foram, naquele momento, envolvidos num conceito barroco de viver: de um lado o branco trazia a “salvação”

⁶ A Inquisição se estabeleceu na Espanha a partir de 1480, e em Portugal a partir de 1536.

e um poder excepcional de convencimento. Nele a Contrarreforma representava, naquele cenário de fortalecimento da crença, a possibilidade da formação de um novo sujeito, ou seja, de um novo processo de “subjetivação” lucrativo tanto para a Igreja quanto para a Coroa, um dos fenômenos marcantes da era moderna. De outro, índios e posteriormente negros africanos passaram a vivenciar um processo de “dessubjetivação”, não pela própria “negação do eu”, mas por não terem acesso à “recomposição de um novo sujeito” naquele contexto alienígena. (AGAMBEN, 2009, p. 47).

As possibilidades que o campo da história oferece para a compreensão de uma situação tão singular vivida simultaneamente por conquistadores e conquistados fazem parte, em níveis diferentes, do mesmo processo dedutivo e transformador que, embora similar, deixou claro, naquele contexto, os diferentes ou divergentes diálogos possíveis numa relação entre “pais” (os conquistadores modernos) e “filhos” (os conquistados neolíticos). Ou seria o contrário?

Seria necessário passarmos por um processo alienante de aculturação para, só assim e a partir de então, construirmos a identidade brasileira.

1.3. Barroco: o grande dispositivo

“A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias.” (DELEUZE *apud* GUATTARI. 1996, p.28).

O Barroco, sem dúvida, foi um dos mais importantes dispositivos comunicacionais empregados como meio e linguagem, quando dos primeiros contatos entre as etnias que construíram a base do que hoje se configura como a cultura brasileira.

Feito inicialmente por padres e jesuítas, posteriormente ainda por colonos e missionários, constitui-se em um espetáculo que impressiona pela característica e o aspecto funcional devido à facilidade de comunicar suas intenções a culturas distintas e com características diversas. Representa uma visão de mundo menos heterogênea, pois expressa o resultado da união entre os componentes formais originários da Europa e as características estéticas referenciais das localidades e colônias por onde foi propagado.

Por meio dessa liberdade construtiva o Barroco se potencializou e ganhou uma dimensão mais dramática do que a representada na arte pictórica, na literatura, na música e, principalmente, na arquitetura simples e na opulenta decoração dos interiores das igrejas. Amparado por uma estratégia de poder, o Barroco se constituiu numa nova fórmula de mediação: um alfabeto imagético e ideográfico, composto por sinais, cores, sombras e luzes constituindo volumes, perspectiva, movimento de leitura, recursos de ilusão de ótica, formas

complexas e conteúdos convencionados, necessários à interpretação dos discursos entre partes distintas, conquistadores e conquistados. Essa fórmula foi empregada em todos os níveis e aspectos, e em todas as localidades por onde foi propagada ou empregada como tendência das artes nas regiões dominadas, quando das conquistas territoriais por europeus que, no século XVI, davam os primeiros passos rumo ao que entendemos atualmente, guardadas as devidas proporções, por globalização. Um missionário, com as soluções e os arranjos artísticos atuando como elemento persuasivo e doutrinário de povos que, por vezes, adoravam o sol atribuindo a ele poderes divinos, e que nem de longe suspeitavam da então recente teoria heliocêntrica de Copérnico.

Severo Sarduy, em seu livro sobre o barroco, afirma que esse movimento está sempre associado a momentos de crises epistemológicas, quando valores perenes – principalmente no campo da astrofísica – em que se baseiam os sistemas políticos, as crenças e as religiões são abalados por novas descobertas, como a não centralidade da Terra no sistema solar, a relatividade do tempo e do espaço ou a efemeridade do universo. O barroco é expressão de momentos em que falta à humanidade solo firme para pisar. (MACHADO, 2010, p.75)

No que se refere à ação doutrinária, essa teve origem na guerra entre católicos e protestantes. Em resposta à Reforma, a Igreja buscava (para usar um termo muito empregado pelo marketing contemporâneo) “prospectar novos clientes” nesta “praça” ainda inexplorada chamada América. Nesse contexto, particularmente os potenciais “clientes” da Terra de Santa Cruz (índios e posteriormente negros africanos), careciam de um intérprete e os colonizadores, por sua vez, de uma comunicação composta por elementos emocionalmente expressivos e universalmente compreensíveis, capazes de superar as enormes barreiras linguísticas e culturais entre as partes.

Rompendo o equilíbrio entre a razão e o sentimento, a arte barroca afastou-se da racionalidade que norteava os artistas renascentistas, apelando para elementos opostos e complementares, objetivando intenções e provocando uma atitude reflexiva diante da grandeza, da exuberância e dos excessos daqueles conteúdos antagônicos.

No entanto, que poder teria o Barroco não só na seara das artes, mas como meio de comunicação entre etnias distintas, díspares em seus interesses, capaz de revolver o imaginário e promover um diálogo entre milhares de personagens que figurariam, então, como arquitetos da base cultural do que é hoje o Brasil?

Para Weaver “um aceno de cabeça, uma piscadela, a batida de tambor na selva, um gesto reproduzido numa tela de televisão” entre outros sinais, “são todos eles, meios de que os homens se utilizam para transmitir ideias”. Em sua “Teoria Matemática da Comunicação”, o

autor emprega o termo Comunicação para denominar procedimentos pelos quais uma mente pode influenciar outra, aplicando-o, de igual forma também, à música, às imagens e a uma variedade de outros métodos de transmissão de informações. (WEAVER, 1949 apud COHN, 1972, p. 25).

O Barroco reverberou além de um método ou uma mera influência. Seria preciso “uma revolução messiânica entre o mundo profano e o mundo messiânico” e um processo de “subjetivação” para adquirirmos esse jeito barroco que nos é tão característico. (BENJAMIN apud AGAMBEN. 2009, p. 10).

Assim, quando da violenta cisão inicial entre os vários grupos tribais que compunham principalmente as nações Tupi e Guarani e a posterior confluência das demais culturas participantes da formação identitária brasileira, a arte barroca foi empregada como dispositivo de instrução, ajuste e controle, resultando num conceito notório, num traço marcante em nossas relações e produções.

O termo dispositivo empregado para destacar os elementos formais utilizados na arte barroca com a intenção de persuadir e moldar por meio da comunicação visual é o termo de que me aproprio com base na genealogia de Agamben, que encontra nas pesquisas de Foucault aquilo a que este viria a denominar de “governabilidade” ou de “governo dos homens”. (FOUCAULT apud AGAMBEN. 2009, p.27).

No ensaio “O que é um dispositivo?” Agamben menciona uma entrevista concedida por Foucault em 1977, onde o filósofo diria que:

Dispositivo é um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, em resumo: tanto o dito como o não dito, [...] é a rede que se estabelece entre estes elementos [...] de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados. (Idem)

Chamou-me a atenção a percepção foucaultiana no tocante ao “tanto o dito como o não dito”, dicotomia característica da seara do imaginário. Buscando o termo dispositivo em um contexto histórico mais amplo, Agamben, que mais tarde o usaria para denominar mecanismos de jogos de poder, encontra o termo positivité usado por Foucault ao final dos anos sessenta, com base no ensaio de Jean Hyppolite “Introdução à filosofia da história de Hegel”. Nele Hegel diferencia “religião natural” de “religião positiva”. Para ele a religião natural refere-se às relações humanas com o divino, enquanto que a religião positiva compõe-se de uma série de ritos e regras impostos ao indivíduo num determinado período histórico e sociedade específica e “implica em sentimentos que vêm impressos nas almas por meio da coerção e

comportamentos que são o resultado de uma relação de comando e obediência e que são cumpridos”. Refere-se, ainda, à religião como um estado social coercivo e limitante da liberdade humana. Mais tarde “positividade” se tornará “dispositivo” com um conceito ampliado e diferentes significados. (HEGEL *apud* AGAMBEN. 2009, p. 30 e 31).

Ainda em suas pesquisas, Agamben passa a uma genealogia teológica do termo economia. Entre o segundo e o sexto século, a Igreja passou a discutir as figuras do Pai, do Filho e do Espírito, uma Trindade de figuras divinas. Temendo por seu enfraquecimento com a conseqüente volta do politeísmo, a Igreja criou um discurso com base no termo grego *oikonomia* (administração do *oikos* – casa) no qual Deus confiava a administração do seu rebanho a Cristo, seu filho, introduzindo assim um poderoso dispositio na fé cristã.

Assim, nove séculos depois, a Contrarreforma contaria com a força da Trindade, com o aperfeiçoamento daquele dispositivo e, ainda, com as figuras dos jesuítas e mais adiante dos missionários destinados a pastorear o rebanho de hereges e pagãos no novo mundo, o que não é pouca coisa, pois demonstra a instituição da práxis⁷ no governo divino.

Para Agamben, “o termo dispositivo nomeia aquilo que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser. Por isso, os dispositivos devem sempre implicar num processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito”. (AGAMBEN. 2009, p. 38).

Por sua vez, Félix Guattari conclui que não é natural à essência humana proporcionar ao homem uma forma de vida permanentemente prevista e organizada. Para ele a subjetivação é o processo vivencial contínuo, comunicante e comunicável, que produz nesse ser humano o sujeito que passa a viver de acordo com mudanças impostas por outrem, sendo a subjetividade “essencialmente fabricada e modelada no registro social” e, portanto, não “[...] passível de totalização ou de centralização no indivíduo”. (GUATTARI & ROLNIK, 1966, p.31). Assim, o sujeito é sempre um construtor coletivo e dinâmico de subjetividades enquanto resultado temporário de um processo de subjetivação. Um fluxo participante na formação da identidade coletiva por meio da troca de informações. O sujeito é o produtor da subjetividade, é a probabilidade, é o *E se?*, é o questionamento que se impõe e dá origem ao dispositivo e ao processo de subjetivação. O sujeito é o produtor permanente da organização e, portanto, da previsibilidade.

É preciso ressaltar que tais processos ocorrem em contextos históricos específicos e se manifestam diferentemente, assim como os processos filosóficos, pois tanto um quanto o outro

⁷ Práxis: grego *prâksis*, -eos, acção, transacção, negócio.

dependem do problema questionador. Este, por sua vez, é condicionado por inúmeras variantes como, por exemplo, os valores, as convenções impostas e legitimadas institucionalmente, a produção dos bens simbólicos de uma sociedade ou, ainda, a defasagem na condição evolutiva dos personagens envolvidos.

Embora seja induzida ou imposta em alguns casos como vimos anteriormente, a subjetivação é sempre uma opção individual do sujeito, o que a caracteriza como tal, e as condições que alicerçam a sua admissão enquanto processo ou resultado também podem estar presentes na ética, na religião, nas tradições ou, sob a ótica de Baczko, no imaginário social:

Os dispositivos de repressão que os poderes constituídos põem de pé, a fim de preservarem o lugar privilegiado que a si próprios se atribuem no campo simbólico, provam, se necessário, fosse, o caráter decerto imaginário, mas de modo algum ilusório, dos bens assim protegidos, tais como os emblemas do poder, os monumentos erigidos em sua glória, o carisma do chefe, etc. (BACZKO, 1985, p. 299).

Atualmente podemos considerar ainda a tecnologia, a mídia, o capital disponível, a sala de aula e uma infinidade de outros agentes dinâmicos inseridos em nossas condutas sociais. O seu resultado pode gerar um diálogo que dará continuidade ao processo transformador, provocando uma mudança de paradigma e configurando uma ruptura histórica.

Qualquer reforma religiosa, política e social passa pelo processo de subjetivação e resulta na reinvenção desses estratos. Assim crer, resistir, protestar, rotular e tantos outros verbos podem fazer parte de uma imensa lista de atitudes resultantes de processos de subjetivação.

Quando da formação do sujeito brasileiro, tanto por parte dos governantes quanto por parte da igreja, não se produziu um estrato ou uma “classe dominante nativa”. Segundo Ribeiro:

No plano ideológico [...] a cultura das comunidades neobrasileiras se plasma sobre [...] elementos como a língua portuguesa, que se difunde lentamente [...] até converter-se no veículo único de comunicação das comunidades brasileiras entre si e delas com a metrópole; um minúsculo estrato social de letrados que [...] orienta as atividades mais complexas e opera como centro difusor de conhecimentos, crenças e valores; uma Igreja oficial, associada a um Estado salvacionista, que depois de intermediar a submissão dos núcleos indígenas através da catequese impõe um catolicismo de corte messiânico e exerce um rigoroso controle sobre a vida intelectual da colônia, para impedir a difusão de qualquer outra ideologia e até mesmo do saber científico; artistas que exercem suas atividades obedientes aos gêneros e estilos europeus, principalmente o barroco, dentro de cujos cânones a nova sociedade começa a expressar-se. (RIBEIRO, 1995, p.75).

Nesse sentido, tanto como arte, estilo ou conceito, quanto como dispositivo comunicacional, o Barroco mudou a experiência do tempo, em especial do nosso tempo, servindo como um meio de subjetivação e ajuste desse novo mundo, formando aqui uma nação

de sujeitos aos quais não restava outra opção que não a de considerar o *E se?*. O resultado foi o brasileiro, um caldeirão de probabilidades.

1.4. Buscando as origens

É imprescindível esclarecer certos contextos que antecederam e encaminharam a conformação do conceito e, conseqüentemente, da estética barroca na Europa. Da mesma forma, é preciso relacioná-lo àqueles estilos “não civilizados” com os quais ele se amalgamou resultando, no caso do Brasil, na Arte Colonial, que veio a dar origem à identidade cultural do brasileiro, expressa e midiaticizada na contemporaneidade.

Segundo Baczko, “a atenção que hoje é dedicada a certos problemas e fenômenos, induz a busca, no passado, das observações, instituições e interrogações que eles suscitaram anteriormente”. Para ele, também não podemos desconsiderar a existência do imaginário e da sua função social, bem como a intervenção das representações e dos símbolos nas práticas coletivas, como fatores de ordenamento das condutas sociais e conformadores da sua expressão. (BACZKO, 1985, p. 299)

Desta forma, voltemos à Idade Média, termo que denomina um longo período histórico iniciado por volta do século V d.C. com a queda do Império Romano do Ocidente em 476 d.C., durante a vigência da Arte Páleo cristã ou Cristã Primitiva. Consolidada na Alta Idade Média, termina no século XV d.C., quando em 1453, coincidentemente, ocorre a queda do Império Romano do Oriente (capital Bizâncio, posteriormente Constantinopla, hoje Istambul), e tem início a Idade Moderna, período em que o Renascimento já tentava trazer o homem à luz desde a segunda metade do século XIV.

O Império Romano do Oriente ou Império Bizantino, contrário ao politeísmo ocidental, havia buscado suas bases estéticas na estilização característica do primitivismo cristão, somando-o ao ornamentalismo oriental, dando origem à arte Bizantina, obviamente uma representante daquele Estado teocrático.

O Império Romano do Ocidente, cuja capital continuou sendo Roma, por sua vez, manteve o estilo clássico greco-romano que foi se reconfigurando numa tendência estilizante somente após a expressão cristã. Mais tarde essa adaptação resultaria na arte Românica, denominação essa conferida somente no início do século XIX, na qual o estilo primitivista, ornamental, expressionista e funcional, mostrou-se bastante adequado às iluminuras de manuscritos, em sua maioria de conteúdo cristão, e à arquitetura de igrejas católicas durante a expansão cristã, cujos projetos monumentais eram criados considerando o tipo de cerimônia a

ser realizada pelo catolicismo da época. Entre os séculos XI e XIII, o estilo românico, que então já havia incorporado várias das características bizantinas, unificaria as artes na Europa assumindo, também, as inúmeras tendências estilísticas das regiões com as quais entrou em contato, quando da descentralização dos poderes institucionais.

Há de se notar que, três séculos depois, o Barroco passa a refletir um diálogo cultural com as mesmas particularidades operacionais, haja vista que também foi empregado na difusão de conteúdos religiosos nas diversificadas regiões determinadas pela Contrarreforma para a doutrinação, tanto na Europa, quanto nos países conquistados pelos europeus. Portanto, os dois estilos têm em comum uma expressão multifacetada resultante dos incontáveis fazeres artísticos que foram se moldando a eles durante a expansão do cristianismo nos quais, assim como na arte Páleo cristã iniciada no século II d.C., a ideia a ser transmitida passou a ter mais importância que a forma exterior, a exemplo da diversidade estética encontrada na Arte Colonial brasileira. No entanto é inegável que, progressivamente, forma e conteúdo não passavam de adaptações aos propósitos funcionais daquelas linguagens autônomas baseadas na imagem, indispensáveis à comunicação em mundos estrangeiros ou, muitas vezes, num mundo de iletrados.

É importante destacar que entre os séculos XI e XII, no norte da França, a arte já exibia as características do Gótico, estilo que dois séculos depois marcaria a transição entre a Idade Média e a Era Moderna. Considerado ainda em seu estágio primitivo, as primeiras representações já demonstravam novas abordagens sobre a criação do mundo, do homem, sobre o pecado original e a preservação da espécie.

Sob o “ponto de vista estilístico”, a estilização e a simplicidade do primitivismo cristão definiram as características estéticas da Idade Média, evidenciando ordenamentos e toda a carga deles absorvidos nas relações desiguais entre o homem comum, a coletividade e os poderes institucionalizados, traço marcante também do Gótico Tardio que adentra contrastante, o complexo e realista estilo renascentista até o século XVI d.C. Tanto o “conteúdo estilístico individual, resultante da personalidade do artista criador” quanto o “coletivo, fruto da ambiência social”, demonstraram, no decorrer daquele milênio, a busca humana por uma fórmula existencial, pela verdade, pela espiritualidade e por uma identidade, num cenário de crise epistemológica, configurando um cenário de introspecção e autoanálise, revelado em conformações dúbias. (COSTELLA, 2001, p.47).

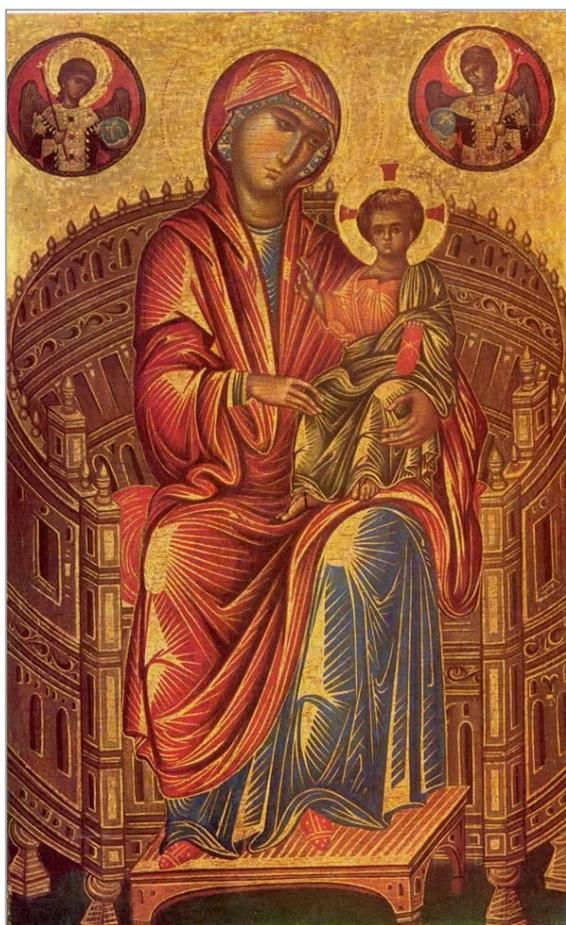
Na arte Bizantina, por exemplo, podemos observar que “fundiram-se na figura do imperador, a um só tempo, o chefe político e o representante de Deus [...] formas rigorosas determinadas pelo poder público”, artifício evidente já na arte Egípcia, de onde foi absorvida a

imposição pela lei da frontalidade que, sob o “ponto de vista expressional” contribuiu, nesse caso, para provocar no observador uma atitude de adoração, respeito e conseqüente obediência aos dispositivos de imposição do poder. (Idem, p.23). Sob o “ponto de vista convencional”, relativo aos signos estipulados socialmente e, conseqüentemente, com decodificação imediata na cultura que o criou, regras impostas a essa arte patentearam a convenção de determinação dos lugares ocupados por personagens sagrados e da indicação de gestos como a imposição das mãos em sinal de bênção, do detalhamento das dobras das vestimentas, e da configuração dos símbolos. Tanto as personalidades públicas, quanto as sagradas desenhadas sob as regras oficiais, representadas ao mesmo tempo com coroa e auréola, confirmam a disposição de comunicar intenções políticas e religiosas. (Ibidem, p.35).

É importante destacar que a paleta de cores puras usada em grande parte das pinturas, mosaicos, afrescos e iluminuras medievais, curiosamente coincide com aquela escolhida pelo neoplasticista Mondrian, no início do século XX, com o propósito de buscar a essência também na cor, ao tentar representar por meio do abstrato geométrico a síntese da forma universal. No entanto a própria natureza ambígua dos poderes bizantinos, onde um só autocrata detinha os poderes secular e espiritual, levou ao convencionalismo do uso das cores puras, cujo propósito de definir claramente os estratos sociais e o grau de poderes individuais, e de impor o reconhecimento das admoestações subliminares por parte dos poderes institucionalizados, determinou o significado de cada uma delas. Desta forma, com uma decodificação pré-estabelecida pelas leis determinantes da estética cristã, o vermelho, cor atribuída aos nobres, passou também a representar Cristo como um rei, o seu sangue derramado em nome da salvação e a ordem de sacrifício por uma vida pia e de correção por parte do fiel; o azul, símbolo do infinito celeste e do amor divino conferido à Virgem Maria, usado no manto da rainha intercessora, ao mesmo tempo continua, ainda hoje, a ser empregado como cor institucional de várias marcas, produtos e serviços, representativo de negócios, desde o seu uso pelos fenícios que dominaram o comércio no Mediterrâneo a partir de 1220 a.C. aproximadamente. O amarelo distintivo da escória, dos proscritos, hereges e perdidos foi substituído pelo dourado, alusivo tanto ao poder e à luz divina da salvação, quanto ao prestígio e à abastada condição social dos patrocinadores.

De acordo com Hauser, a maioria dos aspectos considerados característicos da arte medieval como a tendência à estilização e à simplicidade formal, o desprezo pela proporção e pela perspectiva, são típicos somente da sua fase inicial, tendo retornado ao realismo complexo da arte romana, no período em que a “economia monetária urbana e o modo de vida burguês

passaram a predominar” na Alta Idade Média, quando as características iniciais declinaram substancialmente. Para ele, o “único elemento de importância que domina a Idade Média antes e depois dessas mudanças cruciais é a cosmovisão assente em bases metafísicas”. No entanto, a sociedade medieval se manteve inteiramente cristã, voltada para a religião e para a busca espiritual, mesmo nos séculos dedicados à iconoclastia. “Ao longo desse período e apesar da heresia e do sectarismo, o domínio do clero permaneceu sem rival, e o prestígio do monopólio dos meios de salvação” da Igreja mantiveram-se essencialmente intocáveis. (HAUSER, 2000, p.124).



Nossa Senhora entronizada com o Menino - 1280: Bizantina e Iluminura do século XII: Românica

No final da Idade Média, o realismo pictórico foi se reconfigurando e passou a ser visto como uma virtude, um privilégio para poucos: poucos artistas com o talento e o dom divino para criar e executar; poucos aristocratas com recursos suficientes para patrocinar; poucos apreciadores intelectualmente capacitados para entender. Pouco a se comunicar.

Retornando ao Gótico primitivo do século XI, a livre expressão e o método do desenho, um tendente à simplificação e o outro à complexidade, passaram a configurar a imagem de um

ser humano introspectivo, subjetivado pela Igreja, subjugado pelo Estado, imerso em buscas. Progressivamente a sua vida social restrita ao campo e aos mosteiros deslocou-se para as cidades, onde uma burguesia urbana, para quem essa arte passou a ser feita, passou a demandar mudanças estruturais.

No século seguinte a arquitetura foi responsável por desenvolver projetos de proporções até então inimagináveis para abrigar o coletivo. As novas técnicas permitiram a construção de estruturas extremamente verticalizadas, refletindo não apenas o sagrado, mas acima de tudo, uma nova percepção de mundo representada por uma arte híbrida que reuniu elementos clássicos, bizantinos e islâmicos.

A pintura bidimensional e humanística passou a buscar uma identificação com o patrocinador burguês e expressou tanto as suas angústias, os temores, o medo da morte, o pecado e a redenção, quanto as paixões, os prazeres e o sensualismo. Acima de tudo expressou uma arte emocional, intimista, intelectual e ao mesmo tempo sensível para os sentidos.

Entre os séculos XIV e XVI o Gótico tardio tomou conta da Europa. Entre 1300 e 1400 expressou a angústia de um homem faminto e supersticioso, impotente diante da peste negra que dizimou um terço da população da época, registrando a desesperança.

Em seu apogeu, naquela era de fragilidade humana frente a um Deus sobrenatural e punitivo, pontuada de incertezas, um mundo inconsciente de sonhos, delírios e pesadelos passou a ser representado. Ali os seres alongados, delgados ao extremo, descorados, entristecidos, vítimas do pecado original são expulsos de um paraíso imaginário e destinados a um inferno de horrores, não sem antes ter o gosto de experimentar o “equilíbrio entre a liberdade e a restrição”, a instabilidade de “impulsos de afirmação e negação do mundo”, tal como na vida religiosa, flutuante “entre o dogma e a espiritualidade, entre credos clericais e a devoção leiga, entre a ortodoxia e subjetivismo”, como representado em o Jardim das Delícias Terrenas, um tríptico de Bosch. (HAUSER, 2000, p. 237)

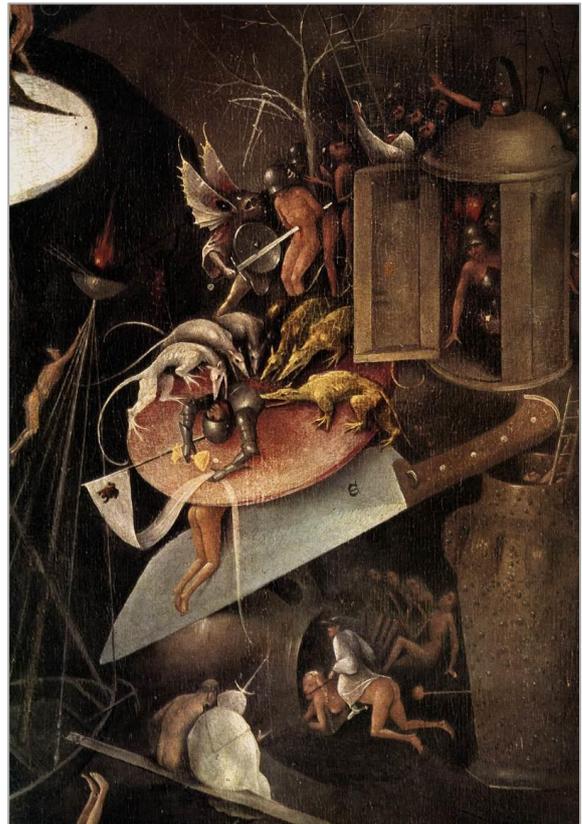
Nele o pintor aborda a luxúria por meio do sexo livre e grotesco, demonstrando que a origem da criação imaginada pela Igreja considerava o bem e o mal como opostos complementares de uma única força divina. Ali a vida está predestinada ao antagonismo entre os conceitos de paraíso e inferno, cabendo ao homem decidir entre a efemeridade por meio do prazer e a eternização através da obediência. Em todos os cantos esbarramos com sinais de mau agouro alimentando pressentimentos e dúvidas sobre qual caminho seguir, pois as condições não são claras. Tudo parece sombrio e envolto em mistério. As perspectivas no inferno são aterradoras!



Jardim das Delícias – Data imprecisa: Hieronymus Bosch (1450-1516) - Holandês



Jardim das Delícias: detalhes da folha reservada ao inferno



No final do século XVI a arte barroca nasce nesse berço moderno e caótico, após e em meio a muitos dos momentos históricos e culturais de renascimento do homem, como um estilo do enfim denominado Renascimento, onde as disputas políticas e ideológicas entre o Estado e a Igreja traçaram um novo caminho para um indivíduo que saía das trevas da ignorância, convencido que seria pela razão e pela ciência. Corporificado numa conformação proporcionada, equilibrada, majestosa, bela, esse homem revigorado à imagem de um Deus Pai humanizado caminhava para a conquista da maioria intelectual e consequente emancipação.

Contrariamente a esse quadro, o Maneirismo criticamente reduziria essa nova configuração humana à condição de mera projeção da própria razão e da ciência que, presume-se, deveriam ser os próprios instrumentos da emancipação. Todas as leis, regras, convenções, medidas e métodos aplicados à forma no sentido de produzir, mais uma vez, o ideal de perfeição, levaram a arte a uma crise. Um evidente caso de projeção às avessas.

Apesar de a nova conformação ter resultado do extremo realismo figurativo adequado aos conteúdos renascentistas, a tendência primitivista à estilização sempre se mostrou mais popular devido a sua simplicidade de fácil absorção.

A história da arte oriental continuamente destacou diferenças bastante significativas em relação à conformação ocidental que, como vimos no decorrer deste tópico, sempre absorveu influências de várias culturas orientais, por razões e interesses diversos. Assim, oriente e ocidente caminharam paralelos, simultâneos e dialogantes pelos milênios afora, em constante evolução alternada entre composições expressionais distintas e reagentes: ora imperava realismo, figuração e complexidade (objetividade para subjetivar), ora estilização, abstração e simplicidade (subjetividade para objetivar).

O Barroco nasceu dessas mudanças e para mudar. Dialogante, cresceu se apresentando travestido das várias texturas e padronagens resultantes dos encontros estéticos. Das Índias absorveu quatro mil anos de cultura; da América Central, quase três mil anos das culturas Maia, Olmeca e Asteca; da América do Sul, cinco mil e quinhentos anos da cultura Inca.

Esse panorama conferiu à arte barroca a graça da multiplicidade. No Brasil, absorveu dois mil anos das culturas Tupis-Guaranis, a contar do dia 24 de Abril de 1500, às dez horas da manhã⁸, seis mil anos da cultura africana a partir de 1538 que, até a atualidade, é traço marcante

⁸ ANEXO 2: Data e horário registrados na carta de Pero Vaz de Caminha, escrivão da esquadra de Cabral a D. Manuel I, rei de Portugal, comunicando o descobrimento das terras brasileiras. Ver p. 167.
Fonte: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro:
http://objeto.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf: Acesso em: 12 out. 2013.

e identificativo, repertório básico das várias recontextualizações presentes na cultura de massa brasileira.

Machado (2010, p.75) denomina essa atualidade barroca de “segundo barroco, ou neobarroco”, apontando-a como uma tendência contemporânea tanto das artes quanto dos meios, “caracterizada pela recusa das formas unitárias ou sistemáticas e pela aceitação deliberada da pluridimensionalidade, da instabilidade e da mutabilidade como categorias produtivas no universo da cultura.” Ainda sobre os processos de entendimento dessa nova postura observa:

Talvez a dificuldade exista apenas para aqueles que encaram essa questão a partir do prisma das artes tradicionais e para os territórios que se colocam também nessa perspectiva. Quem faz arte hoje, com os meios de hoje, está obrigatoriamente enfrentando a todo momento a questão da mídia e do seu contexto, com seus constrangimentos de ordem institucional e econômica, com seus imperativos de dispersão e anonimato, bem como com seus atributos de alcance e influência. Trata-se de uma prática ao mesmo tempo secular e moderna, afirmativa e negativa, integrada e apocalíptica. Os públicos dessa nova arte são cada vez mais heterogêneos, não necessariamente especializados e nem sempre dão conta de que o que estão vivenciando é uma experiência estética. À medida que a arte migra para o espaço privado e bem definido do museu, a sala de concertos ou das galerias de arte para o espaço público e turbulento da televisão, da Internet, do disco ou do ambiente urbano, onde passa a ser fruída por massas imensas e difíceis de caracterizar, ela muda de estatuto e alcance, configurando novas e estimulantes possibilidades de inserção social. Esse movimento é complexo e contraditório, como não poderia deixar de ser, pois implica num gesto positivo de apropriação, compromisso e inserção numa sociedade de base tecnocrática e, ao mesmo tempo, uma postura de rejeição, de crítica, às vezes até mesmo de contestação. A arte, ao ser excluída dos seus guetos tradicionais, que a legitimavam e instituíam como tal, passa a enfrentar agora o desafio de sua dissolução e de sua reinvenção como evento de massa. (MACHADO, 2010, p.30)

E nada é novo, tudo se repete. E não poderia ser de outra forma!

2 - INVERNO

O PATRIMÔNIO

Este é o momento, então, de retornarmos a Platão e à sua fé na existência objetiva das relações geométricas. A alma, não obstaculizada pelo corpo, estava apta a captá-las todas em um instante, e de fato há uma longa tradição de pensamento metafísico derivado de Platão que atribui essa capacidade a Deus e às inteligências superiores. Dizem-nos que esses não precisam da percepção de parte a parte no tempo, mas podem apreender o todo da Verdade na imediatez da intuição direta. Tais seres, podemos dizer, veriam as configurações em relação a todas as relações existentes, enquanto podemos apenas usar nossas mentes mais limitadas para apreendê-las em sucessão. Desta vez, no entanto, esse limite de nossa capacidade não é um obstáculo, mas um ganho. Pois, para tais inteligências superiores que captam de uma vez a totalidade do padrão, ele possivelmente não teria o mesmo interesse e beleza que pode ter para nós. Há algo de positivo em ser humano, afinal. (GOMBRICH, 2012b, p.148)

No século VI da Idade Média, mil anos antes do início do processo de comunicação entre índios, negros e portugueses e posterior catequização, o Papa Gregório Magno (540-604) já havia promulgado uma lei para a estética e a pintura cristã que estipulava, dentre outras coisas, as cores distintivas das ordens religiosas e aquelas referentes a temas específicos, como o roxo que remete à Paixão de Cristo, com um claro objetivo expressionista e funcional.

Na Alemanha Martinho Lutero daria início à Reforma Protestante em outubro de 1517, declarando-se contrário a valores e regras doutrinárias da Igreja Católica. Reagindo à expansão do protestantismo, em 1563, o Vaticano passou a recomendar a adoção de novas condutas estéticas para a arquitetura e a arte sacra, com o propósito de recuperar o rebanho perdido e multiplicar o número de ovelhas em outros campos. A intenção era a de conquistar almas por meio do imaginário, produzindo uma resposta favorável à Igreja, frente a representações da magnificência divina.

Confirmando tais propósitos, em 1575 a Igreja de Jesus, em Roma, foi erigida e decorada de acordo com as novas diretrizes para sediar a Companhia de Jesus, fundada em 1534 por Inácio de Loyola para combater o protestantismo, abrigando a ordem dos jesuítas. Dali sairiam muitos missionários que viriam para o Brasil com a incumbência de difundir a Contrarreforma, catequisando a população.

Mas enfim, quais teriam sido os elementos estéticos destinados à configuração da arte barroca, com a intenção de utilizá-la como meio e linguagem na comunicação de ordens e na transmissão da educação e da doutrina católica entre aqueles grupos distintos?

2.1. Sobre eixos, formas e códigos

As características visuais das coisas têm referência com a sua integração num contexto específico, o que demonstra que a sua apreensão não ocorre unicamente por meio de um registro mecânico dos sentidos. Desta maneira, a estrutura e a organização dos componentes construtivos de uma representação, tanto formais, quanto estilísticos, servem como parâmetro quanto à objetividade e a isenção do observador quando da decodificação da forma e, por consequência, do conteúdo da mensagem.

Para Arnheim, que dedicou a sua vida ao estudo da psicologia da forma e da arte, “o ato de olhar o mundo provou exigir uma interação entre propriedades supridas pelo objeto e a natureza do sujeito que observa.” De acordo com suas pesquisas, a capacidade para a decodificação da linguagem visual é inata nos seres humanos e o pensamento, que é visual, ocorre simultaneamente de maneira intuitiva e intelectual, embora sempre subordinado à conformação. Para ele, percepção e conceituação são dois aspectos de uma mesma experiência, pois assim como ocorre com os demais sentidos, a visão tem a capacidade de produzir manifestações mentais de ordem imaginativa. Assim, “toda percepção é também um pensamento, todo raciocínio é também uma intuição, toda observação é também uma invenção”. (ARNHEIM, 1992, p. introdução).

Assim, o termo “linguagem imagética” não denomina uma nova proposta de fórmula comunicacional. Entre outras funções, a imagem foi utilizada no passado como um mero apêndice do texto, a exemplo da iluminura na Idade Média. A linguagem visual é autônoma, tem características próprias e precisa ser aceita como um meio intencional de comunicação, e não apenas como um complemento.

Mas então, o que falta ao indivíduo para, conscientemente, se tornar mais assertivo na decodificação dessa linguagem?

Eixos, formas e códigos constituem parte do alfabeto utilizado na comunicação visual. O conhecimento e a aplicação efetiva desse alfabeto são imprescindíveis à distinção objetiva ou subjetiva entre informação, indicação, educação, ordenação e fruição.

2.1.1. Sintaxe da linguagem visual

“Existem mais de três mil línguas em uso corrente no mundo.” (DONDIS, 2003, p. 16). Codificadas por meio de alfabetos característicos de cada cultura, são o meio simbólico pelo qual expressamos verbalmente as nossas percepções, experiências, inquietações e comunicamos descobertas, ocorrências, intenções, ordens etc. A linguagem visual também

utiliza códigos próprios no cumprimento das mesmas funções, tanto como meio de exposição das mensagens criadas com base na imagem e no imaginário, quanto meio para a sua decodificação por parte do receptor.

Segundo Durand, as civilizações “não-ocidentais nunca diferenciaram as informações [...] fornecidas pela imagem daquelas fornecidas pela escrita”. Acrescenta que culturas não ocidentais sempre distinguiram os “signos das imagens e as sintaxes abstratas” da escrita ideográfica e que “antigas e importantes civilizações como a América pré-colombiana, a África negra, a Polinésia etc., mesmo possuindo uma linguagem e um sistema rico em objetos simbólicos, jamais utilizaram a escrita”. (DURAND, 2001, p.6).

No entanto, a metáfora – a relação de semelhança subtendida capaz de “representar e personificar abstrações” – e o imaginário, sempre estiveram presentes naquelas culturas. Nos hieróglifos egípcios, por exemplo, um olho poderia representar o próprio órgão, o olhar divino, a consciência, a vigilância ou o despertar, substituindo o “pensamento em causa por outro pensamento” ao qual está “ligado, numa relação de semelhança”. (LAUSBERG *apud* HANSEN, 2006, p.7). Nesse caso, a apreensão mais aproximada do significado depende dos sufixos e prefixos também configurados por meio do ideograma.

Os alfabetos com características ideográficas se utilizam de símbolos semelhantes àqueles usados em desenhos neolíticos. A escrita fenícia, base do alfabeto grego e, posteriormente do latino que originou o português, foi configurado a partir das estilizações primitivas da cabeça de um boi (*alef*: A) e de uma casa (*bet*: B), base formal das primeiras letras do abecedário.

A leitura da sintaxe visual poderia ocorrer igualmente para todos de forma mais consciente, caso passássemos por processo similar de alfabetização ao utilizado na leitura da escrita, já que os dois meios têm em comum a mesma base pictórico-ideográfica. No entanto, na maioria esmagadora dos casos, as mensagens produzidas por composições visuais são sentidas, percebidas, mas raramente explicadas posteriormente pelo receptor em sua totalidade. Ficarão gravadas no inconsciente como um questionamento ou uma ordem requerente de solução.

Na comunicação visual, independentemente do estilo, a forma funciona como código entre emissor e receptor, pois é composta pela distribuição das massas que constroem as imagens. Essas, por sua vez, são subordinadas a planos, localizações e valores, e a uma diagramação específica pré-estabelecida. Na intenção de provocar uma resposta, movimentos de leitura construídos a partir de eixos seccionais e direcionais são usados como forma/código, quando da comunicação de um determinado conteúdo, dando a este um sentido de ordem.

A forma/código é aplicada tanto em composições figurativas, quanto abstratas, e têm o poder de provocar no observador a sensação de desconforto diante de um quadro abstrato visto de cabeça para baixo, por exemplo.

Assim, num contexto específico a apreensão da forma/código, consciente ou não, é imediata, pois as referências das formas condicionadas ao meio físico, tanto do objeto da comunicação quanto do receptor são os equivalentes. O receptor vivencia a percepção visual por meio de um processo de projeção.

Nas figuras A, B e C demonstro a preocupação de Leonardo da Vinci na escolha dos eixos para a diagramação da Última Ceia, afresco de 4.60m de altura por 8.80m de largura, pintado em Milão entre os anos de 1495 e 1497, na parede do refeitório do convento Santa Maria Delle Grazie. Nele o pintor destaca claramente a intenção de, por meio das linhas que promovem os movimentos de leitura, despertar ou provocar no observador três diferentes ordens de sensações:

A – Linhas horizontais: demonstram uma panorâmica sequencial de fatos de ocorrência mundana; o homem é colocado como sujeito principal da ação (aprendizado, comunhão, revelações, conchavos, delação); proporcionam as sensações de amplitude, presença, calma, placidez, repouso, paz e serenidade. A horizontalidade conduz a pouco questionamento formal, pois promove uma sensação de conforto e segurança, à medida que determina as áreas ocupadas por céu e chão. Nessa composição a linha do horizonte foi utilizada com essa intenção, além de contribuir para uma melhor localização do ponto de fuga que promove a ideia de profundidade por meio da perspectiva linear, colocado à altura da vista do observador.

B – Linhas verticais: remetem à tensão, ação, espreita, vigília, ao suspense, ou à idealização, ao celeste. Demonstram relações de poder, provocam a atenção e promovem um questionamento formal. A vertical central ao centro da composição demonstra a escolha de Da Vinci por um equilíbrio simétrico, como podemos perceber observando a equivalência dos pesos em ambos os lados da obra. O cruzamento deste eixo com a horizontal central dá origem ao ponto de fuga.

C – Linhas diagonais: priorizam Cristo, em cuja testa se localiza o ponto de fuga que orienta toda a perspectiva do ambiente, destacando-o conceitualmente como sujeito principal, fonte de todas as ocorrências e atenções. Se observarmos as diagonais que se seguem para a demarcação da textura do teto, da altura das portas e da disposição do corpo de Cristo, encontraremos inúmeros raios que intensificam a sensação de que ele nos acolhe, dá ciência,

aprendizado, compreensão. Sugerem a luz divina dele emanada que convida ao devir, a perspectivas futuras de outro plano em outra dimensão.

Assim, na obra de Da Vinci, podemos facilmente identificar as seguintes categorias estilísticas mencionadas por Dondis (2003):

- Clássica: corresponde ao estilo renascentista que buscou na arte grega componentes estéticos como a simetria, a proporção do corpo humano, a preferência pela horizontalidade. O homem se distingue como protagonista.

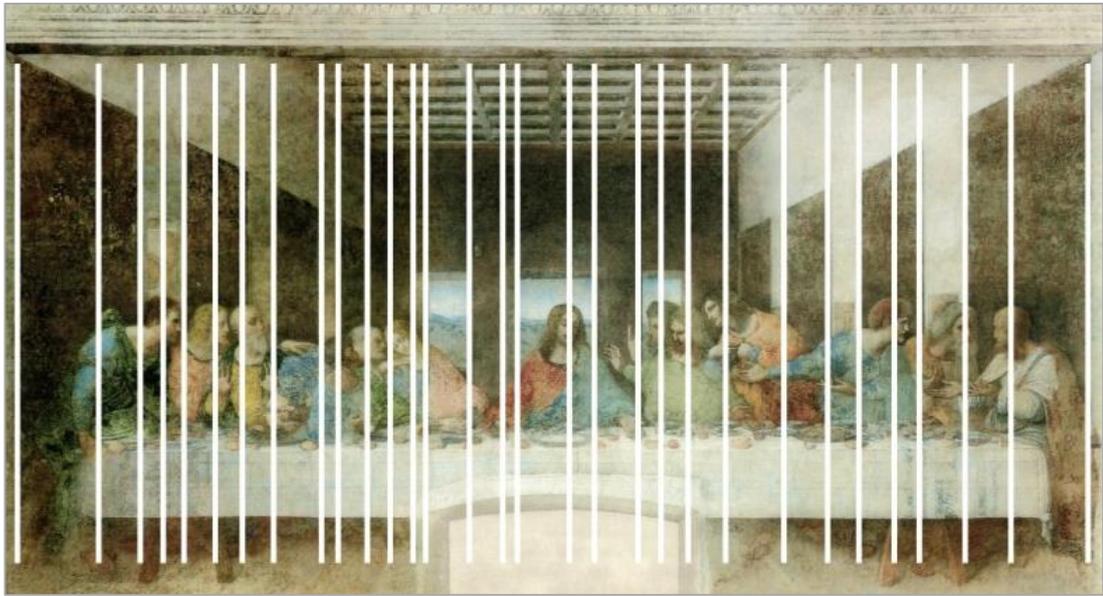
- Expressionista: escolha de uma paleta de cores pastéis e neutras, destacando-se o vermelho (sangue e martírio) e o azul celeste (divindade) nas vestes de Cristo ao centro; luzes e sombras, planos, enquadramentos, fisionomias e atitudes estudadas para produzir uma reação específica no observador. A dramaticidade do fato.

- Funcionalista: o tema referente a uma passagem do Novo Testamento foi utilizado com o fim de fortalecer e consolidar o sentimento de cristandade junto à comunidade do convento.

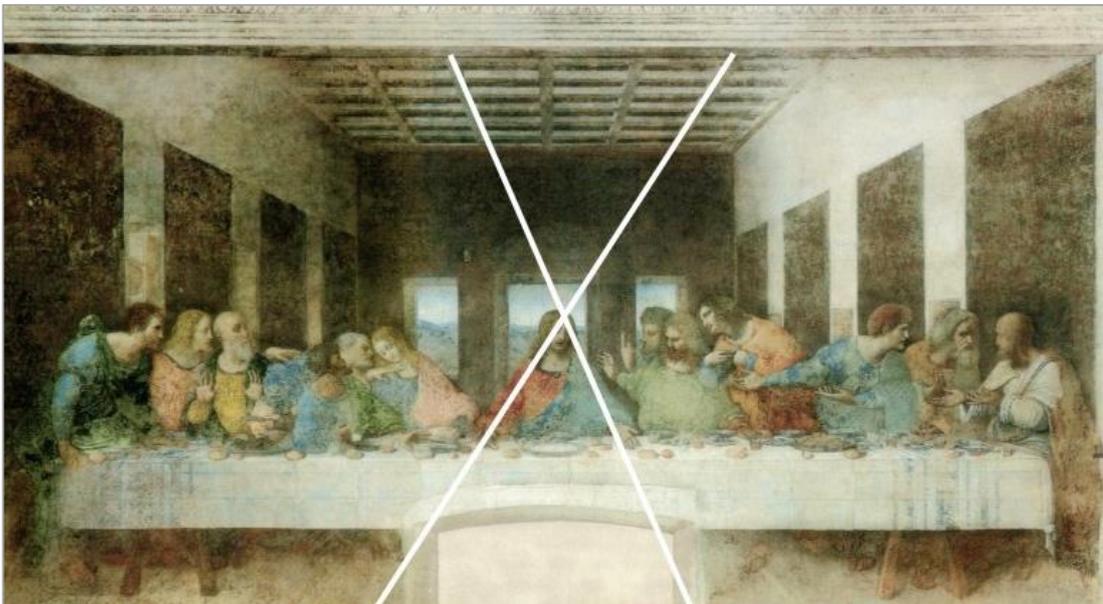
Concluimos com muitas certezas acerca da mensagem pretendida por Da Vinci, não restando dúvidas quanto à escolha de uma configuração intencional em benefício da transmissão daquele conteúdo conceitual e doutrinário.



A



B



C

Com o layout abaixo exemplifico o estudo para uma página dupla de revista, cujo tema versa sobre a Última Ceia⁹. O movimento de leitura foi criado considerando aquele eternizado no afresco por Da Vinci e com o propósito de criar um clima propício a uma vivência mais envolvente para o leitor em relação ao conteúdo.



Em toda a história da comunicação visual, eixos direcionais¹⁰ estão integrados à forma/código e orientam o movimento de leitura no sentido horizontal, vertical, diagonal, perpendicular, curvilíneo ou espiralado. Esses eixos indicam naturalmente os níveis de relação física entre o homem e o seu contexto espacial, e as relações mais subjetivas e conceituais, concernentes aos aspectos psicológicos ou emocionais e espirituais, as quais sempre serão condicionadas pelo histórico cultural, como representado nos gráficos¹¹ abaixo:

⁹ Layout criado pela pesquisadora para uma diagramação de página dupla de matéria referente ao livro Código Da Vinci. No romance policial de Dan Brown publicado em 2003, o objetivo da trama é desvendar crimes por meio de pistas baseadas em indícios encontrados do afresco de Da Vinci.

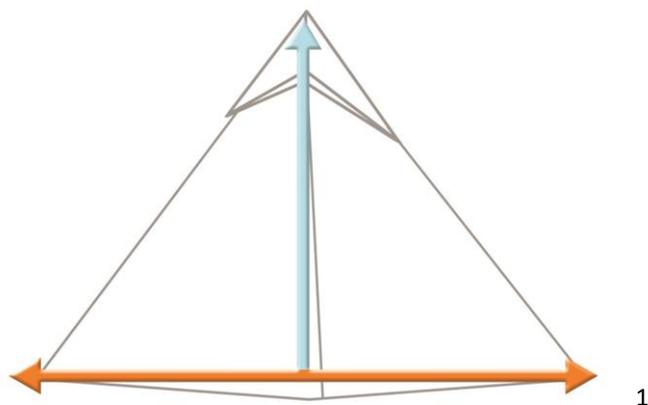
¹⁰ APÊNDICE: Conferir Eixos Direcionais: Horizontal, Vertical, Diagonal, Perpendicular, Curva ou Espiral. Ver p. 142.

¹¹ Gráficos de 1 a 5 criados pela pesquisadora.

Egito

Indispensável à gerência da vida urbana, a produção artística se destinava ao culto divino e à autoglorificação dos faraós, numa clara função mágico-religiosa. A arte correspondente aos períodos do Antigo, Médio e Novo Império compactua com o estilo Neolítico, na medida em que mantém a representação baseada na estilização. No entanto, convencionando a exposição de uma conduta moral determinada soberanamente em cada período, em detrimento da individualidade. E criando socialmente a ideia de que os deuses roteirizam a vida terrena.

O eixo vertical representa o divino, o celeste; o horizontal, a matéria, o mundano. Sua visualização na perpendicular coincide com os eixos de leitura visual do Renascimento e do Barroco. Essa forma/código, baseada nos eixos, também caracteriza as culturas Asteca, Maia e Olmeca.



Grécia

Baseada nas formas naturais a arte grega é conhecida, em grande parte, por ter elegido como princípio estético as leis da geometria, criando as regras de proporção e ordem. O intuito era o de propagar um conceito idealista de nação por meio da cultura.

O eixo horizontal presente principalmente na arquitetura representa a visão de mundo de um homem politeísta e a sua relação com deuses mitológicos, cujas características antropomórficas são acompanhadas por traços de personalidade mundanos. Curiosamente, essa visão ainda primitiva de sua expressão, passa a ser aplicada às artes como regra numa “época em que o povo das cidades gregas começou a contestar as antigas tradições e lendas sobre os deuses, e a investigar sem preconceitos a natureza das coisas”. (GOMBRICH, 1999, p.82). Podemos encontrar a horizontalidade similar na arquitetura Inca.



2

Era gótica

Nascendo da herança arquitetônica românica, onde a “Igreja Militante tinha como tarefa combater as forças das trevas até que a hora do triunfo despontasse no dia do juízo final”, o estilo gótico vai se apresentar como o mais vertical de todos antes da era moderna, proclamando a glória divina e levando os fiéis sentir “que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino afastado do alcance da matéria”. (GOMBRICH, 1999, p.188 e 189).

No entanto, apesar de sua forma/código sugerir uma era devotada ao celeste sobrenatural, concedente da luz divina, a arte gótica abordou antagonicamente as trevas em que viveu uma Europa devastada pelas sucessivas invasões, pela peste negra e decorrente miséria, onde não restou ao artista outra opção que não fosse a expressão de homem imerso em um processo de autoanálise e expiação.

Em todos os tempos a verticalidade representa o poder, seja ele espiritual (templos, obeliscos e totens) ou material (arranha-céus multifuncionais).

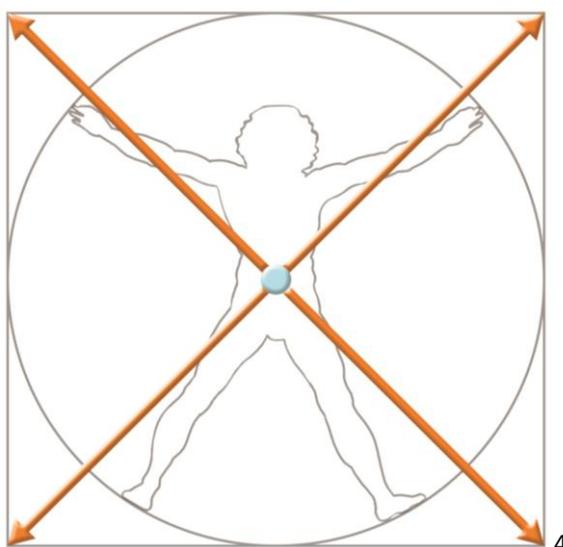


3

Renascimento

A representação renascentista considerou não somente a herança greco-romana, mas ainda as formas/código utilizadas pelos egípcios, mesopotâmicos e toda a sorte de referências em benefício de uma expressão clara e digna daquele novo homem que ressurgia das cinzas góticas.

Os eixos verticais, horizontais e diagonais apresentam as perspectivas de uma era globalizante, voltada para esse homem, para a sua curiosidade, a filosofia e a ciência.



Rococó

O rococó nasce em meio aos contrastes do Barroco com uma personalidade intimista, sentimental e delicada, trazendo refinamento à subjetividade. Nele o belo e o artístico passam a ser sinônimos, estipulando o que era de bom ou de mau gosto. Ora poético, ora narrativo, o Rococó foi precursor de vários estilos posteriores sendo repaginado em outros contextos como na arquitetura, artes gráficas, design, publicidade, decoração, moda e cenografia, revelando, com isso, sua característica multifacetada e multifocal representada por movimentos de leitura mais curvilíneos e aleatórios, sensuais e irregulares.



5

2.1.2. Barroco

O conceito de arte como produção de um ser novo, que se acrescenta aos fenômenos da natureza, conheceu alguns momentos fortes na cultura ocidental. E tomou feições radicais na poética do Barroco, quando deu ênfase à artificialidade da arte, ou seja, à distinção nítida entre o que é dado por Deus aos homens e o que estes forjam com o seu talento. (BOSI, 2010, p.14).

Desde o Paleolítico Superior, mais precisamente entre 40.000 e 8.000 a.C., o homem deixou sinais de como pensava, em que ou em quem acreditava, de como interagia com os seus pares e com o meio ambiente. E forneceu pistas do que pretendia.

O registro mais antigo dessas rotinas, necessidades e preferências (40.800 a.C. - El Castillo, norte da Espanha)¹² que se constituiriam futuramente em labores, saberes e vivências, manifestou-se por meio da pictografia. Uma projeção pessoal de realidade por meio da representação visual de seres, artefatos e acontecimentos que daria origem à “imagem” a qual podemos atribuir, desde então, “três funções: a da presença mágica, a da representação hábil e a da simulação técnica”. (KAMPER, 2012, p.21).

Vestígios materiais daquele formato de comunicação podem ser vistos atualmente em sítios arqueológicos em diversos países, inclusive no Brasil, e foram os únicos preservados em sua integridade devido à tecnologia empregada na arte rupestre a qual, por mais simples e rudimentar que possa nos parecer, assim o permitiu. Desde então, essa forma de registro vem demandando “uma substituição do real pelo imaginário”, por representarem não o real, mas realidades condicionais e temporais, as quais podem ou não ser compartilhadas socialmente dando origem, entre outras coisas, ao senso comum. (Idem).

Há de se notar que, como representação discursiva de fatos e ideias, o valor desse legado iconográfico é inestimável. Segundo Sousa, reside nela a essência da atividade jornalística atual quando, pela necessidade de transmitir informações, novidades, de contar histórias ou de deixar uma memória para a posteridade, surge o que ele denomina de “fenômenos pré-jornalísticos no mundo antigo”. (SOUSA, 2008, p.5).

Posteriormente o homem continuou a fazer uso dos mesmos componentes primitivos formais na estrutura da atual comunicação visual em busca de um sentido de ordem para um todo, com a intenção de informar adequadamente e, com isso, atingir um objetivo, demonstrando que dar forma à expressão é uma necessidade atemporal e uma condição inerente

¹² Fonte: <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2012/06/na-espanha-primera-arte-rupestre-do-mundo-tem-40-mil-anos-revela-estudo.html>,: Acesso em 12 fev. 2013.

ao ser humano, independente do conhecimento formal, do seu estilo pessoal, ou das convenções historicamente impostas.

Entre os componentes formais da comunicação visual, a razão áurea equacionada pelos gregos, assim como a ordem e o equilíbrio fazem parte de uma base estrutural que constitui padrões construtivos do nosso próprio corpo e de inúmeros outros corpos na natureza. A identificação desse padrão é comum nas manifestações expressivas de todas as culturas, em períodos diferentes, coincidentes ou não, tanto nas artes visuais quanto na arquitetura. Familiar à nossa percepção, o resultado são sensações de harmonia e estabilidade que nos conduzem à ideia de familiaridade e perfeição, pois demonstram os conceitos formulados a partir das reações físicas sentidas pelo corpo humano sob a influência de sua posição ocupada no planeta Terra e em relação ao universo.

Recursos como o equilíbrio e a representação de peso abaixo da linha do horizonte, seguramente não foram empregados pelo Barroco com a única intenção de manutenção dos espíritos Renascentista e Maneirista. Visto como uma consequência natural da estética classicista criada por culturas promotoras da ordem, da razão e da disciplina, características referentes ao masculino, o Barroco encarnou o espírito romântico representando a desordem, a paixão e o temor, o fascínio, o caos, o feminino.

Desta forma, os movimentos de leitura empregados na arte barroca consideraram a intenção de provocar uma reação esperada por parte do observador, ao abordar o sacro e o profano representados por opostos complementares, ou seja, por versões de uma mesma coisa, de uma mesma visão, de uma só proposição, como demonstrado a seguir.

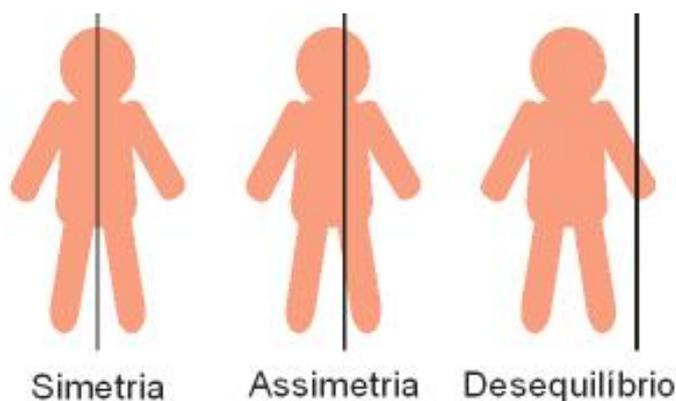
2.1.2.1. Equilíbrio

Quando falamos em equilíbrio, fazemos referência ao estado de um corpo sujeito à ação de forças opostas. Em relação ao nosso próprio corpo, quando essas forças se anulam, experimentamos uma sensação de maior estabilidade e conforto físico, o que é percebido por meio da propriocepção ou também denominada de cinestesia, que é a capacidade pela qual reconhecemos nossa localização espacial em relação a outros corpos e às forças exercidas sobre eles.

Em termos visuais, entendemos que uma composição está equilibrada, quando nenhum dos lados é enfatizado. A esse tipo de composição chamamos de simétrica. Diferentemente da assimetria e do desequilíbrio, a simetria resulta em pouco questionamento por parte do observador, pois este experimenta sensação similar à que teria, caso ocupasse fisicamente o

espaço observado. Assim, a opção formal pela assimetria ou pelo desequilíbrio sempre resultará em uma composição mais desafiadora.

A equivalência desses valores pode ser verificada na comunicação visual a partir da análise dos pesos laterais da composição, quando da sua divisão por um eixo vertical central. É importante ressaltar que o valor das cores e sombras, o movimento de leitura e os conteúdos abordados também devem ser considerados para a determinação da equivalência.



As Três Graças - 1639
Rubens (1577-1640)
Germânico



Autorretrato - 1661
Rembrandt (1606-1669)
Neerlandês – Germânico

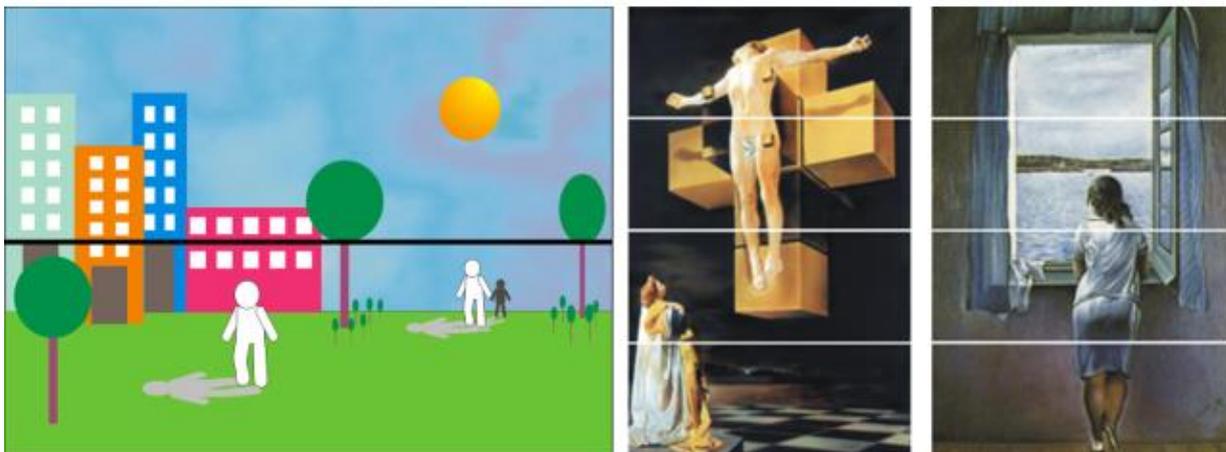


Aula de Música - 1662
Vermeer (1632-1675)
Holandês

2.1.2.2. Gravidade e conceito

A relação entre os corpos e a força da gravidade exercida sobre eles, deu forma a vários conceitos opostos e complementares, onde a noção de peso naturalmente passou a ocupar a parte inferior das composições e a de leveza, a parte superior. Assim, os conceitos relativos de terra e imensidão do céu (desconsideramos o peso do espaço com corpos celestes), profano e divino, pecado e redenção, realidade e sonho, por uma questão de identificação ou pela necessidade de reproduzir o que entendemos como real estão, nesta ordem, sempre presentes nas representações e no nosso imaginário como um pré-requisito lógico. Quando esse

posicionamento é modificado promovendo a inversão dos campos de peso, a sensação é de um estranhamento questionador, como demonstrado a seguir.



Crucificação e Moça à Janela: Salvador Dali (1904-1989)
Catalão - Protestante convertido

A Ressurreição de Cristo, quadro de 1499 quando, aos dezesseis anos, Rafael Sanzio inicia sua carreira, e A Transfiguração, uma das últimas obras em sua breve vida, exemplificam a relação entre os corpos e a força da gravidade. Neles os recursos usados para a diagramação são idênticos e demonstram a sua preocupação em atribuir significado à espacialização dos personagens determinando as áreas apropriadas ao sublime e ao mundano.

As obras têm uma característica cenográfica, sendo A Ressurreição mais alegórica e ornamentalista e A Transfiguração mais dramática apesar de minimalista. Em ambos os casos as figuras de Cristo, dos anjos e dos profetas Elias e Moisés, foram dispostas acima dos eixos horizontais que dividem as composições na altura representando o sublime, transmitindo a sensação de leveza aos corpos ascendentes. Ali predominam a luz e o azul celeste, exceto em A Ressurreição, onde Cristo está coberto por um manto vermelho, provavelmente a cor atribuída ao martírio pelo artista. A parte inferior foi reservada à representação mundana, onde os personagens se contorcem de arrependimento e dor em meio a sombras e variados tons encarnados.

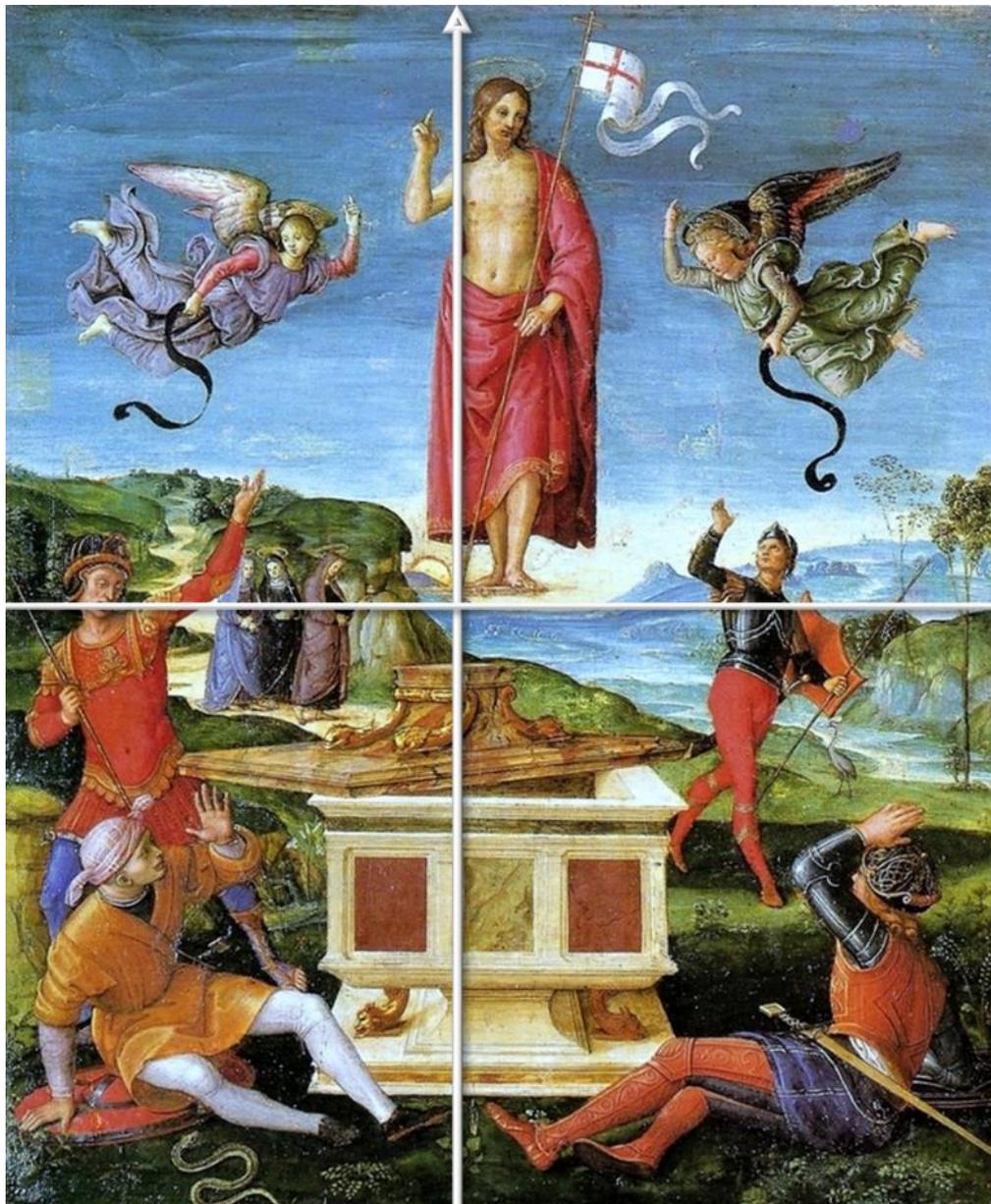
Os eixos verticais que dividem as composições na largura demonstram a opção por um equilíbrio simétrico, destacando Cristo ao centro como a figura principal, e conferindo aos demais personagens valores equivalentes, porém secundários.

Outros componentes estéticos conferem unidade aos temas:

- Proximidade: as categorias de personagens relacionados entre si estão agrupadas formando conjuntos distintos e, no entanto, coesos em relação à passagem abordada.

- Repetição: as poses e expressões faciais demonstrando sentimentos similares reforçam a sensação da surpresa causada pelas imagens flutuantes. As cores análogas determinantes de cada grupo são usadas alternadamente nas vestimentas dos personagens, não havendo alterações discordantes.

É interessante perceber que, embora as duas composições tenham sido projetadas em forma de cruz, em A Ressurreição de Cristo (1499-1502) a composição foi dividida em quatro partes com as mesmas dimensões. Já em A Transfiguração (1516-1520), Rafael já bastante envolvido pelo discurso da igreja, optou por deslocar o eixo horizontal para o terço superior revelando a intenção de evidenciar a forma da cruz por meio da diagramação.



A Ressurreição de Cristo – 1499/1502: Rafael Sanzio (1483-1520) - Italiano



Transfiguração – 1516-1520: Rafael Sanzio (1483-1520) - Italiano

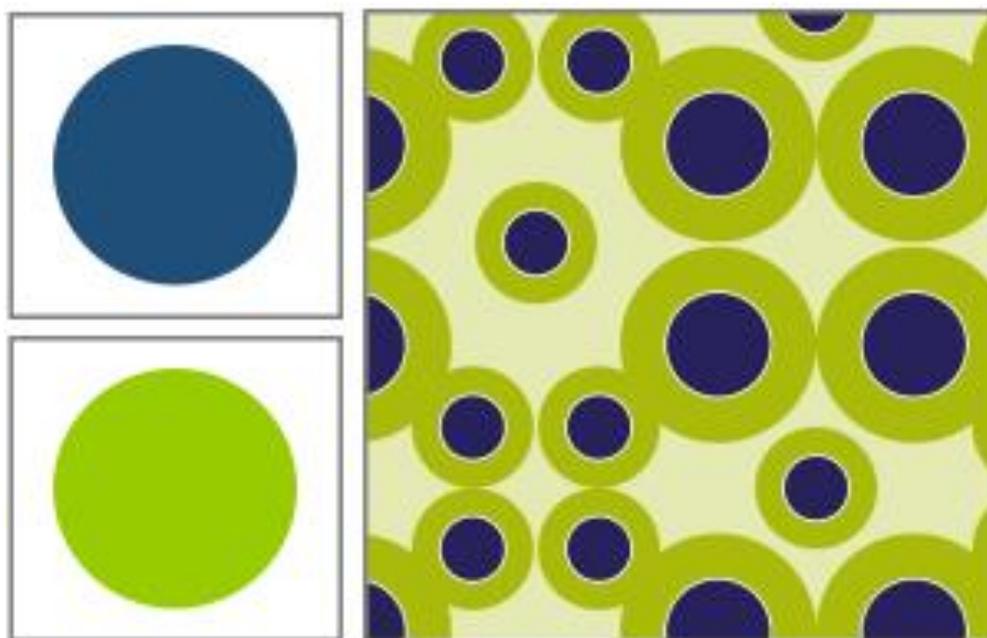
2.1.2.3. Gestalt: o sentido de ordem e a percepção do todo

A palavra alemã *Gestalt* diz respeito, de modo mais abrangente, à configuração, ou seja, à forma.

No início do século XX, passou a ser o termo utilizado para denominar as pesquisas de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka na área da psicologia e da percepção sensorial, onde buscavam respostas para explicar por que vemos as formas de uma determinada maneira e não de outra, ou por que motivos as vemos como vemos, abrindo possibilidades para “uma resposta ao porquê de umas agradarem mais e outras não, dado que coloca a subjetividade em segundo plano”, considerando que “a psicologia da forma se apoia na fisiologia do sistema nervoso, quando procura explicar a relação sujeito-objeto no campo da percepção”. (GOMES FILHO, 2003, p. 18).

As pesquisas culminaram na teoria *Gestalt* sobre o fenômeno psicofisiológico da percepção visual do todo não fragmentado, subordinado a um sentido de ordem condicionado por suas partes, e pelo contexto onde, tanto a forma, quanto as cores, contrastes e volumes passaram a ter um valor relativo. O que equivale dizer que “a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total”. (ARNHEIM, 1992, p. introdução).

Entende-se por todo, a unidade bi ou tridimensional em relação à área que ocupa, ou subunidades compondo unidades mais complexas, imprimindo um aspecto de totalidade na área ocupada, como demonstrado nas figuras abaixo.



Unidades distintas em relação ao fundo convertidas em subunidades de um todo

Quanto ao processo de percepção, os gestaltistas identificaram comportamentos repetitivos do cérebro os quais denominaram de padrões, fatores, princípios básicos ou leis da organização da forma, a qual será sempre percebida concomitantemente com o fundo. No sentido de estipular um critério analítico para essa premissa, foram criadas as seguintes leis:

Unidade: corresponde a uma unidade/todo ou a subunidades relativas que constituem o todo.

Segregação: refere-se à capacidade de identificar e separar a unidade do todo ou as subunidades do todo.

Unificação: relativa à organização formal, pode ser estabelecida pelas leis da semelhança e da proximidade considerando a coerência da linguagem, o equilíbrio, a harmonia e a ordenação visual das subunidades.

Semelhança: agrupamos subunidades por formas curvas ou lineares, cor e dimensão no sentido de construir a unidade.

Proximidade: a unidade ou os grupos são formados por subunidades próximas entre si.

Continuidade: referente ao movimento que dirige a leitura da unidade. O círculo é considerado a figura de melhor continuidade. Já a ilusão de perspectiva do cubo é gerada pela divisão e a organização linear.

Fechamento: corresponde à capacidade que o cérebro tem de desconsiderar os intervalos entre subunidades que compõem uma unidade como é o caso da retícula na impressão gráfica que compõe uma imagem, ou do intervalo que interrompe a possibilidade de complementar uma forma transformando-a em figura como, por exemplo, de um semicírculo em círculo.

Pregnância da forma: considera o equilíbrio, a ordem e a harmonia como necessidades humanas à procura da própria estabilidade. “Uma das mais elementares manifestações do nosso sentido de ordem é o nosso sentido de equilíbrio, o qual nos diz o que está acima e abaixo em relação à gravidade e, portanto, ao nosso ambiente percebido.” (GOMBRICH, 2012b, p.1). Assim, quanto mais equilibrada, simples e organizada for a forma, maior será o grau de apreensão.

Embora acredite que atualmente essa teoria precise passar por uma revisão, Gombrich (2012b) concorda com a *Gestalt* quanto a termos “uma tendência a sondar tanto o mundo real como as suas representações com uma hipótese de regularidade que não é abandonada a menos que seja refutada” e com o fato de que “a variedade do mundo visível é reduzida nas representações esquemáticas que são normalmente descritas como imagens conceituais”. Destaca que os formatos e padrões são a prova de que o homem se compraz em ordenar simples

configurações, mesmo que elas não sejam referentes “ao mundo natural”, o que é a base da pregnância. (Idem, p.5).

A *Gestalt* é uma importante ferramenta com a qual podemos analisar esse sentido de ordem e a opção pelos componentes estéticos utilizados nas expressões e nas representações plásticas desde a pré-história, considerando as escolhas com base na psicofisiologia, pois sabemos que essas escolhas formais, o gosto estético e as tendências não se configuraram apenas por meio de experiências culturais construídas a partir de inumeráveis ocorrências ao longo da história.

Os princípios verificados pela teoria têm relação direta tanto com o campo das artes quanto com o das comunicações. Em ambos a preocupação com a hierarquização de componentes formais para a transmissão do conceito aparecem como condição indispensável à reação emocional esperada ou pretendida para o observador, a qual é sempre um atributo da obra.

Na arte barroca não poderia ser diferente.

“A palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer juntas entre as partes do todo.” (BOSI, 2010, p.13).

As preocupações com os eixos, os códigos/forma, as novas possibilidades oferecidas pela perspectiva e o movimento de leitura na diagramação, assim como a escolha da paleta de cores, as sombras, os brilhos e os volumes foram componentes determinantes na estética renascentista, base da estética barroca. Ambas demonstram o claro propósito de eleger uma imagem para um novo homem que, por sua vez, tanto pôde ter ciência das suas capacidades, dos seus direitos e de suas responsabilidades sociais, éticas e morais, como foi comunicado das intenções e condições dos poderes instituídos de então, por meio da arte.

2.3. O caldeirão da bruxa

A arte visual, em particular aquela manifesta por meio da pintura e da escultura, é o documento mais antigo onde temos a possibilidade de nos reconhecermos na expressão de nossos antepassados em cada estágio evolutivo, e de entrar em contato com fatos que circunstanciaram e definiram os caminhos e as fases¹³ do nosso desenvolvimento.

Na primeira fase, pré-cristã, a era neolítica se destaca por configurar o período de maior avanço no que se refere à articulação do pensamento. A designação moderna de “Revolução

¹³ APÊNDICE: Conferir 1ª, 2ª e 3ª fases do desenvolvimento da expressão nas artes. Ver p. 142.

Neolítica” se deve, principalmente, à capacidade de abstração e ao início do processo filosófico tal qual o conhecemos atualmente. Nesse período surgem “por toda a parte sinais esquemáticos e convencionais que sugerem mais do que reproduzem o objeto, como se fossem hieróglifos” os quais, posteriormente, culminaram nas primeiras tentativas de codificar a mensagem por meio de um alfabeto. O homem, então representado “por dois ou três padrões geométricos muito simples, como, por exemplo, uma linha reta vertical para o corpo e dois semicírculos, um voltado para cima e para baixo, para braços e pernas”, passou a se utilizar desses grafismos simples para comunicar, documentar e atribuir significado. (HAUSER, 2000, p.9).

Posteriormente, podemos perceber uma volta ao realismo paleolítico com a reconfiguração progressiva da imagem, até chegarmos aos egípcios que formataram o ponto de vista. Desarticulando os corpos e as demais representações na intenção de colocar o espectador sempre em contato com o todo, criaram uma linguagem universal capaz de se fazer entender em toda uma sociedade hierarquizada em castas, inclusive intelectualmente. No Oriente essa fase é marcada pela formação daquilo que Hauser (Idem, p.25) denominou de as primeiras “culturas urbanas”.

A segunda fase, cristã e social, dá lugar à autocompreensão e tem fim por volta da primeira metade do século XVII, com o surgimento do Rococó, estilo considerado a versão mundana do Barroco. Dominada ora pela ciência, ora pela religião, a pintura se destaca como meio de registro visual dos fatos e por expor a mensagem dos patrocinadores (ciência e religião), num caso claro da sua utilização como arte aplicada.

Curiosamente esta fase tem início quando o ideal de beleza clássico se manifesta por meio da arte greco-romana, para retornar a ele no Renascimento, quatorze séculos depois, quando mudanças sociais e econômicas dariam início à terceira fase caracterizada pelo afastamento entre Igreja e Estado e pelo rompimento com a mitologia e as representações religiosas (excetuando o Barroco). Meio século depois teria início a Revolução Industrial.

Por volta de 1880 o realismo documental da pintura foi substituído pela fotografia que traria com ela um programa de entendimento sobre o instante e suas particularidades em termos de percepção da realidade. O artista, a partir de então desincumbido de registrar a história por meio da arte pictórica, voltou-se à pesquisa técnica, estética e conceitual, o que resultou num cenário de liberdade criativa de um lado e no questionamento sobre o conceito de arte, bastante confuso até hoje, e o fazer artístico por outro. Tudo isso, não sem antes passar pelo Neoclassicismo que, a partir de meados do século XVIII, reinou por mais de cem anos no

mundo ocidental, ruminando um passado clássico já capenga e impondo normas estilísticas às academias de belas artes.

Quanto à construção de características próprias para a recém-nascida fotografia e para uma nova pintura libertária, ambas foram se configurando a partir, inicialmente, da convergência de linguagens, em busca de uma identidade. Como resultado, passamos a procurar sinais distintivos entre realidade e representação e começamos a entender que temos visões complementares dos fatos e do mundo, muitas vezes diferentes, ou mesmo divergentes: a visão individual e a visão coletiva ou cultural.

Sobre essas perspectivas Baczko comenta:

Foi sobretudo na segunda metade do século XIX que se afirmaram correntes do pensamento que aceitavam como evidências afirmações do gênero: “Não são as ideias que fazem a história. A história verdadeira e real dos homens está para além das representações que estes têm de si próprios e para além das suas crenças, mitos e ilusões”. Tratava-se, pois, de uma tendência cientista e “realista” que pretendia separar na trama histórica, nas ações e comportamentos dos agentes sociais, o “verdadeiro” e o “real” daquilo que era “ilusório” e “quimérico”. (BACZKO, 1985, p. 297)

Nesse contexto, a fotografia despertou o olhar do observador para o olhar do fotógrafo, ou seja, para a relação entre o objeto fotografado e a natureza do indivíduo que o escolheu, para a sua visão de mundo, para o estilo pessoal e autoral, e para a utilização dos componentes estéticos e formas/código empregados pela pintura para se fazer mais artística, distinção condicionada pelas convenções estéticas e pelos parâmetros de bom gosto e correção atribuídos à arte naquela época. O desenho e a pintura, por sua vez, passaram a representar um mundo minucioso e detalhado, mais próximo do real, revelado ao artista por meio do registro fotográfico.

O realismo pictórico denominado de Fotorrealismo na década de 1960 e a sua recontextualização de Hiper-realismo ou Suprarrealismo em 2000 mantém ainda hoje o fôlego amparado pelo visível desafio de, por meio do desenho, da pintura e da escultura, recriar magicamente a perfeição tal como a idealizamos. Os dois gêneros usam a fotografia como modelo, produzindo simulacros que se destacam pelo detalhe e pela precisão técnica, iludindo nossos olhos e instigando nosso imaginário. As pinturas abaixo, uma renascentista e a outra hiper-realista, coincidem enquanto categoria estilística clássica quanto ao tema, a proporção, o equilíbrio e, ainda, nas inúmeras e sensuais curvas dos corpos, no panejamento que dá movimento às vestes (tecidos: óleo e plástico), gestos e poses. No entanto, mesmo separadas no tempo por quinhentos anos, evidenciam uma preocupação com um sentido de ordem e orientação, o que exemplifica a busca incessante do homem pela perfeição figurativa, também

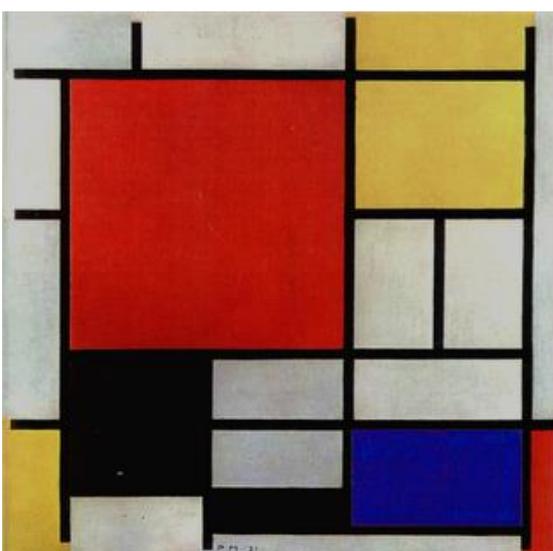
verificada no abstrato geométrico de Piet Mondrian. Na década de 1920 o neoplasticista holandês de família calvinista usaria as cores puras, a linha, o ângulo e as dobras dos retângulos baseados na proporção áurea cuja origem, curiosamente, é a curva, para expressar uma objetividade analítica extrema em busca da síntese do que, para ele, representaria a essência da forma universal.



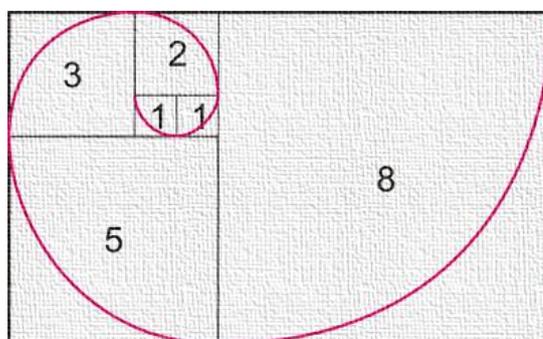
Detalhe de "Primavera" – 1477/1482
Sandro Botticelli (1445-1510) – Italiano
Renascimento



Modelo envolta por plásticos – 2011
Robin Eley (1978) - Inglês
Hiper-realismo



Composição com vermelho, amarelo e azul - 1921
Piet Mondrian (1872-1944) – Holandês - Neoplasticismo



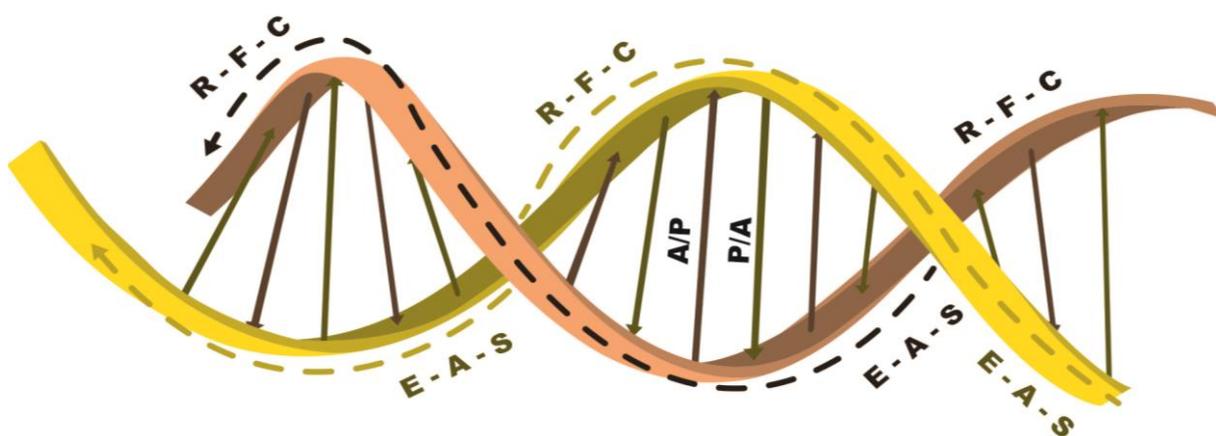
Proporção áurea

A fase atual, além do figurativo e do abstrato, foram incluídos “estados de arte”¹⁴ (MORAIS, 1990) objetais, performáticos, construtivos e tecnológicos numa clara hibridação e convergência expressional, técnica e conceitual entre as artes e as comunicações. Essa convergência contempla ainda a fotografia, o cinema, a dança, a música, os jogos por computador, a cenografia, a ilustração, o *web design*, entre outros.

Os processos construtivos estéticos e formais, desde a primeira fase, demonstram uma evolução alternada entre “composições expressivas distintas e reagentes”¹⁵:

- a) Realismo, figuração e complexidade.
- b) Estilização, abstração e simplicidade.

No entanto, esses processos cujos condicionantes são inúmeros, ocorrem *ad eternum*, simultaneamente, porém de maneira não linear no que se refere a tempo, localização, condição evolutiva, momento histórico e cultura, e se alimentam mutuamente como num processo vital: ora dialogamos no sentido avaliação/produção (de dentro para fora), ora no sentido produção/avaliação (de fora para dentro), como mostra o fluxograma abaixo que simula a ocorrência do processo em duas culturas¹⁶.

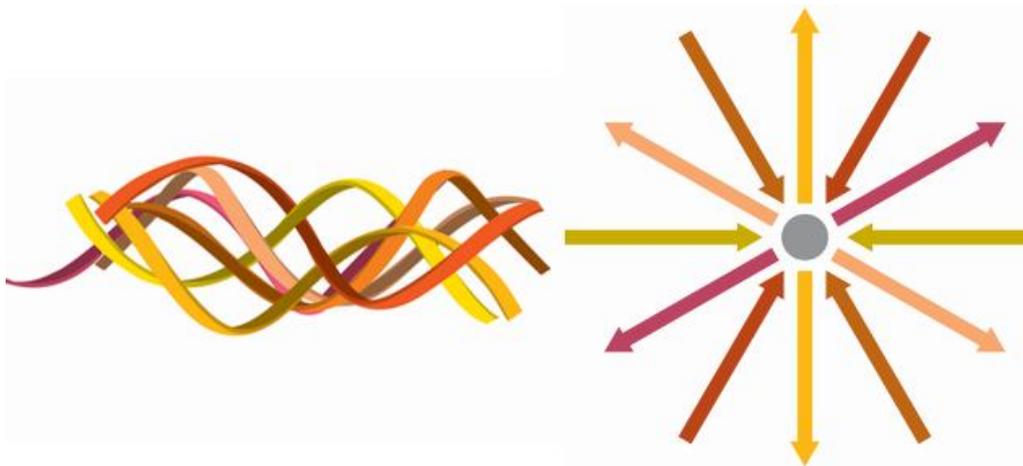


R-F-C: Realismo, Figuração e Complexidade
E-A-S: Estilização, Abstração e Simplicidade
A/P-P/A: alimentação: Avaliação/Produção - Produção/Avaliação

¹⁴ APÊNDICE: Conferir Estados de Arte. Ver p. 142.

¹⁵ APÊNDICE: Conferir Composições Expressivas: R-F-C: Realismo, Figuração e Complexidade e/ou E-A-S: Estilização, Abstração e Simplicidade. Ver p. 142.

¹⁶ Fluxograma criado pela pesquisadora com o propósito de ilustrar o conceito que esclarece sobre a evolução alternada entre composições expressivas distintas e reagentes (R-F-C, E-A-S e A/P-P/A), igualmente de sua autoria.



Representação perpendicular do fluxo exemplificando com várias culturas participantes

Gombrich entende que tais processos não implicam num “determinismo social rígido”. Estudando tais questões sob a ótica da ecologia, alerta para as “muitas formas de interação entre o organismo e o meio”, o que faz com que os resultados sejam imprevisíveis. (GOMBRICH, 2012c, p.48 e 49).

Obviamente, essas generalizações não se aplicam apenas às artes dos produtores de imagens. Todas as técnicas especializadas que juntas formam o tecido da civilização devem ter evoluído em resposta a demandas que alimentam sua satisfação. Mas na história da tecnologia e da ciência essas demandas são, talvez, mais facilmente especificadas do que na história das artes. (Idem).

Assim, no encontro, na intersecção, esses eixos multidimensionais, multidirecionais, dialogantes, cúmplices do provável, se esbarram com a malícia da areia movediça frente a um salve-se quem puder. Eixos naturalmente flexíveis que exprimem tanto territórios subjetivos quanto a produção destes, para os quais as associações têm um papel de reinvenção da vida, demonstrando a elasticidade dos conceitos.

Enquanto fluxo, as ocorrências encaminham a reviravolta quando a alma decide num instante de desvairada paixão pelo novo, trocar possibilidades com a matéria. É no encontro que a poção do caldeirão é experimentada, apreciada cerimoniosamente para, só então, num diálogo com o tempo, ansiar por novos temperos, temperatura, cozimento e posterior fermentação.

A próxima nota, a próxima cifra, o próximo toque transformador ocorrerá como a respiração tranquila de um recém-nascido, a urgência de parir e o desejo insaciável de devorar novamente.

Não há como ter fim tal processo, pois ele é a materialização da onda imprecisa, falha e perfeita, sempre à espera de um novo corpo para habitar.

2.4. Curvas e espirais: imaginário e verdade

No Barroco, outro ponto de vista é abordado por meio de uma forma/código estruturalmente inovadora, distinta das precedentes. O movimento multifário foi usado aos extremos na composição da ilusão de ótica, e consiste em exibir várias faces da composição, criando um movimento de leitura em espiral, obrigando o observador a entrar em contato com diversos aspectos da mesma mensagem, uma das técnicas utilizada pelo Cubismo na pós-modernidade. É como se as versões dessa forma/código tivessem o poder de representar esquematicamente a simulação de uma existência em outra dimensão, onde alguém pudesse dar várias voltas num quarteirão participando, a cada uma delas, de um único acontecimento, em diferentes momentos da ação simultaneamente, e de cada instante pudesse reter as cores e tons, sombras, luzes e volumes, e ainda aromas e ruídos correspondentes a esses momentos, construindo um universo paralelo, atemporal, integral, multifacetado.

Hauser (2000) encontra em Wölfflin¹⁷ uma percepção magnífica acerca das possibilidades dessa nova fórmula expressional, quando este se refere ao Barroco como sendo:

[...] a dissolução da forma linear, firme e plástica, em algo movente, adjacente e incapaz de ser apreendido; a obliteração de fronteiras e contornos, para gerar a impressão do ilimitado, de incomensurável e de infinito; a transformação do ser estático, rígido e objetivo em um vir-a-ser, uma função, uma interdependência entre o sujeito e o objeto. (WÖLFFLIN *apud* HAUSER, 2000, p.446).

Assim a forma/código espiralada, quando em perspectiva plana e horizontalizada, remete, em geral, a conteúdos mundanos. Representada na vertical em perspectiva crescente e apontando para a parte superior da composição, obriga o observador a dirigir o olhar para o alto, o que remete à idealização, ou para o céu, destino daquele que encontra em Deus o caminho para a salvação. Contrarreforma. No entanto, sempre em perspectiva, frente a qual o “sujeito será aquele que vier ao ponto de vista ou, sobretudo, aquele que se instalar no ponto de vista” que é “a condição sob a qual um eventual sujeito apreende uma variação”. (DELEUZE, 1991, p.36).

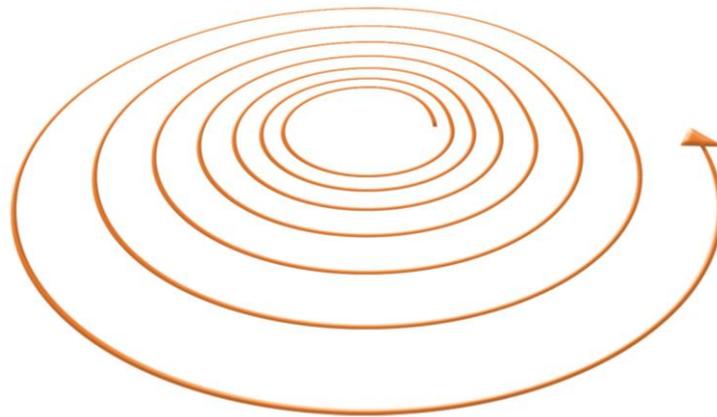
Em “Dança de roda” o pintor barroco Peter Rubens fez uso da forma/código em perspectiva plana e horizontalizada¹⁸.

¹⁷ Wölfflin, Heinrich (1864-1945): filósofo, escritor, historiador e crítico de arte, autor de livros como: *Conceitos Fundamentais da História da Arte e Renascença e Barroco*.

¹⁸ Representação gráfica criada pela pesquisadora.



Dança de Roda – 1630: Rubens (1577-1640) – Germânico



Forma/código: perspectiva plana

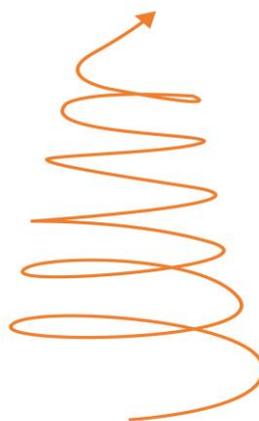
No Barroco, assim como em suas recontextualizações, a dramaticidade contida nas composições de efeito cênico conduz o espectador numa viagem cujo destino pode ser o paraíso ou o inferno; a luz ou a escuridão; a salvação ou a danação eterna. Recursos persuasórios calculados e representados oferecem poucas opções interpretativas, características que podemos facilmente observar na arte sacra.

Assim foi, por exemplo, o trabalho de Andrea Pozzo (1642-1709) para o teto da igreja de Santo Inácio, em Roma. A obra impressiona pelo número de figuras e pela ilusão – criada pela perspectiva – de que as paredes e colunas da igreja continuam no teto, e de que este se abre para o céu, de onde santos e anjos convidam os homens para a santidade. (PROENÇA, 2007, p.137).

No afresco de Pozzo podemos verificar a opção pela forma/código em perspectiva crescente ¹⁹.



Igreja de Santo Inácio, Roma: Andrea Pozzo (1642-1709) – Italiano



Forma/código: perspectiva crescente

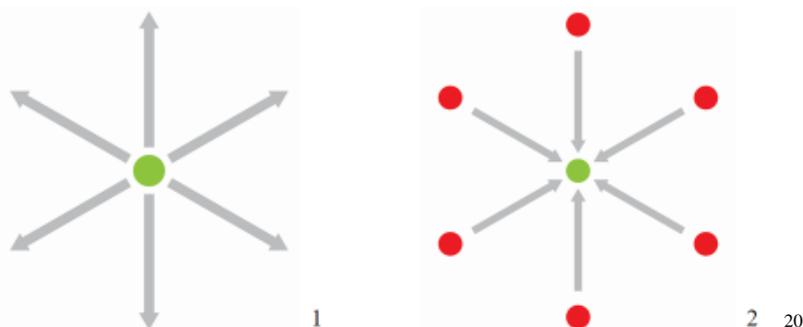
¹⁹ Representação gráfica criada pela pesquisadora.

Os componentes estéticos utilizados na busca desses efeitos demandam uma intervenção artística expressionista, enquanto categoria estilística, e não como característica do expressionismo, movimento de vanguarda do início do século XX. Isso pode ser observado, por exemplo, no uso proposital do “exagero” e da ilusão de ótica, visando distorcer a realidade e provocar a emoção, seja religiosa ou intelectual.

Nesse sentido os artistas barrocos, assim como os expressionistas posteriormente, lançaram mão de elementos considerados “clássicos” adaptando-os às necessidades e exigências funcionalistas daquelas fórmulas para a transmissão das ideologias correspondentes.

Dessa forma o Barroco se revela como uma experiência ativa onde, em cada ângulo, cada dobra, cada curva sempre resta uma aresta, como uma pista que nos faz ansiar pelo desfecho que resultará sempre em uma nova curva, uma nova dobra, em mais uma oportunidade surpreendente.

Para tanto, a imagem barroca impõe uma descentralização onde o observador passa à condição de participante da obra por meio de uma vivência periférica, na qual espreita e aguarda pelo devir. Essa projeção gera o questionamento onde o diálogo ora versa sobre (1) “as variações de uma verdade de acordo com um sujeito”, ora sobre (2) “as condições sob as quais a verdade de uma variação aparecem ao sujeito, que é a própria ideia da perspectiva barroca.” (DELEUZE, 1991, p.37).



O Barroco convida o observador à coautoria da obra colocando-o sempre numa posição relativa, abrindo espaço para verdades indemonstráveis e para uma abordagem poética e pessoal, promovendo a construção do imaginário. Da mesma forma se impõe como dispositivo comunicacional quando premedita a resposta por parte desse observador, ocorrência semelhante no de RPG²¹, jogo também sujeito a regras.

²⁰ Fluxogramas criados pela pesquisadora

²¹ RPG - *Role-playing game* (jogo de interpretação de personagens): jogo com regras predeterminadas, onde os jogadores assumem o papel de um dos personagens da narrativa, atuando como coautor nas decisões coletivas e decidindo os rumos que o jogo irá tomar.

2.4.1. Dobras e labirintos: matéria e espírito

No entanto, para Deleuze “o Barroco remete não a uma essência, mas, sobretudo, a uma função operatória, a um traço [...] que vai ao infinito” por meio de dobras que se desdobram e redobram e que têm suas origens em dobras “vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas...” sugerindo com essa observação que o barroco enquanto conceito, já se manifestara dessa maneira anteriormente. Para ele o Barroco atribui a esse infinito dois andares, como se dispostos em duas versões de infinitos distintos. O de baixo correspondente às redobras da matéria, contendo compartimentos e aberturas referentes aos sentidos. E o de cima, às da alma, onde esta “canta a glória de Deus, uma vez que percorre suas próprias dobras” analiticamente (DELEUZE, 1991, p.13). Como se, em meio a encruzilhadas, o infinito oferecesse duas direções com caminhos próprios e nem sempre antagônicos, como opção na composição do todo. Fascinante visão!

A mim, remete à imagem que faço do que seria o purgatório para Michelangelo Buonarroti, proposto por ele no afresco sistino “O Juízo Final”, executado em plena Contrarreforma, entre os anos de 1536 e 1541. Inspirado em passagens da Bíblia, Michelangelo reservou a base da composição, em tons de verde putrefato, para a figuração das almas dos perdidos já descarnados após o suspiro derradeiro. Alguns levam armas e ferramentas apresentando o instrumento de seu suplício, cumprido a “função operatória” de percorrer os labirintos da carne e da alma em busca da consciência na verdade para, enfim, prestar contas ao Juiz que a tudo vê, e que tudo sabe. O segundo plano sugere um crânio humano onde o orifício reservado ao nariz, serve de trono a uma versão severa de Cristo que aponta as almas que subirão aos céus amparadas por anjos para cantar a glória divina. À direita, aos seus pés, Michelangelo se autorretrata em forma de pele arrancada do próprio corpo, simbolizando sacrifício por meio da descarnação, e cujo rosto reflete dor, remorso e questionamentos existenciais. São Bartolomeu a segura pela mão esquerda, e com a direita exhibe a arma do suplício a Cristo.

Umas poucas mulheres são representadas à esquerda, lado também reservado a uma Virgem Maria acanhada, submissa, amedrontada, aninhada ao filho, com uma compleição ligeiramente mais feminina que as demais mulheres encerradas em corpos musculosos como os dos homens que dominam o cenário.

A composição simétrica segue a orientação vertical. Sem horizonte, a área superior sustenta o peso do julgamento como se nenhuma prova ou argumento admitisse uma dúvida, um “E se?” em benefício de qualquer alma perdida ali presente em busca da salvação.

Morto em 1564 aos 89 anos, Michelangelo escreveria em vida: “Vivo para o pecado, morrendo para mim mesmo, eu vivo; não é mais minha vida, mas uma vida de pecado; meu bom céu, meu mal por mim mesmo me foi dado, pelo meu livre arbítrio, do qual fui privado. Ó Carne, ó sangue, ó madeira, ó extrema dor, apenas por ti é justificado o pecado no qual nasci e também meu pai. És o único bem: que Sua suprema piedade salve-me de minha condição, tão perto da morte e, no entanto, tão longe de Deus.”



O Juízo Final – 1536/1541: Michelangelo Buonarroti (1475-1564) - Italiano

O juízo final já havia sido abordado anteriormente pelo pintor flamengo Hieronymus Bosch, num tríptico de mesmo título datado aproximadamente de 1482. Nele a narrativa obedece a uma horizontalidade sequencial, semelhante à diagramação das histórias em quadrinhos. O passado ocorre no paraíso com o Pecado Original à esquerda; o presente com o Juízo Final em um mundo representado pelo próprio purgatório ao centro; o passado no Inferno, à direita, com um desfecho tão sinistro e violento quanto os fatos que ilustram as dobras anteriores. Na tábua central Cristo é representado por uma figura etérea e benevolente, de uma delicadeza e fragilidade singulares distinguindo, de forma extraordinária, aquele pedaço de céu.

Apesar de todo o horror demonstrado nas três fases, Bosch lembra ao pecador sobre as possibilidades de uso do livre arbítrio em seu benefício, na medida em que apresenta a este uma panorâmica de causas e efeitos. Para Deleuze, a reflexão, o andar de baixo e o de cima, a carne e a alma, o labirinto, a dobra, que “uma vez que dobrar não se opõe a desdobrar, trata-se de tender-distender, contrair-dilatar, comprimir-explodir (não condensar-rarefazer, que implicaria o vazio)” (DELEUZE, 1991, p.19). Para Platão, a caverna e as sombras.



O Juízo Final – 1482: Hieronymus Bosch (1450-1516) – Holandês

Cá no Brasil, caldeirão fervilhante no século XVII, a literatura barroca atinge seu apogeu com o poeta Gregório de Matos, o “Boca do Inferno”. Nascido em 1636 na cidade de Salvador e educado em colégio jesuíta, foi considerado um dos maiores poetas do Brasil Colônia apesar de sua natureza ácida, satírica e jocosa que incomodou muita gente. “Considerado hoje um dos maiores poetas barrocos da literatura mundial” seus versos, onde máscaras e disfarces de

Gregório dialogam entre si, dão a impressão de uma íntima vizinhança em convivência cíclica, digerindo e regurgitando a vida, percorrendo os labirintos de Deleuze, o que “constitui o fundamento histórico-cultural da obra gregoriana, que poeticamente se desdobra em fuga constante e metamorfose contínua”. (ESPÍNOLA, 2000, p. 15 a 17).

Na maturidade, referindo-se ao Apocalipse de São João no soneto Ao Dia do Juízo, um Gregório contrito - não sabemos qual deles - demonstra sua busca espiritual por remissão e reconciliação com a Igreja antes do derradeiro dia do fim do mundo, com um discurso que evidencia o posicionamento católico da época, construindo uma narrativa que muito se assemelha à dramaticidade das cenas pintadas por Bosch e Michelangelo, cada um em seu tempo, todos submetidos ao mesmo dispositivo religioso e doutrinário.

Ao Dia do Juízo

O alegre do dia entristecido,
O silêncio da noite perturbado
O resplendor do sol todo eclipsado,
E o luzente da lua desmentido!

Rompa todo o criado em um gemido,
Que é de ti mundo? onde tens parado?
Se tudo neste instante está acabado,
Tanto importa o não ser, como haver sido.

Soa a trombeta da maior altura,
A que a vivos e mortos traz o aviso
Da desventura de uns, de outros ventura.

Acaba o mundo, porque é já preciso,
Erga-se o morto, deixe a sepultura,
Porque é chegado o dia do juízo.
(ESPÍNOLA, 2000, p.117)

Estudioso da obra de Gregório, Adriano Espínola refere-se ao escritor como um dissimulado, que se revela em seus versos ao falar de outro, falando dele mesmo. Sobre Ao Dia do Juízo faz a seguinte análise:

O quadro é terrível e impactante [...] nos revela, através do profeta João, o fim do mundo, com a transformação apocalíptica da natureza (dia, noite, sol e lua) e seus atributos (alegria, silêncio, resplendor, luz), passando de um estado a outro (tristeza, perturbação, eclipse, escuridão), como mostram as antíteses iniciais do primeiro quarteto.

A estrofe seguinte atinge logo todos os seres criados, no primeiro verso, que tombam “em um gemido”. O poeta interpela diretamente o próprio mundo, usando a linguagem na função conativa (“Que é de ti, mundo? onde tens parado?”), interpelação que traz subjacente uma crítica e a constatação da inutilidade de tudo – *vanitas* – e da própria existência (“Tanto importa o não ser, como haver sido”).

O primeiro terceto alude à passagem em que João descreve as trombetas dos sete anjos anunciadoras do final dos tempos e o julgamento dos mortos e vivos pelo Senhor, segundo seus atos terrenos. Na estrofe final, o poeta assume a voz do profeta e a vontade de Deus, para fazer cumprir as Escrituras, ordenando a ressurreição dos mortos e o apocalipse. (Idem, p.118).

Retornando mais tarde do Reino de Angola para onde havia sido deportado, Gregório viveu em Pernambuco “proibido de fazer versos, entre músicos, sofistas e folgazões” até a sua morte em 1696, já “velho e doente, reconciliado com a igreja.” É de seus derradeiros dias e não os do Santo que, “postos firmes os olhos na imagem de Cristo crucificado”, sua solene humildade de pecador convicto e esperançoso compõe o soneto:

Meu Deus, que estais pendente em um madeiro,
Em cuja Fé protesto de viver;
Em cuja santa lei hei de morrer
Animoso, constante, firme e inteiro.

Nesse lance, por ser derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer;
É meu Jesus a hora de se ver
A brandura de um Pai, mesmo Cordeiro.

Mui grande é vosso amor, e o meu delito:
Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.

Esta razão, me obriga a confiar,
Que por mais que pequei; neste conflito,
Espero em vosso amor me salvar.
(MATOS *apud* CARVALHO, 1925, p. 116).

Em junho de 1791, pouco mais de um século após o soneto apocalíptico de Gregório, Wolfgang Amadeus Mozart recebe a encomenda para compor uma missa fúnebre em pleno Rocó. Considerado um dos maiores compositores clássicos de todos os tempos, porém endividado, doente e com a carreira em franco declínio, Mozart aceita a incumbência, na qual trabalha até a sua prematura morte, aos trinta e cinco anos, em novembro do mesmo ano. O Réquiem K. 626 encomendado para homenagear uma mulher falecida ainda jovem, demonstra em sua letra referências da mesma fórmula influenciadora e subjetivante que produziu os conteúdos anteriores, abrangendo um período de aproximadamente trezentos anos decorridos desde o Juízo Final de Bosch.

Antes de ler o que se segue, num exercício de projeção consciente, sempre evoco Mozart impregnado pelo perfume da própria morte, contrito e prosternado, suplicante de perdão antecipado, em prestação de contas aos rígidos sinais daquela cruz.

Dia de ira, aquele dia
Tudo será cinza fria,
Diz Davi, diz a Sibila.

Quanto tremor há de haver,
Quando o Juiz aparecer,
Para tudo examinar.

Uma terrível trombeta soará
Pelos túmulos de todas as nações
E todos os homens se reunirão diante do
trono.

A morte e a natureza se espantarão,
Quando todas as criaturas ressuscitarem
Para prestar contas ao Juiz.

Será trazido um grande livro,
No qual tudo está contido,
Onde o mundo está julgado.

Logo que o Juiz se sentar,
Tudo o que está oculto aparecerá,
Nada ficará impune.

Pobre de mim, que direi,
Que protetor invocarei,
Se até o justo se inquieta?

Rei de temível majestade,
Que salvais só por graça,
Salvai-me, por piedade.

Recordai, ó bom Jesus,
Fui causa da vossa Cruz,
Não me percais nesse dia.

A buscar-me, Vos cansastes,
Pela Cruz me resgatastes,
Não seja vã a vossa obra.

Juiz do justo castigo,
Concedei-me o perdão
Antes do dia do Juízo.

Eu me lamento como um culpado,
O meu rosto enrubesce,
Poupai, ó Deus, este suplicante.

Perdoando Maria Madalena
E atendendo ao bom ladrão,
Vós me destes esperança.

Minhas preces não são dignas,
Mas Vós, Senhor, que sois misericordioso,
Fazei com que eu não queime no fogo
eterno.

Colocai-me entre as vossas ovelhas,
Separai-me do inimigo,
Colocando-me à vossa direita.

Quando os malditos forem condenados
E entregues às chamas eternas,
Entre os benditos, chamai-me.

Eu oro suplicante e prosternado,
Com o coração contrito como a cinza:
Tomai conta do meu fim.

Dia de lágrimas aquele dia
Em que ressuscitará da poeira
O culpado, para ser julgado.

Poupai-o então, ó Deus,
Piedoso Jesus, Senhor.
Dai-lhes o repouso eterno. Amém.

Senhor Jesus Cristo, Rei da glória,
Livrai as almas de todos os fiéis defuntos
Das penas do inferno e do lago profundo,
Livra-as das fauces do leão,
Que o abismo não as trague
E que não caiam nas profundezas
tenebrosas,
Mas que o Arcanjo S. Miguel, com seu
estandarte, as conduza para a luz santa,
Que outrora prometestes a Abraão
E à sua posteridade.

No século XX, no interior de Goiás esbarramos com fascinantes composições similares a cupinzeiros, onde amontoados de gente brotam do barro avermelhado, desenhando os caminhos de uma procissão sem destino, numa clara referência à eterna busca humana. Do escultor, ceramista e pintor Antônio Poteiro, português de nascimento e brasileiro de vida uma vida inteira, sua obra aborda, assim como as anteriores, o sacro e o profano de todos nós por meio das formas primitivistas e de cores saturadas características de nossa cultura.

Em entrevista concedida a Hamilton Carneiro²², Poteiro fala da harmonia dessa mistura conceitual e sobre seus ideais comentando dois quadros: “Eu tenho a Ceia no céu e A ceia no inferno. No inferno é o seguinte: é alegre, cheio de rapariga, cheio de *muierada*, cheio de gente rica. Tá tudo lá. Eu quero ir pra lá, que eu também quero entrar no samba. Diz ainda, que não quer ir para a ceia no céu, pois lá “é só *véio* enjoado rezando, pedindo penitência”.

Para Poteiro o mundo acaba na primeira década do século XXI, dez anos após as previsões apocalípticas de Nostradamus, de volta ao original, ao primitivo. De volta ao pó da terra, ou seja, ao barro.

Realismo, figuração e complexidade; estilização, abstração e simplicidade...



Figuras montadas - 2004 e Criador supremo - sem data: Antônio Poteiro (1925-2010)

²² Hamilton Carneiro é apresentador do programa Frutos da Terra, TV Anhanguera/Globo. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=Ft56fwDDOsA>, Acesso em: 02 out. 2013.



Ceia no céu – sem data: Antônio Poteiro (1925-2010)



Ceia no Inferno – sem data: Antônio Poteiro (1925-2010)

3 - PRIMAVERA

A HERANÇA

3.1. As estradas de Minas

Sérgio Buarque de Holanda inicia o primeiro capítulo de seu livro *Raízes do Brasil*, com uma reflexão bastante contundente, senão desanimadora:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando manter tudo isso em ambientes muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima, de outra paisagem. Assim, antes de perguntar até que ponto poderá alcançar bom êxito, a tentativa, caberia averiguar até que ponto temos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e ideias de que somos herdeiros. (HOLANDA, 2001, p.31)

Voltemos ao começo de nossa história.

Sob a ótica de Darcy Ribeiro (1995), a chegada dos portugueses nas praias do que nem era Brasil ainda, foi um acontecimento. Acredita-se que os índios que os recepcionaram, na verdade não sabiam o que esperar daquela gente, na mesma proporção em que não sabiam o que esperar das forças divinas tais como o seu primitivismo as conhecia. Porém, não tardou muito, aquele povo crédulo seria, depois do pau-brasil, o produto mais valioso para Portugal. Logo após as primeiras décadas de invasão, só restara ao índio maculado, mazelento e sem futuro, negar a si próprio um passado indigno de ser vivido, sob a égide de uma cristandade que o apontava como um pecador, tentando forjá-lo tão civilizado quanto a sua inocência permitisse. Um panorama bem diverso daquele imaginado quando ainda dos encantos dos primeiros encontros.

“Só hoje, na esfera intelectual, repensando esse desencontro se pode alcançar seu real significado” (1995, p.44). No entanto, apesar da nossa história, apesar da identidade mestiça, apesar de tudo, e indicando uma deficiência da língua, os nossos dicionários disponibilizam os seguintes antônimos para “civilizado”:

Rude: incivilizado, rústico, desumano, feroz, incivil, boçal, bruto, agreste, inurbano, selvagem, indomesticado, bestial, improgressivo, inumano, brutal, bárbaro, tosco, cruel, bugre.

Mal-educado: descortês, malcriado, altivo, insolente, desprimoroso, desatencioso, arrogante, seco, intratável, grosseiro, inconveniente, indelicado, grosso, pedante, presumido, impolido.

Ignorante: peço, burro, seco, obtuso, pateta, rombudo, lorpa, inculto, bronco, rombo, imbecil, idiota, tapado, estúpido, crasso.

Diante disso, o que esperar de ambas as partes, naquele encontro entre “civilizados” e um povo passivamente adjetivado por sua primal nudez e liberdade?

A incompatibilidade foi imediata. De um lado os índios agiam como sabiam, de forma polida e educada de acordo com seus costumes e as próprias normas de conduta. Logo, logo, passaram a produzir em conformidade com os critérios e sob a imposição dos invasores que, por sua vez, criavam fórmulas de persuasão e convencimento, presenteavam, assediavam, iludiam, castigavam, subjogavam em nome de mais uma conquista.

Naquele início, a defasagem evolutiva entre esses personagens foi responsável pelo derramamento de muito sangue indígena e muitas vitórias para os invasores. Mas por outro lado, foi o fator mais resistente ao subjugo, oportunizando ao índio a firme manutenção de sua identidade cultural, que ainda hoje se destaca claramente da europeia e da africana. Os negros, tão estigmatizados quanto os índios, resistiriam à subjetivação de maneira mais contundente, tendo contribuído com um patrimônio cultural inestimável para a formatação identitária brasileira.

Algumas das leis e regras impostas aos índios com o propósito de civilizá-los são bastante curiosas:

Defender-lhes comer carne humana e guerrear sem licença do governador, fazer-lhes ter uma só mulher, vestirem-se, pois tem muito algodão, ao menos depois de cristãos, tirar-lhes os feiticeiros, mantê-los em justiça entre si e para com os cristãos; faze-los viver quietos sem se mudarem para outra parte, se não for para entre cristãos, tendo terras repartidas que lhes bastem e com esses padres da Companhia para os doutrinar. (Apontamentos de coisas do Brasil, 8 de maio de 1558 *in* Leite 1940, p.75-87 *apud* RIBEIRO, 1995, p.51).

De caráter jesuítico e teor sectário, subjetivador e permissivo, leis como essa criaram condições para ações que levaram à destruição “cerca de trezentas aldeias indígenas na costa brasileira do século XVI” em nome de Deus, da civilidade e da colonização, por meio de programas governamentais amparados nesse tipo de dispositivo apoiados pela Coroa

portuguesa onde, ou triunfavam as reduções missionárias sob o comando das ordens religiosas ou a escravidão pelas mãos dos colonos. As demais povoações foram destruídas rapidamente e no lugar surgiram concentrações de contrabandeados africanos feitos escravos, destinados ao trabalho nos engenhos e nos portos; punhados de mamelucos e brancos pobres direcionados à criação de gado; índios, comparados a gado pelos colonos, incorporados ao empreendimento colonial como escravos, devido ao seu alardeado primitivismo parvo.

Embora com propósitos bem diversos daqueles de cunho colonizador, os jesuítas acabaram fracassando em sua missão salvacionista, ainda no primeiro século, por serem mais fiéis à Coroa e aos seus propósitos, do que à defesa dos índios gerando, com isso, uma população de alienados cujo destino foi uma indignificante aculturação e conseqüente indigência.

Nos séculos seguintes, apesar do imbróglio entre os poderes e a guerra premente entre Deus e os diabos, a obra colonial de Portugal frente a índios e negros foi radicalmente degradante.

Na composição social do país, o cunhadismo foi o primeiro tipo de arranjo que consistia em casar uma índia com um civilizado, criando laços parentais que resultavam em uma comunidade mista e, de certa forma, cooperativa.

Em 1532, a Coroa portuguesa cria as donatrias que dariam início às primeiras províncias distribuídas os agregados do trono, onde o índio deixa de ocupar a posição de parente e é destinado à escravidão, custando um quinto do valor de um escravo negro.

Em 1549, o primeiro governador a chegar ao Brasil já encontra vilas costeiras situadas estrategicamente, com a estrutura necessária para receber numerosos funcionários civis e militares, dentre eles artesãos, colonos, soldados, missionários, jesuítas e toda a sorte de profissionais necessários ao desenvolvimento e às rotinas demandadas por aquelas vilas. Instalou-se na Bahia, constituída com aquela gente que trouxera de Portugal, produzindo um sem número de mamelucos.

Os negros, por sua vez, trazidos da costa ocidental da África por volta de 1538, se originaram de tribos de língua e cultura diversificadas, e segundo Ribeiro (1995, p.114) pouca importância tiveram na formação daquela protocélula luso-tupi. No entanto, foram responsáveis por compor a “massa trabalhadora que produziu quase tudo que aqui se fez” e por se afirmarem definitivamente enquanto raça e cultura, presença inquestionável na expressão nacional.

O *nheengatu* ou língua geral nasce no século XVI com o *status* de língua materna, originada da mistura entre o português e o tupi, as quais continuaram a ser faladas

simultaneamente a ela. As três línguas só foram substituídas pelo português, que passa então a ser adotado como língua materna, no século XVIII, o que nos faz crer que a imagem apoiou intensivamente os processos comunicacionais por alguns séculos, já que aquele dispositivo linguístico não era um mediador claro e forte o suficiente para a integração dos discursos.

Ao final do século XVI, somando índios, negros e seus descendentes à população de religiosos, funcionários ligados à Coroa e comerciantes interessados no mercado europeu, o contingente colonial já equivalia, em número, a qualquer sociedade europeia.

Na medida em que o neobrasileiro foi se formando brasilíndio, afro-brasileiro, mameluco e enfim o mulato que foi o que prevaleceu por resistência, o brasileiro foi surgindo lapidado em sua estranheza, sem origem, brotando nação de uma poção heterogênea e resiliente. O que me faz refletir sobre quem são, verdadeiramente, os nossos pais. Sob a ótica de Ribeiro (1995, p.131), essa orfandade nos impeliu a sair da “ninguentude” assumindo a “própria identidade étnica: a brasileira”²³.

Até o final do século XVII, a economia se baseava na produção de açúcar e tabaco, e na criação de gado. Outro negócio enriqueceu muita gente durante os três séculos que durou. Segundo Ribeiro, a escravidão era uma concessão real, legalizada que, de acordo com os estudos de Curtin, entre 1538 e 1866, trouxe para o Brasil nada menos que 3.216.800 negros. Mais assombroso ainda são os cálculos de Buescu que considerou a “taxa anual de reposição”: 6.352.000. (CURTIN, P. e BUESCU, M. *apud* RIBEIRO, 1995, p.162)

Nos primeiros sessenta anos do século XVIII, a extração de ouro e diamantes leva para o interior do país, principalmente para as regiões de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, áreas de posterior disputa entre paulistas e baianos, mais de sessenta mil pessoas.

Em 1698 nasce, na Serra do Espinhaço em Minas Gerais, o acampamento de Ouro Preto que evoluiria rapidamente para a cidade de Vila Rica do Ouro Preto em apenas trinta anos, em consequência da chegada de um grande número de imigrantes em busca de ouro. Nesse período a região somava uma população de quase cento e cinquenta mil habitantes, excetuando os índios e os neobrasileiros, número que evoluiu para dois milhões no final do século XVIII.

Somando Ouro Preto, Sabará e São João Del Rey a umas outras seis vilas aproximadamente, todas com excelentes condições para a extração de ouro e diamantes, Minas Gerais passou a ser a capitania mais populosa do país e a demandar uma série de serviços e

²³ ANEXO 6: conferir dados populacionais. Ver p. 189.

produtos provenientes de outras capitâneas, movimentando economicamente a região que se desenvolveu rapidamente.

Para suprir a falta de tudo naquele interior inóspito, compravam o fumo e o açúcar do Nordeste, o gado do Sul, e escravos do Rio, porto de entrada e saída para Minas que, à época, tinha uma população inferior à de Ouro Preto. Mercadorias, escravos, imigrantes, ladrões, fome, comerciantes, tropeiros, mulas, doutrina, boiadeiros, prostitutas, bandeirantes e toda a sorte de interesses passavam pelas estradas mineiras que se transformaram no meio mais importante de comunicação e difusão do Brasil, criando uma rede de intercâmbio por todo o país, trazendo recursos e grupos humanos para o interior.

As tendências que lá surgiam, em todas as áreas, rapidamente eram absorvidas por outras regiões, de Norte a Sul, de Leste a Oeste, chegando a alcançar a Argentina. “Tudo isso fez de Minas o nó que atou o Brasil e fez dele uma coisa só” (1995, p.153). Como consequência, surgem novas e grandes cidades, compostas por todo o aparato imobiliário necessário à vida coletiva e social. O Brasil que até então era visto apenas como uma colônia ilhada da civilização passou a figurar como um triunfo comercial para Portugal.

Da urbanidade que se formou, nasceu um brasileiro rico que passou a patrocinar a exibição do seu poder por meio da arquitetura e da arte barroca.

Esgotado o ouro, esgotada a sangria, aquela região herdara não apenas dívidas, mas uma população majoritariamente de negros e pardos que, apesar das condições desfavoráveis, havia tido contato, por meio do Barroco, com o que havia de mais culto, refinado e erudito da expressão civilizada da época, a exemplo de artistas como os mineiros Mestre Ataíde e Aleijadinho.

Atualmente as etnias continuam com suas características culturais preservadas, porém inseridas, atuantes e dialogantes nessa identidade híbrida e contemporânea que congrega tantos outros olhares, e se distingue por sua genuína e recíproca generosidade.

Seu produto verdadeiro não foram os ouros afanosamente buscados e achados, nem as mercadorias produzidas e exportadas. Nem mesmo o que tantas riquezas permitiram erguer no Velho Mundo. Seu produto real foi um povoação, aqui plasmado principalmente pela mestiçagem, que se multiplica prodigiosamente como uma morena humanidade em flor, à espera do seu destino. Claro destino, singelo, de simplesmente ser, entre os povos, e de existir para si mesmos. (Idem, p.68)

O Brasil mostra os primeiros sinais de recuperação dos conchavos e esgotamento político no início do século XIX, junto com os últimos suspiros daquela essência barroca, que foi o que se plasmou de mais original em nossa identidade.

Só Ouro Preto, a primeira cidade brasileira a ser declarada tardiamente como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade pelas Nações Unidas em 1980, preserva uma herança constituída por 25 igrejas barrocas construídas entre os séculos XVII e XVIII no centro histórico do município mineiro.

3.2. Brasil: a herança colonial

A arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro e total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social. A sociedade precisa do artista, este supremo feiticeiro, e tem o direito de pedir-lhe que ele seja consciente de sua função social. Tal direito nunca foi discutido numa sociedade em ascensão, ao contrário do que ocorre nas sociedades em decadência. A ambição do artista que se apoderou das ideias e experiências do seu tempo tem sido sempre não só a de representar a realidade como a de plasmá-la. O Moisés de Miguel Ângelo não era só a imagem artística do homem do Renascimento, a corporificação em perda de uma nova personalidade consciente de si mesma. Era também um mandamento em pedra dirigido aos contemporâneos de Miguel Ângelo a seus dirigentes: “É assim que vocês precisam ser. A época em que vivemos o exige. O mundo a cujo nascimento presenciamos o requer. (FISCHER, 1981, p. 57).

O nosso passado está sempre sendo construído com base no Barroco, pois a nossa história foi documentada a partir de suas expressões nas artes e na poesia. Esses documentos são constantemente consultados com base na memória e contêm questões objetivas que tratam do nosso desenvolvimento até a contemporaneidade não menos fundamentada no Barroco, pois à memória não compete somente aquilo que passou e que nela está guardado de forma individual ou coletiva, mas acima de tudo, à projeção do futuro. Ou seja, é um processo em construção.

O esquecimento faz parte do processo da memória e pode ser natural ou imposto, como ocorre em regimes ditatoriais ou totalitários, onde o poder político, mantido pela propaganda ideológica, se impõe por meio de dispositivos como, por exemplo, a restrição à liberdade de expressão. Assim, a censura se configura como um poderoso dispositivo, do mesmo modo que, no nosso caso, a propaganda de conteúdo doutrinário a serviço de um Barroco formalmente funcionalista.

A nossa história se caracteriza por rupturas e não por um meio processual contínuo. E está tudo lá, documentado em nossa produção cultural.

O Barroco chega ao Brasil pelas mãos dos jesuítas em 1549, cem anos defasado em relação ao seu início na Europa, dando início a essa produção. Sua função inicial foi a de propiciar as condições de diálogo por meio da linguagem visual, ou seja, usando os recursos de

conformação estética das representações e imagens. E, conseqüentemente, educar aquele novo mundo de maneira civilizada e cristã, europeizando os costumes e a língua nativa.

Como dissemos anteriormente, por aqui a sua fase de maior desenvolvimento se estende do século XVII ao XIX, com a afirmação da Arte Colonial, que foi se configurando a partir do século XVI. Essa denominação é atribuída somente à produção artística produzida no Brasil, durante o período em que o país permaneceu como colônia de Portugal.

Um dos primeiros impactos culturais entre os conquistadores e os nativos desta terra resultou no questionamento sobre a origem e a função da arte para aquelas populações, pois entre os índios nunca houve uma delimitação clara entre o trabalho e o fazer artístico.

Sobre a arte nativa desenvolvida no Brasil paralelamente àquela produzida na Europa daquele período, considerada grosseira, exótica e feia pelos portugueses, Proença alerta para um ponto relevante referente à caracterização distintiva que fazemos entre a arte e as demais atividades indígenas, ao avaliarmos as “qualidades artísticas” de um objeto, por meio de critérios baseados, ainda, num conceito eurocêntrico de arte. Por haver uma variação estilística de povo para povo, a pesquisadora denomina de “artes indígenas” as variadas pinturas corporais, os traçados com fibras e a cerâmica, e outros objetos como lanças e escudos cerimoniais que, embora funcionalistas, demonstram a busca pela perfeição que “às vezes vai além da finalidade” residindo ali “a noção indígena de beleza”, mas não o entendimento de que aquele resultado expressional, com base em estilos e formas distintivos de cada povo, possa ser encarado como arte, conceito criado pelo mundo civilizado e bastante confuso até hoje. (PROENÇA, 2007, p.122)

Outra questão importante refere-se ao questionamento estético gerado pela comparação entre a expressão clássica do europeu centrada numa complexa figuração, baseada na razão e na ciência renascentistas, e a simplicidade da estilização nativa, de origem emocional e mágica.

No entanto, com tendência natural à hibridação, o Barroco se conformou a cada característica étnica com as quais foi se amalgamando e se travestiu à moda de cada nova colônia, despertando naquele brasileiro que ia se formando, um senso de familiaridade estético, propiciando o surgimento de uma identidade multifacetada e intercultural.

A fase de maior difusão do Barroco ocorreu no período da descoberta e da extração de ouro em Minas Gerais. Naquela região, para cada novo arraial que surgia, uma nova mediação comunicacional era demandada, necessária ao entendimento entre as populações nativas locais e aquelas estrangeiras. Novos alojamentos eram construídos e igrejas erigidas, formando as vilas que posteriormente povoariam o interior do estado. Estima-se que num período de

aproximadamente cinquenta anos, pelo menos dez por cento dentre os seiscentos mil portugueses que imigraram para o Brasil, eram artistas entalhadores, pintores e escultores.

Esse panorama nos apresenta uma relação de troca onde aquele público receptivo foi o responsável por dar sentido àquele novo Barroco que, pelo caráter funcional, também se forjou mestiço.

Embora considerado como uma consequência natural dos movimentos classicistas que o anteciparam, a longevidade do Barroco foi responsável pela configuração de um ecletismo estético invejável, elevando-o ao *status* de período histórico e não apenas ao de um estilo. Esta diversidade, proveniente das culturas distintas que nos integraram enquanto povo, composta por inúmeras características nem sempre coincidentes no tempo e no espaço, resultou em recontextualizações intrigantes no coração das Minas Gerais e em estilos únicos como, por exemplo, na obra de Aleijadinho que demonstra inspiração gótica, barroca, rococó, indígena e africana, harmoniosamente integradas em suas esculturas, entalhes e projetos arquitetônicos.



Detalhe da fachada da Igreja São Francisco de Assis esculpida em pedra-sabão por Aleijadinho²⁴

²⁴ Foto de Rodrigo Junqueira em “Os mil dias de Rodrigo” Fonte: <http://www.1000dias.com/rodrigo/>: Acesso em 14 nov. 2013.



Esculturas em madeira e pedra sabão: Aleijadinho

Não é incomum encontrar turistas em Ouro Preto, Mariana, Congonhas, Tiradentes, Diamantina e em tantas outras cidades coloniais mineiras durante as comemorações da Semana Santa, fascinados mais pelo sentimento de morte e ressurreição do que pelo de ressurreição e vida, envolvidos que estão pelas sombras e a urgência pelo recolhimento, pela profusão do roxo quaresma, pelo som das matracas e cantilenas. Pelos santos de tez amarelada pelo tempo, pela fossilidade dos cabelos votivos, pela humildade das vestes franciscanas, pelos gestos de bênção e acolhimento, pelos olhos amendoados de expressão contrita nos quais projetamos a nossa própria natureza e pequenez gótica diante de um divino sobrenatural. Um verdadeiro convite à dor, ao lamento, à misericórdia, ao arrependimento, ao pó.

O abraqueiramento das procissões, ponto alto da Paixão de Cristo, é a manifestação coletiva de busca pelo perdão que abrandará uma dor imposta, cujo cenário contribui com a expectativa por um milagre, exibindo centenas de toalhas floridas pendentes dos balcões e janelas dos casarões antigos, e tapetes devocionais que sobem e descem ladeira abaixo, desenhada com pétalas de flores, cascas de ovo, serragem e pó de café armazenado por um ano inteiro exclusivamente para esse fim, e as cores do Brasil. Ah, as cores! O que seria de nossos pecados sem as cores do Brasil.



Procissão da Ressurreição, Igreja Nossa Senhora da Conceição, Ouro Preto, MG.²⁵



Encenação da Paixão de Cristo, Ouro Preto, MG.²⁶

²⁵ Fonte: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2013/03/29/noticia_arte_e_livros,141318/rituais-de-fe.shtml: Acesso em 19 out. 2013.

²⁶ Fonte: http://www.em.com.br/app/galeria-de-fotos/2011/04/22/interna_galeriafotos,1311/semana-santa-em-minas.shtml – Acesso em: 19 out. 2013.



Janelas e tapetes de Ouro Preto²⁷

²⁷ Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1503770>: Acesso em 19 out. 2013.

Entre 1580 e 1640, Portugal perde espaço político no mundo europeu. A cultura passa a refletir claramente a decadência por meio da arquitetura simples e modesta das igrejas da época, e na diminuição de prédios públicos construídos no período. A simplicidade estrutural e decorativa recebe a denominação de “arte chã”, ou arte simplória.

A Arte Colonial atingiu sua exuberância por volta da segunda metade do século XVIII, com a intervenção de um Rococó europeu num Barroco mineiro ao qual, a despeito do seu estilo palaciano e solene, marcado pela trivialidade, tendência estética em voga na Europa de então, coube mesclar seus conteúdos mundanos com a virtuosidade da mensagem cristã, dando um toque popular àquela erudição sacramentada.

Nesse período, por questões políticas e econômicas, os grandes centros de difusão da arte barroca passaram a ser Pernambuco, Bahia, o Rio de Janeiro então transformado em capital da colônia, e a região de Ouro Preto em Minas Gerais que, em apenas oitenta anos²⁸, evoluiu de uma situação nativa neolítica para, guardadas as devidas proporções, o que havia de mais moderno na Europa, atendendo às demandas referentes à extração de ouro e diamantes (RIBEIRO, 1995, p. 152 e 153). Não há registros de outra localidade no mundo que tenha se desenvolvido com tamanha rapidez naquela ocasião como a região de Ouro Preto.

O Barroco se destacou também na arquitetura de igrejas e capelas, inicialmente similares às de Portugal, porém menores, pois cada uma delas era construída com as dimensões necessárias para abrigar apenas uma Ordem ou Irmandade. Nessas regiões mais ricas a arquitetura se dedicou a edificações civis, espaços públicos e, posteriormente, a casas de famílias mais abastadas, em geral decoradas com pedra-sabão nacional que substituíam o mármore usado na Europa. São características desse período a exuberante expressividade ornamental dos complexos entalhes em madeira crua ou policromada, dos portais repletos de figuras e ornamentos em alto relevo, além da utilização de prata em maior quantidade que ouro para revestimento de imagens, altares e para a fundição de resplendores, relicários e outros objetos sacros.

Nas cidades costeiras o Barroco se apresentou com a roupagem portuguesa que deu origem à Arte Colonial brasileira, devido à facilidade de acesso à expressão metropolitana. Nas regiões que não contaram economicamente com a extração do ouro e com o açúcar, a produção adquiriu características mais modestas. É o caso de São Paulo, de onde saíram os bandeirantes

²⁸ ANEXO 3: Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeazer,com-mais-de-200-obras-ccbb-abre-aleijadinho-e-seu-tempo,25983,0.htm>: Acesso em: 02 set. 2013. Ver p. 181.

que desbravaram as terras mineiras a procura de metais, pedras preciosas, e de índios que os servissem como escravos.

No Sul do Brasil, surge uma elite de civis e militares, senhores de terra, cujos mandos e desmandos ao índio e ao negro não concedia ou reconhecia a eles direito algum. Ali a arquitetura foi adaptada para atender às necessidades religiosas da catequese.

A chamada região missioneira abrangia parte dos atuais estados do Rio Grande do Sul, Paraná e Mato Grosso do Sul, além de terras do Paraguai e da Argentina. Nessa região, entre os anos de 1610 e 1750, os padres jesuítas organizaram e mantiveram as missões, ou reduções indígenas, constituídas por grupamentos de construções: igreja, colégio, moradia dos padres, oficinas, enfermarias, cemitério e habitações da população nativa, os Guarani. (PROENÇA, 2007, p.154).

Nessas localidades é evidente o contraste entre o esplendor da arquitetura barroca daquelas colônias envolvidas com a prática econômica, em especial em Minas, Rio de Janeiro e Bahia, e a funcionalidade dirigida ao ascetismo das missões jesuítas do sul do país.

Entre as grandes obras da Arte Colonial brasileira está o projeto de Antônio Francisco Lisboa para a construção da igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

“Em 1765 a Ordem Terceira” de São Francisco de Assis da Penitência, “fundada em 1746, decidiu edificar uma capela particular”. O artista mineiro, alcunhado por Aleijadinho, teria recebido pelo “risco” 7\$200 réis, 14\$400 pela fachada da portada, e outras quantias destinadas aos pagamentos do altar, dos púlpitos laterais, das talhas e das esculturas, que deveriam integrar a arquitetura. Parte da quantia total foi direcionada aos empreiteiros por ele contratados para finalizar as encomendadas. (BAZIN, 1956, p.87)

A singeleza interna de paredes brancas destaca medalhões, santos, anjos, ornamentos florais, curvas e o arco romano que emoldura a área reservada ao presbitério, ao retábulo e ao altar, direcionando o olhar do visitante para alto onde encontramos a paz no céu de Manuel da Costa Ataíde. Ali Mestre Ataíde, também membro da Ordem Terceira, compactua com a linguagem simples de Aleijadinho ao representar uma abertura para um céu em festa, que aguarda pelo crente com uma mensagem de luz, revelação, alegria e esperança. Apesar do domínio magistral da técnica da perspectiva utilizada para enfatizar a mensagem doutrinária nos moldes já mencionados, o teto do Mestre parece coroar a nave, conformando o ambiente de maneira equilibrada e harmoniosa. Uma paleta de cores puras destacando as três primárias foi sabiamente utilizada pelo pintor. O azul, cor destinada pela Igreja ao feminino a partir da metade da Idade Média, define a área reservada ao céu do nosso imaginário, o qual se abre como uma porta para o divino celeste onde, rodeada de anjos, a Virgem de traços mulatos

envolta em luz, aguarda pelo devir numa atitude maternal, cuidadosa, misericordiosa e reconfortante. O vermelho, referente ao masculino, alusivo ao sangue derramado por Jesus em nome da salvação, nos alerta sobre os sacrifícios de uma vida de retidão sem, no entanto, apelar para o temor. O amarelo representa a luz divina reflexiva nas paredes brancas da nave, como uma extensão de Sua deferência e acolhimento. A união física das três cores primárias resulta no marrom utilizado para representar as sombras e criar os volumes.

É tudo simples, elementar e envolvente. É tudo curvilíneo e orgânico, humano. Da mensagem clara e festiva, ao céu que se abre para a vida e não para a morte, para o infinito e não para o juízo final, repleto de anjos-meninos-mulatos simbolizantes desse amor divino. Está tudo ali, nos rostos, na configuração dos corpos roliços e preguiçosos, nas cores das peles queimadas pela origem ou pelo sol, evidenciando e confirmando a resistência do índio, a do negro e a do próprio branco em ceder a um processo de subjetivação tão decisivo, numa clara decisão por manterem sua natureza étnica evidenciada como o resultado da soma.

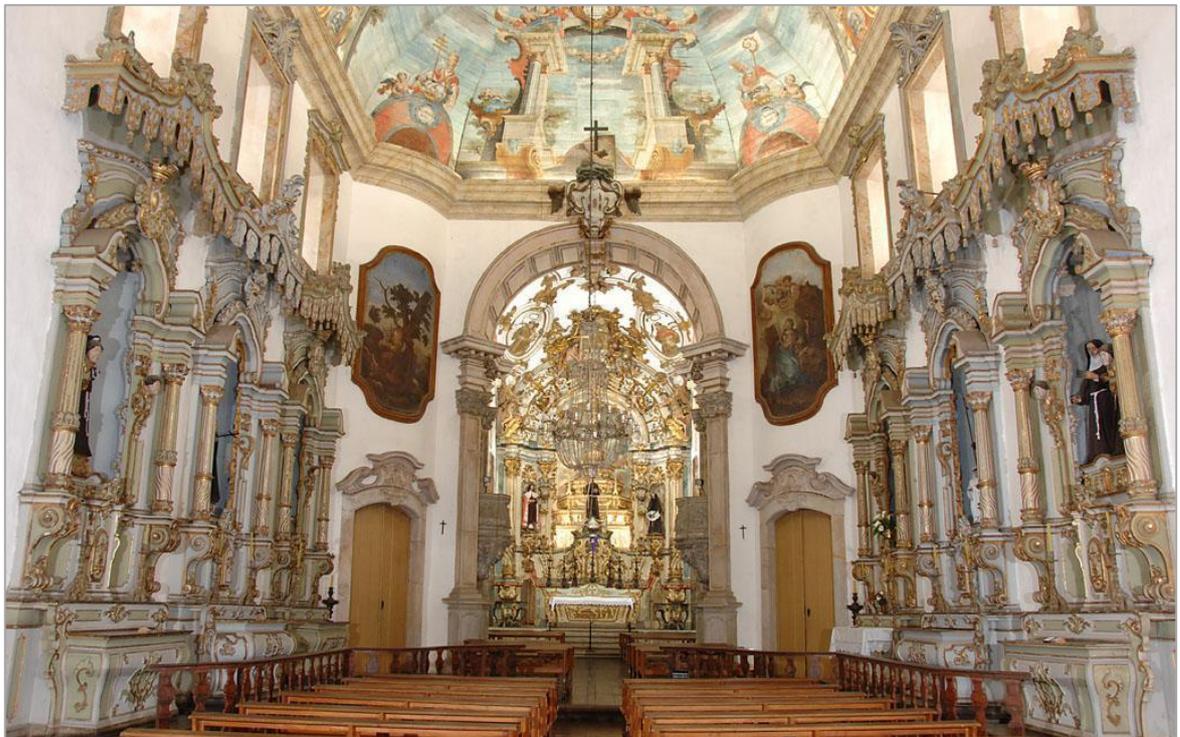
A arte barroca colonial é a vitória da figura abstrativa sobre a abstração figurativa, da emoção sobre a razão, a enleação dos sentidos. É a pompa do povo, a exuberância do sincretismo, a queda da linearidade e a ascensão da curva dramática e sensual, características da identidade brasileira que nele se formou.

Não somos e ninguém nos toma como extensões de branquitudes, dessas que se acham a forma mais normal de se ser humano. Nós não. Temos outras pautas e outros modos tomados de mais gentes. O que, é bom lembrar, não nos faz mais pobres, mas mais ricos de humanidades, quer dizer, mais humanos. Essa nossa singularidade bizarra esteve mil vezes ameaçada, mas afortunadamente conseguiu consolidar-se. Inclusive quando a Europa derramou multidões de imigrantes que acolhemos e até o grande número de orientais adventícios que aqui se instalaram. Todos eles, ou quase todos, foram assimilados e abasileirados. (RIBEIRO, 1995, p. 73)

Com a chegada da Missão Artística Francesa no Brasil em 1816, trazendo o Neoclassicismo na bagagem, a Arte Colonial tem fim. No entanto, o barroco enquanto conceito sobreviveu amalgamado ao brasileiro. O Brasil nasceu desse amparo místico e espiritual. A sua essência continua viva, devotada ao imaginário, evidenciada nas narrativas e representações, nos estilos e linguagens contemporâneas e de vanguarda, em novos formatos, em diferentes meios, na virtualidade tecnológica, recontextualizado na cultura de massa, como uma marca indelével, como a síntese que identifica o brasileiro em sua fé de simplesmente, ser.



Igreja de São Francisco de Assis – 1766: Aleijadinho (1738-1814) - Ouro Preto, MG.²⁹



Interior da Igreja de São Francisco de Assis: as curvas predominam nos ornamentos das paredes laterais.³⁰

²⁹ Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-FqPIBez0WjY/ThUHBmISKTI/AAAAAAAAAWU/oSIhEdNsNzs/s1600/Igreja+Sao+Francisco.jpg>; Acesso em: 18 out. 2013.

³⁰ Fonte: <http://www.joseisraelabrantes.com.br/photos/remark/00000063.jpeg>; Acesso em: 18 out. 2013.



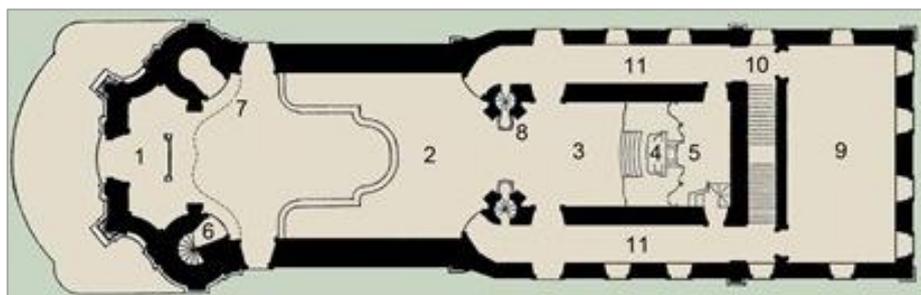
Assunção da Virgem – Igreja São Francisco de Assis: Mestre Ataíde (1762-1830) – Mariana, MG³¹.

À esquerda, aos pés da virgem, encontramos uma referência a Aleijadinho representado na figura de um anjo mulato, feio e aleijado que segura um cajado que sustenta a Virgem no céu. Representada por Nossa Senhora de Porciúncula, as características raciais da Virgem homenageiam sua esposa, a mulata Maria do Carmo Raimunda.

³¹ Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Ataide-teto.jpg>; Acesso em: 18 out. 2013.



Detalhe do painel "Assunção da Virgem"



Planta baixa da Igreja de São Francisco de Assis, projetada por Aleijadinho: 1- Galé; 2-Nave; 3- Presbitério; 4- Altar; 5- Retábulo; 6- Acesso ao coro; 7- Projeção do coro; 8- Púlpito; 9- Sacristia; 10- Acesso ao confessionário; 11- Corredor lateral.³²

3.3. Imaginário, representação e identidade

Enquanto imagem, os homens são imortais; sem imagens, eles poderiam ser mortais. [...] Por meio das imagens é possível se lembrar e se esquecer. Este limite está sempre em construção. Ou seja, o imaginário é esta vontade de esquecer que lembra, e esta vontade de lembrar que esquece. [...] quanto menos imagens há, mais lembranças existem (em benefício de uma imagem); e que quanto mais imagens há, menos memória existe. (KAMPER, 2012, p. 22 e 23).

A criação da imagem é a única possibilidade humana de enfrentamento da morte.

Segundo Deleuze (1992), a palavra imagem refere-se à representação de algo ou da sua reprodução mental, consciente ou não, real ou virtual. As imagens são sempre produzidas por

³² Fonte: iles.relatosdeouro.webnode.com/200000030-0e2c50ea5a/09.jpg; Acesso em: 18 out. 2013.

outras imagens, configurando um pensamento. E a representação mental provém de vivências e experiências pessoais guardadas na memória.

A imagem é um acontecimento. Por meio dela a presença se faz, mesmo na ausência. Quando do excesso, passamos a não mais fazer conta, esquecendo da presença. É quando percebemos o quanto corporificamos a imagem, e o quanto essa virtualidade ganha espaço em nossa imaginação, como um parente próximo, confiável e solícito.

O pensamento e a imagem têm origens comuns. A imagem reflete a construção do imaginário e vice versa.

Imaginário e imaginação são como duas faces de uma mesma moeda. Realimentam-se complementarmente, resultando em imagens aleatórias e alternativas, nem sempre congruentes, num processo que desafia a lógica binária de Sócrates em busca da verdade absoluta, o que é função do pensamento. Portanto, imaginário é a novidade promovida pela imaginação, é o psiquismo humano que, por sua vez, é responsável pela construção do imaginário.

Para Le Goff (1994), imaginário e representação sempre caminham juntos. A representação é uma força criadora intelectual, poética, e é a responsável pela existência do sujeito no mundo. Por meio do imaginário, o sujeito cria o seu mundo.

A visão é parte da imagem, pois é o meio responsável por 83% da percepção do que está a nossa volta, ou seja, da realidade, do fato. (BLESSA, 2003, p.30). Não é mera coincidência que toda a tecnologia voltada para a reprodução e a transmissão de imagens tenha se desenvolvido no último século com uma rapidez inigualável, nos distinguindo como uma civilização imagética. Invariavelmente essa denominação refere-se a um composto contemporâneo, dinâmico, com dimensões sociais próprias, promotor das vivências coletivas que constroem o nosso imaginário.

As novas tecnologias midiáticas têm reafirmado essa distinção, pois o seu desenvolvimento gradual e progressivo vem ocorrendo no sentido de satisfazer a uma demanda humana decorrente do seu alto índice de percepção visual em comparação com os índices imputados aos demais sentidos³³. Dentre eles o de plenitude e o da passagem do tempo³⁴, atualmente bastante confuso em decorrência das consequências geradas pelo excesso de informação disponibilizado pela mídia. Esse excesso ampara o funcionamento da estrutura

³³ ANEXO 4: "Sentidos: sinto muito" - <http://super.abril.com.br/ciencia/sentidos-sinto-muito-445721.shtml>, Acesso em: 20 ago. 2012. Ver p. 183.

³⁴ Fonte: <http://listverse.com/2013/04/30/10-lesser-known-but-important-human-senses/>: Acesso em 20 ago.2013.

social. Mas apesar de todo esse poder, por outro lado, tem nos levado à falsa ideia de participação e pertencimento. Um engano.

Durand (1997, p.14) afirma que o imaginário é o “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *Homo Sapiens*”. Portanto, é por meio das informações visuais que construímos grande parte daquilo que compõe a nossa imaginação e, por consequência, o nosso conhecimento. Isso ocorre desde os nossos primeiros contatos e experiências no mundo, quando “passamos a organizar nossas necessidades e nossos prazeres, nossas preferências e nossos temores, com base naquilo que vemos. Ou naquilo que queremos ver.” (DONDIS, 2003, p. 6).

De acordo com Castro (2012, p.45), “todas as formas midiáticas são espaços de produção e recepção imaginativa. Esses espaços são também esferas reflexivas que, quando associadas ao devaneio e ao sonho, ampliam sobretudo a expressão de uma poética que une imagem e ideia”.

Desde o final do século XIX a tecnologia visual tem colaborado para que cada vez mais vivenciemos virtualmente um mundo idealizado, intermediado pela imaginação de grupos especializados na construção da imagem adequada a cada fim. A propaganda, um dos instrumentos de domínio dos imaginários sociais por meio da persuasão, continua aí para provar. Ou seja, nos apropriamos da imagem quando a imagem se apropria de nós, imaginamos o imaginado. Segundo Kamper (2012), a orientação humana tem se fundamentado na substituição do real pelo imaginário ignorando seus efeitos. Para ele, o homem atual vive mais mal do que bem nas imagens que faz do mundo, dele mesmo e dos outros.

A tendência a essa persistência tem resultado da verossimilhança imagética produzida por técnicas funcionalistas desenvolvidas no sentido de intermediar uma identificação com o logro. Segundo Cyrulnik, “o logro agarra-nos porque é uma aparência do verdadeiro” e observa que o homem dispõe de um sexto sentido que é o encantamento pela representação que ele próprio cria do mundo do outro. Isto é, ele vive do relato do outro que o fascina e que, ao mesmo tempo, tem o poder de subjetivar em diferentes níveis. O que nada mais é que o imaginário atuando para o bem ou para o mal. (CYRULNIK, 1997, 187).

3.3.1. Inconsciente pessoal e coletivo

Nessa mesma linha de pesquisa e raciocínio se incluem o pai da psicanálise, Sigmund Freud e o da Psicologia Analítica, Carl Gustav Jung. Sobre o acervo de imagens mentais que nos constitui, ambos definem como sendo pertencentes ao inconsciente emergindo no

consciente. A consciência corresponde à porção racional e lúcida da mente humana, aquela com a qual lidamos durante as horas em que estamos acordados. O acesso ao inconsciente ocorre principalmente quando estamos dormindo, sonhando ou ainda em estado alterado como em casos de alucinação, delírio, loucura, êxtase ou mesmo inspiração. Sendo assim, este acervo de imagens está disponível no nosso inconsciente e refere-se aos muitos conteúdos herdados dos nossos ancestrais.

Em suas pesquisas Jung distinguiu o acervo inconsciente referente ao repertório pessoal e um outro, grupal, desenvolvendo a noção de Inconsciente Coletivo, o qual sempre recorreremos ao comentar a ocorrência de fenômenos coincidentes e simultâneos em culturas e tempos distintos. O entendimento e a aceitação da alternância entre os processos construtivos estéticos e de expressão com populações em estágio evolutivo distanciados, como é o caso do Barroco, se justificam também no Inconsciente Coletivo. O Barroco desafiou as fronteiras entre Deus e o homem, entre o real, a ilusão e a realidade, entre o sagrado e o profano, entre a verdade e as verdades, temas universalmente recorrentes. Segundo D'Ors, o espírito barroco enquanto gênero se apresentou, em cada versão, como a voz do inconsciente que protesta contra a imposição da racionalidade consciente, panorama bastante comum em períodos de crise. (D'ORS *apud* SILVA, 2001, p.40).

Assim, o Inconsciente Pessoal corresponde à camada particular do nosso repertório, que não diz respeito a mais ninguém. Os fatos de que lembramos e que frequentemente acessamos momentaneamente estão lá. No entanto, por não receberem o chamado adequado à consciência tais conteúdos seguem latentes no inconsciente. O Inconsciente Coletivo, diferentemente do individual, corresponde à camada mais profunda da psique, constituída da herança humana.

3.3.2. Imaginação social

A Revolução Industrial marcou não apenas a transição dos processos artesanais de produção para a manufatura, mas uma série de outras mudanças dela decorrentes que foram relacionadas ao desenvolvimento humano em geral, sendo considerada como a segunda maior revolução na história, só comparada à transição do Paleolítico Superior para a era Neolítica, quando o homem passa a gerenciar a vida social e coletiva de forma produtiva, organizada e sequencial. O seu início cintila na segunda metade do século XVIII, embora não haja consenso sobre a precisão dessa referência.

Segundo Burns (1995, p. 513-514), um dos fatores indiscutíveis que contribuíram para o início do processo de industrialização da Europa naquele período, foi a existência de um

promissor mercado emergente, receptivo e necessitado de seus produtos, que foi sendo incorporado àqueles planos de expansão econômica.

Desde os séculos XV e XVI Portugal, a principal potência econômica na era das Grandes Navegações, já havia colaborado com esse panorama promissor, contabilizando importantes conquistas territoriais, políticas, econômicas e religiosas na Ásia, na África e nas Américas. Monstros marítimos e profundos abismos navegavam a imaginação dos navegantes portugueses pelos mares daqueles tempos rumo ao desconhecido, ao imaginário, à novidade.

É importante lembrar que, paralelamente à Revolução Industrial, uma das consequências da modernidade, o longo Barroco pulsava forte no Brasil entre os séculos XVI e XIX, mexendo com a imaginação daqueles que para cá vinham e daqueles que cá formavam os seus núcleos sociais. Esse período foi também marcado pela ascensão da democracia, do capitalismo e da cultura de massa que demandou os meios à comunicação massiva originada pelo cisma político-religioso culminado com a Reforma Protestante, “numa época em que a produção de ideologias e mitos políticos modernos se tornava particularmente intensa implicando, desse modo, a renovação do imaginário coletivo tradicional, bem como os seus modos de difusão”. (BACZKO, 1985, p. 297)

No início da segunda metade do século XX, num contexto extensivo ao Brasil, então sob um regime militar repressivo e censor, Bronislaw Baczko apresentava suas considerações sobre “imaginário social”, uma ideia em voga nas discussões dos meios universitários da época, abordando seu aspecto regulador da vida coletiva com base na insurreição popular que marcou a greve geral que se instalou na França em maio de 1968, desencadeando outros protestos não menos populares por todo o mundo³⁵. Os acontecimentos foram transmitidos pelos meios de comunicação de massa, principalmente pela televisão, ou seja, por meio da imagem, alimentando a tomada de consciência e um consequente posicionamento de vários países frente à reivindicação popular: “A imaginação ao poder”. Um claro exemplo de fenômeno de massa deflagrado pelo poder da comunicação. Esse quadro suscita outra questão: a quem servem os “meios que formam e guiam a imaginação coletiva”? À reivindicação popular ou ao poder gerador de tais reivindicações?

Naquele panorama em que as ciências humanas se voltavam para o estudo dos efeitos do imaginário entre as relações de poder e o coletivo, Baczko chamou a atenção para um paradoxo: o modismo - “por definição um fenômeno passageiro” - da associação contraditória entre “a

³⁵ ANEXO 5: ver matéria “Entenda os protestos de 1968”. Fonte: <http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL464249-15530,00-ENTENDA+OS+PROTESTOS+DE.html>: Acesso em 08 nov. 2013. Ver p. 186.

imaginação e a política, o imaginário e o social”. Para ele, a imaginação sempre estivera implícita nos discursos políticos e ideológicos dos poderes, cuja legitimidade só se configura por meio de disputas entre dominantes e dominados e cuja competência também é julgada pela “imaginação política e social que lhes é atribuída”. Baczko apontou a contribuição dos meios de comunicação de massa também na “inflação” desses termos, na medida em que ela mesma conchama a imaginação social para conformar um futuro “numa época em que a produção de ideologias e mitos políticos modernos se tornava particularmente intensa, implicando [...] na renovação do imaginário coletivo tradicional, bem como os seus modos de difusão”. (Idem, p. 296 a 298)

A associação entre imaginação e poder continua algo de paradoxal, mesmo de provocatório, na medida em que um termo, cuja acepção corrente designa uma faculdade produtora de ilusões, sonhos e símbolos, e que sobretudo pertencia ao domínio das artes, irrompia agora num terreno reservado a coisas “sérias” e “reais”.[...] Em 1968, o termo funciona como elemento importante de um dispositivo simbólico, através do qual um certo movimento de massas procura dar-se a si próprio identidade e coerência, permitindo reconhecer e designar as suas recusas, bem como as suas expectativas. (Ibidem, p. 298).

Excetuando os meios de difusão do quadro anterior, os anseios sociais e as reivindicações populares do Brasil colonial não diferiam muito daqueles de 1968. Nele o sujeito já tentava se estabelecer enquanto povo, construindo uma identidade com base no imaginário e nas representações, de forma a definir os seus diferentes papéis na sociedade, e atender aos seus próprios objetivos que iam ganhando corpo de acordo com as oportunidades oferecidas pelos poderes de então. Aqui, expande-se o sentido de imaginário como síntese das aspirações e espaço reivindicatório e de compartilhamento das percepções, necessidades, desejos e esperanças coletivas frente ao poder.

Toda produção de sistemas de representação pressupõe, em nome da ordem de funcionamento do próprio sistema, a legitimação de uma forma de poder, ao qual compete administrar as representações e os símbolos a eles concernentes, até mesmo no campo das artes e da poesia, das ideias e convicções políticas, da filosofia e da religião. Para Baczko (Ibidem, p.307) “é assim que o fato religioso constitui uma expressão simbólica do fato social. Através dos deuses que os homens criam, estes dão corpo à consciência de pertencerem a um todo comunitário, enquanto as representações coletivas reconstituem e perpetuam as crenças”.

Esse período de antagonismos entre estados de Crise/Emoção e/ou Construção/Razão³⁶ foi marcado por profundos questionamentos acerca do valor de um subjetivismo popular heterogêneo frente ao poder da objetividade “civilizada”. Afinal, a Europa do século XVII se ancora na razão e na ciência frente aos questionamentos sobre a subjetividade associando o imaginário à loucura e excluindo o tema das discussões nos meios intelectualizados, descartando qualquer possibilidade para a poética. (DURAND, 2001, p.12)

Assim, na era da “razão pura” de Emmanuel Kant, período em que nascem modelos de educação e formação baseados em novos preceitos, imagem, imaginação e imaginário passam por uma fase de descrédito. No decurso dos próximos séculos até o início do século XX, são banidos do “historicismo” (base: os fatos concretos e comprováveis dos eventos históricos) e do “cientificismo” (base: a verdade comprovada cientificamente) e relegados por filósofos do calibre de Jean-Paul Sartre que, dentre outros conceitos, definia imagem como uma “quase observação”, um “nada”, uma “degradação do poder”. É quando a sociedade passa a caracterizar e distinguir “o branco adulto e civilizado” com sua “mentalidade lógica”, do resto das culturas denominadas de “pré-lógicas”, “primitivas” ou “arcaicas”. Esse aparte intelectual na história da imagem e do imaginário encontrou muitas frentes de resistência no próprio ocidente. (DURAND, 2001, p.14 a 17)

O Brasil colonial só vai objetivamente se inserir nessas discussões a partir do século XVIII. No entanto, como seria possível ao brasileiro massa-povo aceitar, a não ser em forma de dispositivo de subjetivação, a negação da sua essência, que se consolidara como o *E se?*, como a probabilidade, a surpresa, a novidade, se alimentando de um imaginário mítico e sincrético, onde tudo cabe, totalmente oposto aos processos dialéticos? Imagina.

O homem tornou-se um fator minúsculo, insignificante, no novo mundo desencantado. Mas a coisa mais notável foi que, a partir dessa mudança de posição, ele desenvolveu um novo sentimento de orgulho e de amor-próprio. A consciência de compreender o grande e irresistível poderoso universo, do qual ele próprio era apenas uma parte, tornou-se a fonte de uma autoconfiança ilimitada e sem precedentes. (HAUSER, 1995, p.451).

³⁶ APÊNDICE: Conferir estados reativos Crise/Emoção e/ou Construção/Razão na história da arte. Ver p. 142.

4 - VERÃO

A CONTEMPORANEIDADE BARROCA

"De quem e de que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?". (AGAMBEN, 2009, p.57).

4.1. Ser contemporâneo

O termo já se faz desgastado.

Pouco esclarecido ao senso comum, na boca do povo ser contemporâneo é sinônimo de arrojo, ousadia e modernidade, indicador de quem é atual, de quem está na moda. Naquela moda *prêt-à-porter* das tribos urbanas ou até mesmo de acordo com a tendência ditada pela novela, estampada nos figurinos e vendida nas melhores lojas do ramo, mas que nem por isso é atual, a não ser em relação à imposição da própria tendência que é, por natureza, transitória.

Sob a ótica de Agamben (2009, p.59), “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.”

Antagonicamente, o termo distingue aquele que, mesmo presente, se faz distante de seu próprio tempo e, por essa razão, por dele destoar, é capaz de, no mínimo, percebê-lo e dele se apropriar e apreendê-lo, já que a ele está definitivamente preso.

Contemporaneidade é escuridão e ser contemporâneo é nela procurar o ponto de ruptura. Não na escuridão da não-visão como um produto retiniano, mas nas profundezas do desconhecido que ela produz, na ação passada, sobre a qual é preciso debruçar sobre aquela janela especial e particular que jamais se abre para a luz do seu tempo.

“Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas, a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.” (Idem, p.63).

O ser contemporâneo configura a experiência de o seu próprio ser enquanto projeção do tempo inesgotável, no deslocamento entre passado e futuro, sabendo-se agente dessa conjuntura efêmera, e presente em ambas as dimensões, sempre vigilante da escuridão. Ser contemporâneo é apagar a luz e adentrar a caverna para vir a ser. É transitar pelo não-tempo a flutuar na própria construção imaginativa e decifratória. É responder aos questionamentos do próprio breu às luzes que procuram alcançá-lo com o propósito de conduzi-lo, sem possibilidade de retorno, à própria escuridão do nada.

É maçã e serpente ao mesmo tempo, onde uma seduz e a outra dá ciência. É a provocação que impele à ação desbravadora do próprio cosmos.

A essência barroca é atemporal e sempre esteve presente nas origens das eras inscritas na história, pois se configura como uma função operatória do próprio inconsciente coletivo que a captura, interpreta e reproduz.

O conceito barroco enquanto gênero é o compromisso ao mesmo tempo moderno e secular, transformador do breu original de cada tempo imemorial que por ele clama, solicitando o encaminhamento que irá relacioná-lo com os outros tempos, de acordo com cada possibilidade.

A contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste [...] (Ibidem, 2009, p.69).

O Barroco enquanto arte é, por essência, contemporâneo. As próprias conjunturas que o elegeram como desbravador atribuíram a ele essa qualidade indiscutivelmente notável.

No contexto em que o brasileiro se forjou dessas possibilidades dando origem ao Brasil, o próprio tempo de cada etnia em descompasso, contribuiu para os mergulhos e para os desfechos deles decorrentes. Os olhares e interesses diversos os fizeram brotar da terra como uma humanidade integrante, unificada em suas singularidades. Essa característica continua evidente na contemporaneidade convergente de agora, impressa como Registro Geral na cultura brasileira.

4.2. Contemporaneidade e antropofagia

Independentemente de se aproximar de valores morais, da rotulagem (romântico, impressionista, dadaísta e etc.) ou do que se considera esteticamente belo ou feio, o juízo de valor que se pode fazer sobre as manifestações expressionais nas artes e na cultura de massa é gerado por inúmeras motivações pessoais e coletivas.

No Brasil, os conceitos de belo e feio, de erudito e popular chegam do além-mar por meio dos invasores que traziam consigo, além de atestado de bons antecedentes e selo de qualidade intelectual fornecidos pela Igreja, uma longa experiência cultural de um Velho Continente na bagagem. Disseminados por meio da estética barroca que dominou o período de colonização, esses conceitos raramente foram concedidos no mesmo nível à produção nativa ou, posteriormente, ao constructo popular.

É importante salientar que sob a ótica de Averini (1998 *apud* FONSECA, 2000, p.143),

O Barroco dos países latino-americanos é a primeira forma de arte conatural e legítima na qual se exprimem a progressiva ascensão daquelas populações e a aspiração que já não pode deter, a uma estruturação social orgânica e civil, diferenciada da metropolitana; delas nascerá a consciência de nacionalidade autônomas e distintas.

Não obstante, os elementos formais estruturantes dessa estética “civilizada”, já eram utilizados na arte “selvagem” dos povos indígenas que aqui habitavam, antes da abordagem europeia e antes da visão eurocêntrica sobre a estética brasileira, que ainda hoje nos assola. Algumas dessas formas presentes na arte Marajoara³⁷, por exemplo, primam pela simetria geométrica tanto na estrutura das peças quanto nos desenhos criados para as estamparias ornamentais, curiosamente semelhantes aos labirintos e às dobras gregas e, complementarmente, às curvas próprias do Barroco. Posteriormente constituíram evidente referência na versão brasileira de Art Déco³⁸. É o que chamamos de influência nativista.



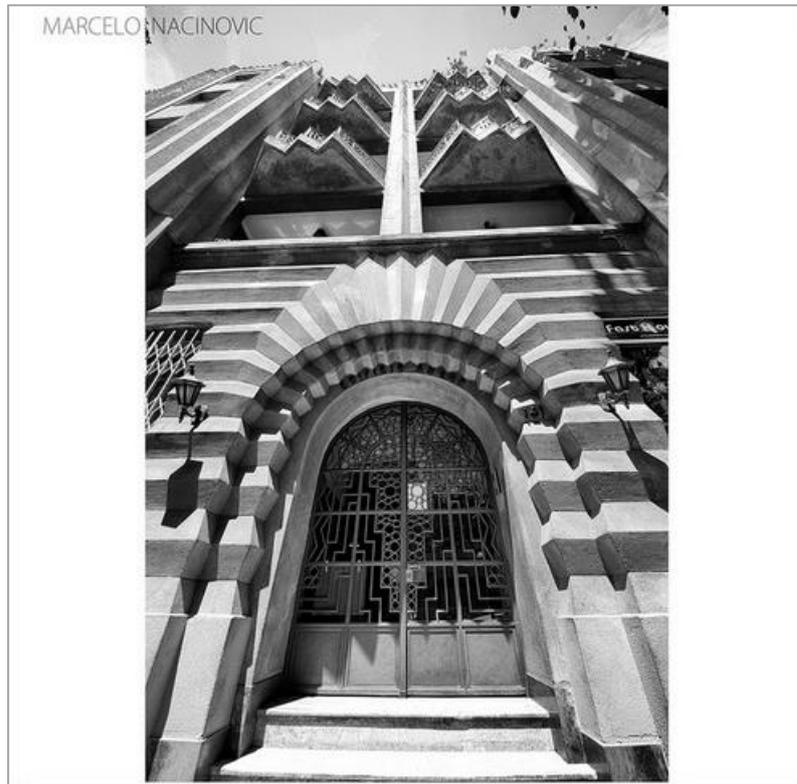
Cerâmica marajoara: estilo pré-colonial de 400 a 1400 d.C. Acervos: MAE-USP/MPEG

Fotos: Wagner Sousa e Silva/Rômulo Fialdini e Wagner Sousa e Silva

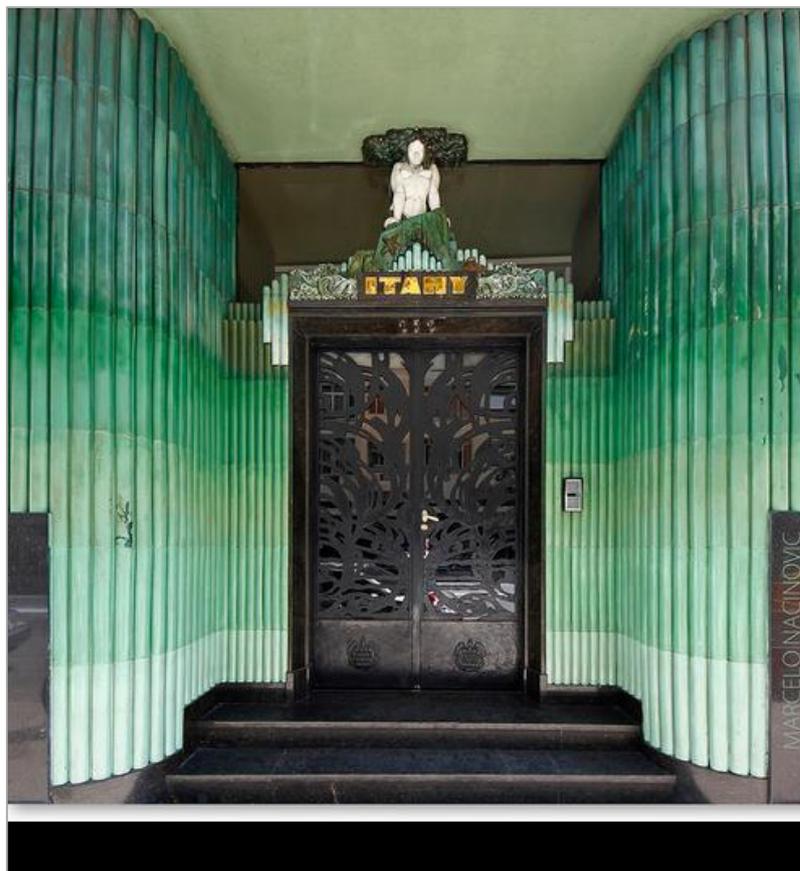
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/arqueologia/pt/tempo/marajoara/funerais00.htm>: Acesso em 17 nov. 2013.

³⁷ Segundo Proença (2007, p. 123), a arte denominada Marajoara foi desenvolvida por povos provenientes do noroeste da América do Sul que habitaram a ilha de Marajó, a nordeste do estado do Pará, entre 400 e 1.400 d.C. quando, provavelmente, foram absorvidos por outras culturas. Grandes ceramistas, produziram objetos utilitários e decorativos, onde demonstraram um estilo geométrico extremamente elaborado. Atualmente a cerâmica Marajoara identifica a cultura do Pará.

³⁸ Visto como uma minimalização do Art Nouveau que se caracterizava pelas formas orgânicas, as linhas curvas e pela inspiração na natureza, o Art Déco que por sua vez se distinguiu pelas formas estilizadas e geométricas, foi considerado moderno, elegante e extremamente funcional. Associado ao design, norteou entre os anos de 1925 e 1939 os caminhos da moda, da arquitetura, da cenografia e da decoração, das artes gráficas e da ilustração, do desenho industrial e de vários outros itens de consumo comum em todos os países em que se estabeleceu e foi absorvido como tendência. Esse fenômeno na cultura de massa se deve principalmente à sua capacidade de adaptação estética às referências de origem das localidades por onde foi propagado.



1



2

1 - Pórtico do Ed. Guahy (1932) – Projeto do arquiteto Ricardo Buffa - Copacabana, Rio de Janeiro
2 - Pórtico do Ed. Itahy (1932) – projeto do arquiteto Arnaldo Gladosch - Copacabana, Rio de Janeiro
Arte Déco brasileira de influência nativista - Fotos de Marcelo Nacinovic
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/mmvc/6735617727/in/photostream/>: Acesso em 17 nov. 2013.

As novas camadas sociais que ainda se criavam e se faziam expressar inovadoras construíaam, aos poucos, uma linguagem nacional singular, cujos elementos lentamente foram sendo somados a outras expressões sucessivamente, quando do contato posterior dos dois grupos originais com africanos, espanhóis, italianos, alemães, poloneses, japoneses, sírios e libaneses durante os anos de formação da cultura nacional.

Assim, num processo antropofágico de digerir a própria sina, aos poucos o neobrasileiro criou seus próprios princípios eletivos de feiura e beleza, popular e erudito, brega e chique, mais baseado nas diferenças abissais entre as classes sociais que foram se configurando nesse processo do que em qualquer outra questão e, conseqüentemente, nos sentimentos de inferioridade ou superioridade que essas diferenças geraram.

O mais grave é que esse abismo não conduz a conflitos tendentes a transpô-lo, porque se cristalizam num modus vivendi que aparta os ricos dos pobres, como se fossem castas e guetos. Os privilegiados simplesmente se isolam numa barreira de indiferença para com a sina dos pobres, cuja miséria repugnante procuram ignorar ou ocultar numa espécie de miopia social, que perpetua a alteridade. O povo-massa, sofrido e perplexo, vê a ordem social como um sistema sagrado que privilegia uma minoria contemplada por Deus, à qual tudo é consentido e concedido. Inclusive o dom de serem, às vezes, dadivosos, mas sempre frios e perversos e, invariavelmente, imprevisíveis. (RIBEIRO, 1995, p.24).

A partir de 1816, a Academia Imperial de Belas Artes, fundada por D. João VI, órgão responsável por gerenciar a cultura oficial do país, ditaria as normas estéticas baseadas nos preceitos da Antiguidade Clássica até a década de trinta do século XX. Evidentemente um privilégio para aquela minoria à qual Ribeiro (1995) se refere.

Inicialmente uma profissão masculina exercida por autodidatas pobres, negros e mulatos, os primeiros bacharéis em artes concluem seus cursos gratuitamente nas academias de belas artes. Sob a regência limitadora do Neoclassicismo, estilo tecnicista empregado como molde acadêmico evidentemente, era permitido aos alunos a pesquisa estética e a abordagem de temas históricos, retratos masculinos e femininos e até corpos nus, por meio dos quais podemos resgatar atualmente o retrato de um século. Porém, sob a ótica masculina.

O gosto feminino, contrariamente era condicionado, restringindo os temas a flores, cenas rotineiras, temas da vida diária como pessoas trabalhando, mulheres cuidando da casa e dos filhos, paisagens e natureza morta. A essa produção, então considerada artesanato, era atribuído menor valor em todos os sentidos, embora as poucas mulheres com permissão familiar para frequentar tais academias tivessem que pagar pelos cursos.

Na contemporaneidade, as narrativas e as representações passam a evidenciar simultaneamente a combinação de todos os elementos formais compositivos discutidos anteriormente, contemplando estilos advindos de pesquisas pessoais, inseridos em movimentos específicos. Ou arquitetando vanguardas com base no que originou o seu tempo, com propósitos e propostas distintas, e abordagens intelectuais baseadas em conceitos despertados das diversas camadas do imaginário, cuja consequência foi o estranhamento estético.

Sobre contemporaneidade das vanguardas Agamben (2009, p.70) observa:

Entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Por isso a vanguarda que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico.

A partir de então, várias outras pesquisas estéticas e formais com características inimagináveis antes do Neoclassicismo sedimentam vertentes que, posteriormente, por uma total falta de esclarecimento sobre sua contemporaneidade, oportunizam o afastamento de um público perplexo, claramente despreparado para romper com os padrões artísticos estabelecidos.

No início do século XX Marcel Duchamp, por exemplo, descrente dos caminhos que a arte vinha trilhando, foi mais longe promovendo a chamada anti-arte e criando, com isso, o conceito de *ready-made*³⁹, que revolucionaria a arte contemporânea. Consta do documentário *Why Beauty Matters* (Por que a Beleza Importa) dirigido pelo filósofo inglês Roger Scruton e veiculado pela BBC em 28/11/2009, parte de uma entrevista concedida por Duchamp a Joan Bakewell em 1960 no programa *Late Night Line Up* da BBC onde o artista diz que “a expressão “obra de arte” não é importante”. Quando questionado se havia contribuído para o seu descrédito, responde: “Sim, intencionalmente, como uma forma de me livrar dela. Porque desta mesma forma muitas pessoas se livraram da religião”.⁴⁰ Uma comparação ao mesmo tempo desafiadora e esclarecedora. Sob a ótica Agamben (2009, p. 45), “pode-se definir religião [...] como aquilo que subtrai as coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e as transfere para uma esfera separada”. Para ele toda religião pressupõe uma separação e toda separação é

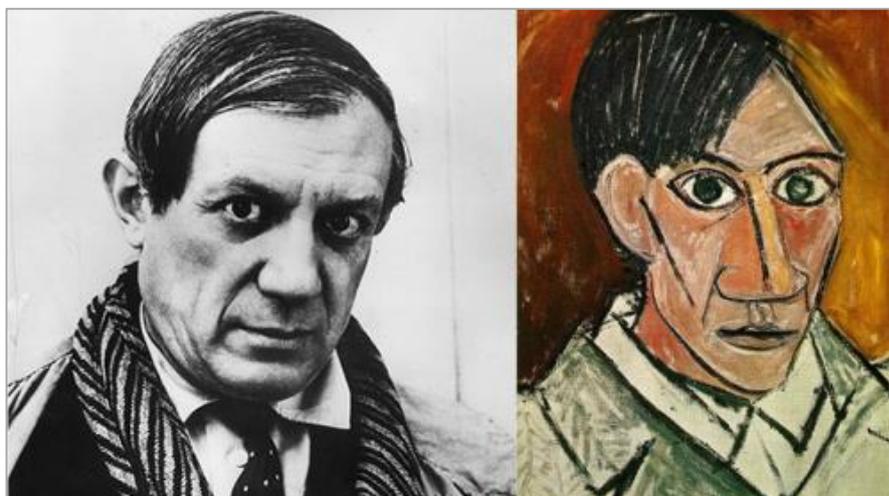
³⁹ A essência do Dadaísmo de Duchamp é a antiarte, ou seja, oposto à arte, mas não contra o conceito de arte. O *ready-made* refere-se à elevação de objetos industrializados à categoria de arte, promovendo a desconstrução do conceito artesanal como fenômeno puramente retiniano e imagético. A partir da década de 1960, o *ready-made* passou a influenciar e nortear todo o processo intelectual do fazer artístico na arte contemporânea, promovendo a reflexão artística.

⁴⁰ Fonte: <http://vimeo.com/55990936> e <http://www.youtube.com/watch?v=l-qVBmQSkhA>; Acesso em: 20 jun. 2013.

essencialmente religiosa. Desta forma, toda religião é um dispositivo, assim como a profanação é um contra dispositivo. No caso do Dadaísmo, um contra dispositivo profano que restituiria ao homem aquilo que o sagrado dele havia separado. O próprio Duchamp provocaria afirmando que futuramente seria arte tudo o que ele dissesse ser arte, configurando um erro frente à sua proposta de contemporaneidade e frente ao gosto popular da época. Ou a um novo dispositivo por ele pretendido?

A comunicação havia falhado. Sobrava às artes sede, um furdunço político e filosófico a ser digerido, fontes de pesquisa, o rápido avanço da tecnologia, sonhos e pesadelos, divãs, percepções, liberdade criativa. Ao público faltava localizar o ponto de ruptura entre as dimensões do profano e do sagrado, o esclarecimento, o código compatível, a alfabetização visual, o meio, conceito, tempo, reprogramação frente aos dispositivos Neoclássicos, religiosos, políticos, estilísticos, e por aí vai.

Na Europa as novas perspectivas formais muito contribuíram para as pesquisas básicas de Braque e Picasso em busca da representação da quarta dimensão no plano expressa por meio do Cubismo. Há de se notar que o estudo pré-analítico ou cézanniano (referente a Paul Cézanne) tem início em 1907 quando a forma passa pela desfragmentação para, então, mostrar todas as suas faces. É desse ano o óleo sobre tela “Senhoritas d'Avignon” de Picasso, inspirado na arte africana, mais precisamente na Lei da Frontalidade usada no Antigo Egito. É na sensualidade das curvas e a infinidade de arestas produzidas pelas linhas que se dobram e desdobram, que Picasso nos permite um contato íntimo com a sua primitividade caracterizada nas faces simultaneamente serenas, ausentes, mortificadas, embrutecidas, insinuantes, provocativas, dissimuladas. Simulacros do próprio autor à espreita.



Pablo Picasso: retrato e autorretrato



Senhoritas d'Avignon – 1907: Pablo Picasso (1881-1973) - Espanhol

Em 1914 o movimento cubista tem fim em sua fase sintética com a reconstrução do todo exatamente quando o mundo inicia um de seus mais brutais processos de desfragmentação: a 1ª Guerra Mundial.

Enquanto Braque e Léger são recrutados e Chagall mobilizado, o Brasil dava os primeiros passos rumo à liberdade da arte moderna, como demonstram as pinturas da paulistana Anita Malfatti feitas entre a sua exposição individual de 1914 e a sua participação majoritária na coletiva Exposição de Pintura Moderna de 1917, ambas em São Paulo, onde apresentou 53 trabalhos, um número extraordinário. São desse período telas como O homem amarelo, Uma

estudante, A boba e A mulher de cabelos verdes, onde Malfatti demonstra sua admiração pela perspectiva cubista cézanniana, traço marcante em sua obra a partir de então.

O imaginário feminino dava seus primeiros passos no caminho de uma representação liberta do complexo da Eva imoral, frente a uma sociedade moralista e preconceituosa.



O homem amarelo – 1915/16 e A estudante – 1915/16: Anita Malfatti (1889-1964) - Modernista



A boba – 1915/16 e A mulher de cabelos verdes – 1915/16: Anita Malfatti (1889-1964) - Modernista

Oficialmente A Semana de Arte Moderna de 1922 é que marcaria o início do Modernismo no Brasil. No entanto, a arte moderna seria apresentada concretamente ao contexto da arte nacional por intermédio das exposições do pintor Lasar Segall, em 1913, e da própria Anita em 1914 e 1917, mas não como estilo e sim como uma urgência por mudanças socioculturais que passaram, futuramente, a referenciar as áreas das artes e da arquitetura de **Modernismo**, só então denominando um estilo nascido da necessidade de digerir nossa própria identidade. Esse novo “ismo” nos provocaria o suficiente para querermos mais, muito mais, a ponto de manifestamente passarmos a nos alimentar de verde e amarelo. Era a antropofagia cultural nos conduzindo, finalmente, à afirmação identitária nacional.

É importante destacar que no início do século XX o Brasil foi marcado por um período de significativo avanço técnico e industrial que, mais uma vez, sinalizava grandes transformações em sua fisionomia, com a chegada de imigrantes de diversos países em busca de melhores condições de trabalho nas novas fábricas, trazendo em suas bagagens muitas realidades e muita imaginação.

Como podemos ver, as características de crescimento do país desde sempre proporcionaram ao brasileiro, o contato com novas culturas e, o mais importante, com os momentos distintos dessas culturas interagindo com outras distinções da nossa, cuja soma não ofereceu outra saída que não fosse o mergulho na escuridão, atitude responsável por inscrever definitivamente a contemporaneidade na expressão brasileira.

A arte nacional do século XX vai manifestamente refletir uma urgência generalizada pelo porvir, demandado por um acervo atualizado de inumeráveis olhares estrangeiros recém chegados interagindo entre si e com todos simultaneamente.

Inicialmente a literatura e a crítica literária foram os principais responsáveis por expressar a novidade, nas figuras de Menotti del Picchia, Mário de Andrade e Oswald de Andrade que, após comentar o manifesto futurista de Marinetti em 1912, lançaria o Manifesto Pau-Brasil em 1924, e o Manifesto Antropofágico em 1928, o qual consta de percepções, reflexões e denúncias que mudariam definitivamente os caminhos das artes e das comunicações dali em diante.

No primeiro, cujo nome remete ao pau-brasil comercializado na Europa pelo Brasil colônia, Oswald propunha uma nova poesia tipo exportação, tão nacional e preciosa como a madeira daqui extraída, que resgatasse o primitivismo arcaico nativo como uma vanguarda genuinamente brasileira.

O Manifesto Antropofágico, de postura mais política, remete ao processo de colonização do Brasil e conseqüente formação da identidade brasileira. Nele Oswald de Andrade conclama

uma revolução utópica da primitividade brasileira, propõe o uso de uma língua literária não-catequizada, e a morte transformadora da cultura imperialista fazendo renascer a expressão brasileira por meio da antropofagia cultural.

O Manifesto, inspirado pela fase antropofágica da obra de Tarsila do Amaral à qual pertence a tela do mesmo ano, o Abaporu (antropófago: origem indígena), sintetiza a história do Brasil fazendo uma revisão do processo de subjetivação que forjou o brasileiro, um ser enorme, meditativo e elucubrate, de bases fortes, um sonhador desnudo, aberto a inspirar e expirar a ruptura. Ao enfatizar que nunca fomos catequizados o poeta demonstra uma atitude contemporânea ao destacar a persistente crise de identidade do brasileiro, refletida em sua cultura.



Abaporu (1928): Tarsila do Amaral (1886-1973) - Modernista

O Manifesto é uma verdade, a verdade corajosa do índio antropófago - citado por Ribeiro ao se referir à antropofagia ritual no núcleo tupi - que não comia covardes.

O caráter cultural e coparticipado dessas cerimônias tornava quase imperativo capturar os guerreiros que seriam sacrificados dentro do próprio grupo tupi. Somente estes - por compartilhar do mesmo conjunto de valores - desempenhavam à perfeição o papel que lhes era prescrito: de guerreiro altivo, que dialogava soberbamente com seu matador e com aqueles que iriam devorá-lo. Comprova essa dinâmica o texto de Hans Staden, que três vezes foi levado a cerimônias de antropofagia e três vezes os índios se recusaram a comê-lo, porque chorava e se sujava, pedindo clemência. Não se comia um covarde. (RIBEIRO, 1995, p.34)

Uma bela lição para a posteridade.

Instaurado o Modernismo no Brasil, a arte orgulhosa que dele nasceu provocou reações ambíguas por parte do público e da crítica, ambos reflexo de uma sociedade sobretudo fragmentada e em desarmonia frente a uma política oscilante, a um passo da Revolução de 1930, da Revolução Constitucionalista de 1932... Tempos difíceis.

O Modernismo se estende até os primeiros anos da década de 1940, ou seja, paralelamente aos conchavos políticos de governos totalitários que dariam início à Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), destacando temas como a fauna e a flora, paisagens, o folclore e o povo, por meio de um desenho primitivista, vivo, luminoso e colorido, numa clara intenção de valorizar e exaltar características do Brasil e da cultura brasileira.

Paralelamente às suas carreiras nas artes plásticas, vários modernistas se voltaram para as artes aplicadas como desenhistas gráficos de anunciantes, indústrias e grandes marcas. Em revistas, jornais e editoras, se destacaram como ilustradores e caricaturistas. Já em 1891 o Jornal do Brasil usava a caricatura para representar personagens, fatos e situações insólitas de forma crítica, irônica ou bem humorada como recurso gráfico e linguístico. O trabalho gráfico, além de permitir a reprodução técnica em grande escala, passou a servir de meio de divulgação para o próprio artista.

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte. (BENJAMIN, 1975, p.12)

Atualmente a revista Piauí se destaca pelo volume e qualidade das ilustrações utilizadas em todos os números, desde a primeira edição em outubro de 2006, colecionados por vários admiradores da ilustração, resgatando de forma nostálgica as artes aos meios.



4.3. Rio, Minas, Brasil, Brasília

Os rápidos avanços científicos e tecnológicos que marcaram o início do século XX, geraram transformações sociais significativas em todas as áreas. Naquele novo mundo industrializado, os centros urbanos foram forçados a criar condições que atendessem à grande massa de trabalhadores em suas necessidades básicas, demandando, dentre outras urgências,

uma nova organização urbanística. As áreas da engenharia e da arquitetura ficaram responsáveis pelas adaptações de infraestrutura, pela configuração das cidades do futuro, por projetos de edificações adequadas às novas rotinas e, enfim, pela integração sociocultural e harmônica dos espaços.

No Brasil, um dos marcos importantes dessa mudança ocorre a partir de 1935, quando a equipe formada pelos arquitetos Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira, Afonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Ernâni Vasconcelos assinou o projeto do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.

O projeto foi avaliado por Le Corbusier em 1936, ano em que o famoso arquiteto francês de origem suíça veio ao Brasil para uma série de palestras e conferências que revolucionariam a arquitetura no país, conferindo ao Brasil o *status* de contemporaneidade nessa área.

Le Corbusier, autor do livro “Por uma arquitetura”, juntamente com a escola alemã Bauhaus, foi responsável pela revolução estética, formal, conceitual e funcional na arquitetura moderna, ao considerar o homem dos novos tempos inserido e integrado aos espaços públicos e privados dos centros urbanos, dando início ao que mais tarde seria batizado de Estilo Internacional, apresentando ao mundo as suas considerações acerca das necessidades humanas entre guerras.

Em 1940, ainda na era modernista, Oscar Niemeyer conhece o prefeito da capital mineira, Juscelino Kubitschek, e dele recebe a encomenda para projetar um conjunto arquitetônico às margens do lago artificial da Pampulha em Belo Horizonte, do qual deveria constar uma igreja. A construção em concreto armado foi inaugurada em 1943 e só aberta ao culto religioso quatorze anos depois, tamanha foi a inovação tanto para o clero como para a população influenciada pelos clássicos padrões culturais da cidade.

O projeto da igreja igualmente dedicada a São Francisco de Assis, para um olhar despreparado, difere visualmente daquele riscado por Aleijadinho duzentos anos antes. Construída em Ouro Preto, a menos de cem quilômetros dali, a obra iniciada por volta de 1766 traz o mesmo conceito barroco incorporado por Niemeyer, privilegiando as curvas e a simplicidade num espaço dedicado à meditação e ao recolhimento. A dimensão exterior de ambas não antecipa a amplitude dimensional e espiritual do interior, onde as paredes curvadas para o teto lembram mãos em sinal de oração, como um plasma intermediário entre o homem e o Homem, um canal de comunicação.

As curvas externas da igreja do carioca Niemeyer lembram a oca do índio, pai compreensivo das nossas vontades de ser, e remetem à imagem do morro do Pão de Açúcar no

Rio de Janeiro, como dedos rochosos que rompem o mar e apontam em direção ao céu. A semelhança é acentuada pela proximidade com a água do lago onde podemos ver rebatido o reflexo da grande oca que nela se transforma em cálice de oferendas, uma reverência à divindade celeste.



1



2

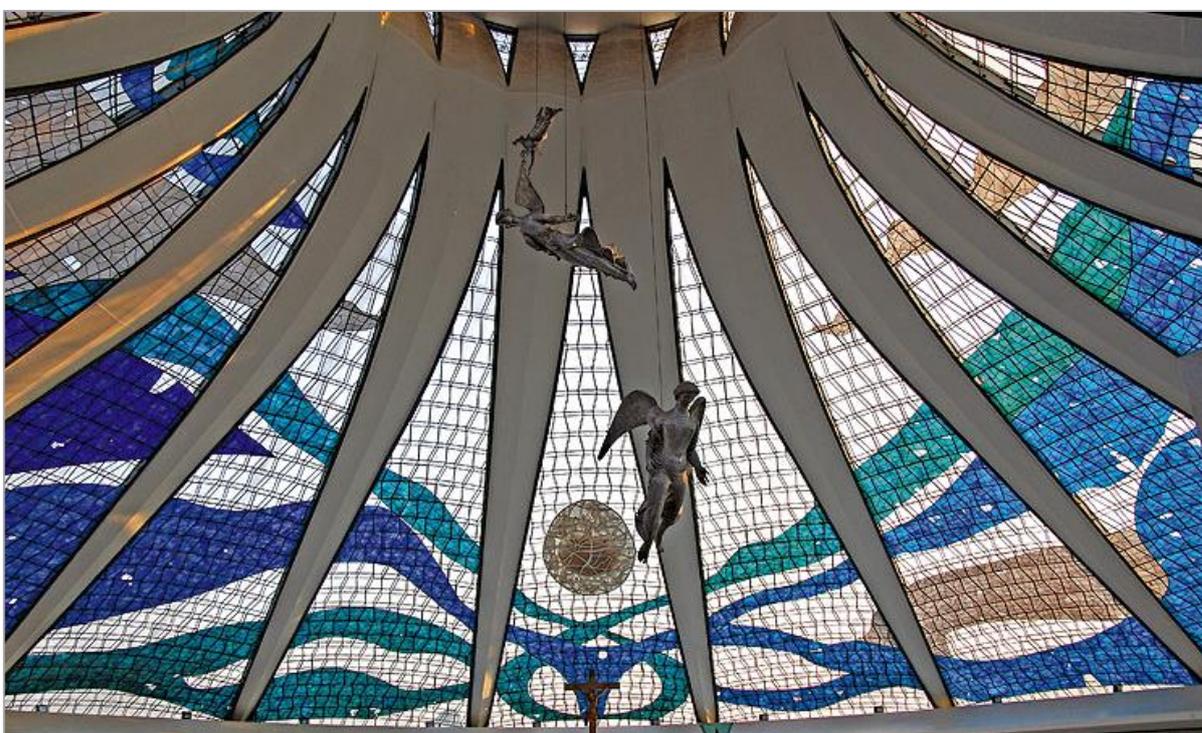
Igreja de São Francisco de Assis (1943) - Pampulha, Belo Horizonte, MG: Oscar Niemeyer (1907-2012)⁴¹

⁴¹ 1- Fonte: <http://desmanipulador.blogspot.com.br/2012/07/oscar-niemeyer-biografia-o-construtor.html>: Acesso em 17 nov. 2013.

2- Fonte: http://pontosnodais.files.wordpress.com/2009/06/igreja_da_pampulha.jpg: Acesso em 17 nov. 2013.

Na década de 1958, Niemeyer lança a pedra fundamental da Catedral Metropolitana de Brasília, dedicada a Nossa Senhora Aparecida, Padroeira do Brasil, o primeiro monumento-escultura construído para a fundação da nova capital, tradição religiosa que remonta à construção dos primeiros vilarejos no Brasil do século XVI.

A exemplo dos tetos Barrocos de Mestre Ataíde que representam uma janela aberta para o céu, na Catedral de Niemeyer o teto é formado pelas próprias janelas voltadas para o céu de onde descem Os Anjos de Alfredo Ceschiatti. São do mesmo escultor Os Evangelistas que guardam a entrada principal da catedral, uma evidente recontextualização dos Doze Profetas de Aleijadinho, sentinelas do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, localizado em Congonhas do Campo, Minas Gerais.



Catedral de Brasília - 1970: Oscar Niemeyer (1907-2012) e Os Anjos - 1970: Alfredo Ceschiatti (1918-1989)
Werner Zotz/Divulgação Embratur⁴²

⁴² Fonte: http://viagem.uol.com.br/album/guia/brasilia_album.htm#fotoNav=36; Acesso em 17 nov. 2013.



1 - Os Evangelistas (1970): Alfredo Ceschiatti (1918-1989) - Modernista e 2 - Os Profetas: Aleijadinho⁴³

Embora inquestionavelmente influenciado pela obra de Le Corbusier, adepto das linhas retas e composições angulares, Niemeyer receberia ainda importante influência de Lúcio Costa que, apesar de concordar que o estilo internacional representava a única e verdadeira proposta para a arquitetura contemporânea, voltou-se para o estudo da arquitetura colonial brasileira, interessado que estava em uma estética barroca resultante da miscigenação, e na sua liberdade tropical contrária à severidade do Barroco português.

É importante destacar que o arrojado projeto do edifício sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, assim como o contato com Le Corbusier ocorreram num país que há apenas quarenta e oito anos havia abolido a escravidão, enchendo as ruas das grandes cidades com multidões de remediados e desvalidos, e que há quarenta e sete havia se convertido em República, a qual muito se apoiou no estilo Eclético ou Neobarroco da arquitetura brasileira de fins de século XIX para se impor por meio de uma imagem de grandeza e superioridade, erguida junto com as fachadas dos teatros, bibliotecas e prédios públicos do Rio de Janeiro, capital.

⁴³ 1- Fonte: J.Cassiano - <http://www.flickr.com/photos/jcassiano/5384505777/>: Acesso em 17 nov. 2013.

2- Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/60769725>: Acesso em 17 nov. 2013

Lúcio Costa, nascido em Toulon na França em 1902, e Niemeyer, no Rio de Janeiro em 1907, iniciariam seus estudos ainda sob a imposição das regras neoclássicas. Se por um lado causa estranheza tamanha identificação de ambos com o estilo de Le Corbusier, por outro é natural entender suas tendências a privilegiar a luz, a destacar a liberdade dos grandes blocos suspensos, a requerer espaços livres e arborizados, a reconhecer as dobras cruas e angulares e a maleabilidade da curva como parte da natureza brasileira.

Niemeyer fez da leveza da curva em concreto armado, sua marca eternizada na história da arquitetura mundial.

É ao mesmo tempo célebre e comovente seu singelo poema de reverência à curva:

Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas do meu país, na mulher preferida, nas nuvens do céu, nas ondas do mar. De curvas é feito todo o universo. O universo curvo de Einstein. (Oscar Niemeyer)⁴⁴

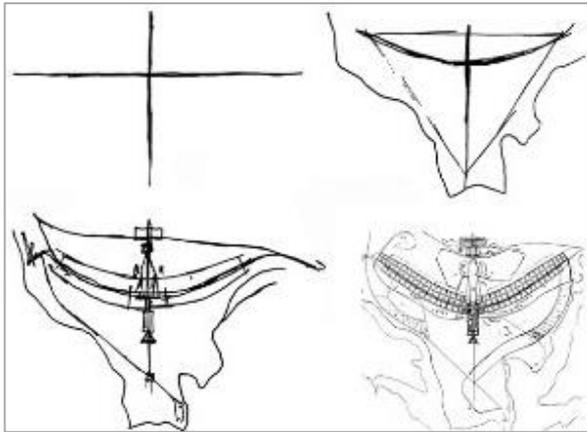
Na década de 1956 foi convidado pelo presidente Juscelino Kubitschek para projetar Brasília, a nova capital do país em meio ao Planalto Central, em pleno sertão do Brasil, duzentos anos após a carta de sugestão do serviço enviada pelo Marquês de Pombal à Corte de Portugal.

A associação simbiótica entre Lúcio Costa, responsável pelo plano urbanístico, e Niemeyer pelos projetos de arquitetura, resultou num encontro de titãs.

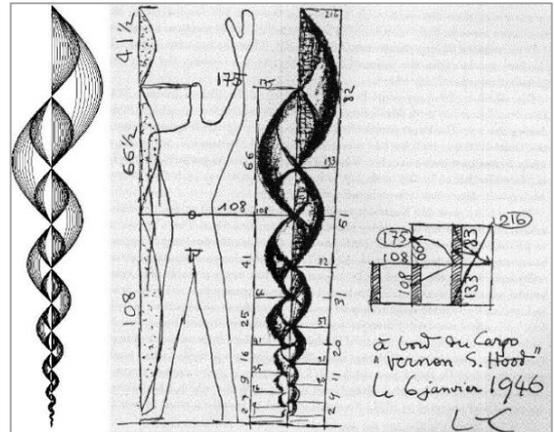
Para Queiroz (2012, p.27), “a complementaridade cultural entre ambos é comparável à de alguns mestres do saber popular; como os da Capoeira, hoje patrimônio cultural nacional, cuja arte refinada só se consoma na alteridade”.

Lúcio Costa projetaria o Plano Piloto para a nova capital brasileira, encomendada por Juscelino Kubitschek em seu primeiro ano como presidente do país, a partir do simples cruzamento de duas linhas, quem sabe remetendo ao homem de Vitruvius recontextualizado em Modulor por Le Corbusier, com a mesma intenção de estudar a integração entre o homem e o espaço por ele ocupado. Ou talvez pensando nos pontos cardeais ou no sinal da cruz, requerendo, com isso, a proteção divina. Ou seria a representação do arco e flecha armados em direção ao céu pelo índio Tupinambá eternizado no quadro de Debret?

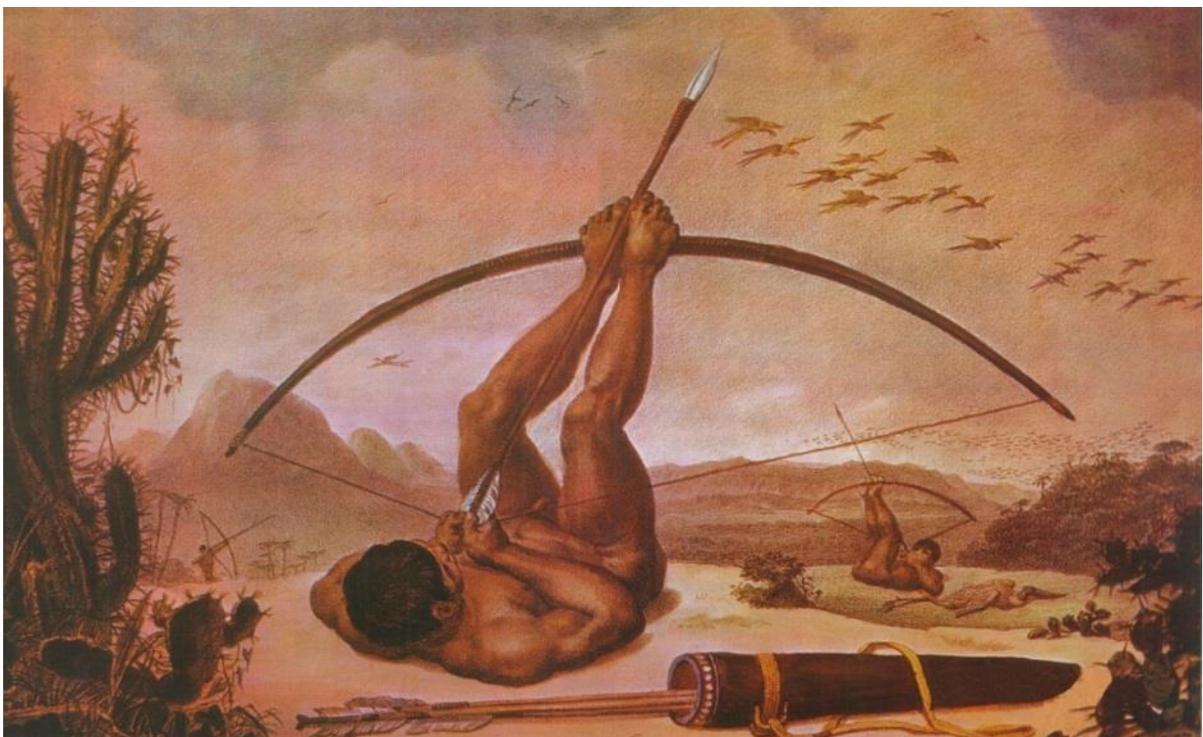
⁴⁴ Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/outros/poema-da-curva>: Acessado em 18 nov. 2013.



Traçado do Plano Piloto: Lúcio Costa (1902-1998)



Modulor - 1946: Le Corbusier (1887-1965)



Índio Tupinambá: Debret (1768-1848)

Com permissão para inovar, entre os anos de 1957 e 1958 Niemeyer projetaria, dentre outros, os Palácios da Alvorada e do Planalto, o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal. Mais que isso, projetaria a própria liberdade estética inspiradora.

O valor cultural de Brasília não está somente na sua realização e no ineditismo do traço. Está, acima de tudo, no simbolismo de sua autenticidade enquanto projeção da contemporaneidade do espírito brasileiro. O traçado de Brasília é universal, é a síntese formal da história de uma nação sob céu aberto, lugar onde todas as tribos têm lugar, interagem e comunicam. É a síntese da identidade brasileira.

4.4. Diálogos barrocos e outras vanguardas

[...] sabemos que arte é um processo em permanente mutação. Era uma coisa para os arquitetos egípcios, outra para os calígrafos chineses, uma terceira para os pintores bizantinos, outra ainda para os músicos barrocos ou os cineastas russos do período revolucionário. Nesse sentido não é preciso muito esforço para perceber que o mundo das mídias, [...], tem afetado substancialmente o conceito e a prática da arte, transformando a criação artística no interior da sociedade midiática numa discussão bastante complexa. Basta considerar o fato de que, em meios despontados no século XX, como o cinema por exemplo, os produtos da criação artística e da produção midiática não são mais tão facilmente distinguidos com clareza. (MACHADO, 2010, p.23)

A partir da segunda metade do século XX vários espaços, eventos e leis de incentivo têm aproximado o brasileiro das artes e do fazer artístico, projetando o nome do país no exterior. Dentre eles a Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951), a Funarte – Fundação Nacional das Artes ligada ao Ministério da Cultura (1975), o Instituto Itaú Cultural (1987), o CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil (1989), o Museu de Inhotim em Minas Gerais (2004), a Feira Internacional ArtRio (2011) e o MAR – Museu de Arte do Rio (2013). E não é apenas uma nova tendência, mas um compromisso firmado entre sociedade e estado, entre o tempo e a ruptura, pelo contemporâneo manifesto pelos canais das artes e das comunicações.

“Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.” (AGAMBEN, 2009, 71). Assim, a importância do Modernismo, da antropofagia e da inovação libertária que configuraram Brasília, foi apenas o reflexo de uma nova filosofia existencial questionadora e eternizada por Oswald de Andrade: “Tupi, or not tupi that is the question”. Originária dos eventos políticos e sociais de uma era entre guerras, marcada pela indignação revolucionária e partidária da tomada de posição, a arte foi o mais célebre meio de expressão que ousaria desafiar a ditadura militar no Brasil entre 1964 e 1985, em tempos de censura dos meios de comunicação e da própria conversa de vizinhos na esquina, de delações e traição, de tortura em pau-de-arara, cassações, exílios...

A música popular brasileira foi um dos incontestáveis meios de protesto, onde a metáfora codificava os conteúdos incitando o imaginário, e os compactos e LPs passaram a ser os grandes meios pelos quais jovens brasileiros participantes de diversos movimentos civis e estudantis, tiveram a oportunidade de perceber que a sua indignação não era solitária e que a revolta estampada na esfera das artes podia ser tão ou mais eficaz que a luta armada, configurando um poderoso instrumento revolucionário social.

O tropicalismo foi uma das vanguardas originadas dessa necessidade de encontrar e despertar por meio das artes, a voz de um país adormecido em meio aos escombros da repressão. Iniciado ao final da década de 1960 e participante dos protestos mundiais de maio de 1968, o movimento sociocultural sintetizou mais uma fase da expressão brasileira baseada no Modernismo e na Antropofagia, inspirada no Concretismo e nos movimentos de contracultura, criando músicas inovadoras e revolucionárias como Alegria, Alegria de Caetano Veloso onde “O sol se reparte em crimes”. Nem sempre entendidas ou apreciadas pelo público em geral, muitas vezes despojado de bagagem política, cultural e intelectual de análise crítica, juntou erudito e popular a ruidades, ritmos, códigos, onomatopéias e batuques a performances extravagantes e coloridas, complementares entre si em grandes espetáculos, objetivando mostrar a cara do Brasil de então: uma nação sofrida e violentada por um lado, mas ciente, pulsante e contestadora de outro.

Justo no Cinema Novo de 1964, Glauber Rocha evoca “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, a poética da antiga relação entre o poder subjetivador e a escravidão sertaneja.

Nas artes plásticas Hélio Oiticica cria o Parangolé se dizendo possuído, incorporado pela obra, e a obra pelos corpos, transformando o corpo em movimento no suporte cinético da própria obra. Os Happenings conclamavam a participação popular a uma experiência sensorial e estética, intermediada pela música e pela dança, com a utilização de adereços visuais como estandartes, capas, bandeiras e tendas, onde o público passou de mero espectador a participante e coautor, improvisando um fluxo rítmico coreográfico. Um repente corporal, a arte como estética existencial. Ou seja, o conjunto passou a ser a própria obra. O Parangolé de Hélio Oiticica representou a ação contra a passividade da contemplação. Para uma época de ditadura não foi pouca coisa para quem conseguiu compreender a proposta. Ou para quem foi possuído por ela. Para os demais, um desperdício!

Em termos conceituais, a alma da identidade barroca nos acompanha até os dias atuais. As reivindicações e narrativas do período que correspondem à “descoberta” do Brasil se manifestam de forma similar contra os mesmos princípios opressores até hoje. O povo sempre subjugado pela religião, pela política, e posteriormente pelas novas ondas de industrialização, ressurgindo através da arte é um enredo que se repete na história brasileira. Apenas atualizados pelos novos contextos e meios de expressão e comunicação. Segundo Machado (2010, p.72), os “novos meios só puderam se impor como novos e ser rapidamente aceitos e incorporados socialmente pelo que eles tinham de velhos e familiares”.

No romance de Mário de Andrade de 1928, o personagem Macunaíma “preto retinto e filho do medo da noite”, o preguiçoso, valorizou a miscigenação brasileira. A raiz da cultura nacional por meio do deboche crítico do modernista, cujo diálogo contemporâneo ainda se apresenta como um desafio atual à consciência nacional. Celebrado em verso e prosa, foi levado às telas dos cinemas em 1969 na figura de Grande Otelo. Em tempos de revolta reivindicou a libertação da identidade brasileira trancafiada nos porões da ditadura. Por medo da repressão e pela aculturação, mais uma vez, Macunaíma só serviu às elites intelectualizadas.

4.4.1. Alma Barroca

As origens culturais e estéticas do Brasil se repetem, são recontextualizadas de tempos em tempos e são motivos de pesquisa, como uma volta à nossa identidade no que ela tem de mais legítima e singular. São muitos os artistas que se utilizam das referências imagéticas do período para recriar e compreender de novas maneiras as influências que sofremos e no que nos tornamos.

Na moda as cores, os babados, os excessos e as formas generosas do Barroco foram fonte de inspiração para o inquieto estilista mineiro Victor Dzenk. Em sua coleção de 2008, intitulada *Alma Barroca*⁴⁵, o fashionista vestiu a mulher brasileira com a soma de todas as outras: a índia, a negra e a portuguesa. Filho do Barroco, Dzenk desenvolveu toda uma pesquisa baseada nas influências mineiras que absorveu desde a infância. Ele foi autor de uma coleção que é o reflexo da identidade primeira do Brasil. No entanto, a magnitude e o alcance de sua obra quanto à intenção de divulgar as origens culturais do país, curiosamente passaram despercebidos por parte da imprensa nacional. Se por ventura tivesse exibido sua obra no exterior talvez tivesse sido mais bem percebido por aqueles que conhecem a história, mas não dividem com ele os mesmos referenciais estéticos. Mas, em território brasileiro, imersos nos próprios conceitos e imagens, nenhum veículo de comunicação foi capaz de perceber a legítima intenção criativa do estilista sobre as origens da identidade brasileira. Dzenk pesquisou as padronagens presentes na Arte Colonial brasileira, recriou estamparias com base em ornamentos, brazões e azulejaria do Barroco português trazido para o Brasil e hibridizado nas Minas Gerais durante os primeiros anos de colonização. Na passarela plumas, penas, figuras de flores e frutos, o ouro e o vermelho do urucum, teriam causado profunda curiosidade entre os estrangeiros, da mesma forma que

⁴⁵ ANEXO 7: fotos da coleção e referências de matérias publicadas na Internet. Ver p. 190.

causou durante a descoberta do Brasil o nosso poder tropicalista. Mais uma vez, imersos nos próprios referenciais, os repórteres brasileiros não se deram conta de por onde transitavam.

4.4.2. Círculos, crochê e dalias boninas

“Ser contemporâneo significa [...] voltar a um presente em que jamais estivemos.” (AGAMBEN, 2009, p.70).

Essa é a proposta da pintora, gravadora, cenógrafa, professora, ilustradora, a carioca Beatriz Milhazes. Nascida no ano de 1960, Beatriz é uma das artistas brasileiras que sentiu e vivenciou desde muito jovem as mudanças políticas, sociais e, portanto culturais do país, traço marcante na sua forma de encarar a própria identidade e de fazer arte, onde representa o olhar do Brasil sobre si e o seu mundo permeado por referências conceituais e formais das décadas de 80 e 90.

Frente ao trabalho de Beatriz podemos aferir claras referências do Barroco brasileiro, os excessos do Rococó, o ornamentalismo Art Nouveau, os abstratos geométricos do Art Déco, às características massivas e midiáticas da Pop Art, e a especial influência dos estilos de Tarsila do Amaral, Burle Marx e o primitivismo de Henri Matisse. Afora tais referências e outras mais, podemos neles nos encontrar com a história do Brasil colônia, de um outro Brasil Imperial e de tantos outros “brasis” com os quais ela própria conversou.

Assim como os contemporâneos Vik Muniz e Adriana Varejão, Beatriz alcançou fama internacional no final dos anos 90 quando exibiu na Europa e nos Estados Unidos a tropicalidade, as cores e a sensualidade das curvas brasileiras, expressas por mandalas, bordados, decalques, colagens rótulos e embalagens em suas telas gigantescas. Desde muito cedo sua preferência sempre pareceu ser pelos ornamentalismos e sua fonte primeira os excessos do Barroco, formando arabescos e padronagens de cores saturadas e exuberantes, como as encontradas ao sul do Equador. A tensão sobre a figura e o fundo, e posteriormente a opção pela bidimensionalidade são traços característicos de seu estilo. Um efeito que leva o espectador a acompanhar sua obra com um olhar atento e circulante, em movimentos repetitivos e quase musicais. Tão circulantes e espiralados como o próprio Barroco.

A explosão gráfica em suas telas nos fazem identificar o Brasil em sua pujança e alegria, misturas e fantasias, exageros e delicadezas. Se permitir divagar diante de uma tela de Milhazes nos contamina com um ritmo interno semelhante à cadência de fazer renda de bilro, de dançar o Boi Bumbá, de rodopiar na avenida carnavalesca, de colher dalias boninas nos jardins de

nossa infância, referências tão familiares e presentes no imaginário do brasileiro e, ao mesmo tempo, tão requisitadas em outros países.

Formada em Comunicação Social e em Artes, Beatriz conseguiu um dos maiores feitos no mercado de arte brasileiro. Atualmente ela é a artista mais cara do país, batendo recordes de vendas. Em 2008 “O Mágico” alcançou a cifra de R\$ 2,17 milhões de Reais. Quatro anos depois em leilão realizado na Sotheby’s de Nova York, uma das maiores casas de leilões do mundo, a tela “Meu limão” (2000) foi arrematada em novembro de 2012 por R\$ 4,338 milhões de Reais atingindo, naquele ano, o maior valor já pago a um quadro de uma jovem artista, ainda em vida na história do mercado de arte brasileiro.

E por causa de Beatriz, até o metrô de Londres agora se aquece nas cores do Brasil.

Uma vitória e tanto!



3 - Metrô de Londres⁴⁶

⁴⁶ Figuras 1, 2 e 3. Fonte: <http://www.sunrisemusics.com/beatriz.htm>; Acesso em 21 nov. 2013.



1 - O mágico



2 - Meu limão

4.5. Convergência entre as artes e as comunicações

Talvez a dificuldade exista apenas para aqueles que encaram essa questão a partir do prisma das artes tradicionais e para os territórios que se colocam também nessa perspectiva. Quem faz arte hoje, com os meios de hoje, está obrigatoriamente enfrentando a todo momento a questão da mídia e do seu contexto, com seus constrangimentos de ordem institucional e econômica, com seus imperativos de dispersão e anonimato, bem como com seus atributos de alcance e influência. Trata-se de uma prática ao mesmo tempo secular e moderna, afirmativa e negativa, integrada e apocalíptica. Os públicos dessa nova arte são cada vez mais heterogêneos, não necessariamente especializados e nem sempre dão conta de que o que estão vivenciando é uma experiência estática. À medida que a arte migra para o espaço privado e bem definido do museu, a sala de concertos ou das galerias de arte para o espaço público e turbulento da televisão, da Internet, do disco ou do ambiente urbano, onde passa a ser fruída por massas imensas e difíceis de caracterizar, ela muda de estatuto e alcance, configurando novas e estimulantes possibilidades de inserção social. Esse movimento é complexo e contraditório, como não poderia deixar de ser, pois implica num gesto positivo de apropriação, compromisso e inserção numa sociedade de base tecnocrática e, ao mesmo tempo, uma postura de rejeição, de crítica, às vezes até mesmo de contestação. A arte, ao ser excluída dos seus guetos tradicionais, que a legitimavam e instituíaam como tal, passa a enfrentar agora o desafio de sua dissolução e de sua reinvenção como evento de massa. (MACHADO, 2010, p.30)

As artes e as comunicações estão novamente em alta no Brasil.

Depois do grande sucesso da exposição “O Universo Mágico do Barroco”, que em 1998 reuniu no Centro Cultural da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo quatrocentas peças da arte colonial brasileira e quase duzentos mil visitantes, com direito a catálogo, mídia, artigos acadêmicos, enfim, um novo fôlego à memória de suas origens, a arte brasileira viveu um momento de nostalgia e resgate. Embora a produção de cunho religioso do século XVI que caracteriza o Barroco como Arte Colonial brasileira tenha sido deixada de lado, o evento prenunciou uma revisão das bases conceituais e históricas da função e do fazer artístico bastante importante para a história cultural do país.

Coincidentemente, em maio daquele mesmo ano, a Christie's de Londres vendia pela bagatela de quatrocentos e vinte mil dólares, uma imagem de Nossa Senhora das Dores esculpida por Aleijadinho. Considerada como uma das mais famosas casas de leilões do mundo especializada em obras de arte, a Christie's fora fundada em 1766, somente vinte e oito anos após a morte de Aleijadinho, junto com os últimos suspiros do Barroco na Europa, enquanto no Brasil a Arte Colonial ainda sobreviveria por mais um século, dando passagem para um Neoclassicismo tão barroco quanto os movimentos, estilos e expressões que a sucederam até a atualidade.

Afora duras críticas sobre equívocos cometidos acerca da distinção entre erudito e popular por parte de curadores e colaboradores do meio intelectual, das lacunas nas pesquisas histórica, conceitual e técnica, e do catálogo da exposição apontado como “objeto de luxo” sem serventia como obra de referência, um dos marcos interessantes dessa exposição foi, na época, acertadamente apontado pela pesquisadora Sônia Maria Fonseca que, em artigo publicado na Nova Revista de História da Arte e Arqueologia da Unicamp, se refere ao fato como sendo “um acontecimento raro no cenário de eventos desse porte no Brasil”. Ao mesmo tempo, no âmbito desta pesquisa é imprescindível atentar para outras considerações da pesquisadora, quanto à preocupação dos organizadores em desenvolver um projeto destinado a receber o visitante num Brasil colonial de espírito barroco, por meio de elementos visuais e sonoros, projeção de imagens referenciais no teto, iluminação intimista e especial destacando o brilho dos objetos e interpretação de músicas barrocas. Enfim, um projeto multimídia composto por diversas linguagens convergentes, estrategicamente utilizadas na intenção de proporcionar ao público uma vivência estética de época por meio de uma experiência sensorial. (FONSECA, 2000, p.142-143)

Daquele período para cá, o Brasil tem construído novos espaços de arte e comunicação, a exemplo dos interativos Museu da Língua Portuguesa e Museu do Futebol, ambos em São Paulo. Ao mesmo tempo tem sido palco de vários eventos de grande porte, como Aleijadinho e seu Tempo em 2007, e Mestres do Renascimento em 2013, ambas exposições promovidas pelo CCBB - Centro Cultural do Banco do Brasil, e Caravaggio e seus Seguidores em 2012, uma iniciativa do MASP – Museu de Arte de São Paulo, configurando verdadeiros fenômenos de comunicação de massa. Apoiados por estratégias de marketing e esforços de comunicação, os espaços interativos e os eventos têm contado, dentre outras ações, com assessoria de imprensa, campanhas publicitárias, ciclos de palestras, cursos e oficinas, agendamento de visitas para estudantes de escolas públicas e privadas com serviço de monitoria especializada e eventos paralelos. A arte deixou o estático formato convencional dos museus e as paredes dos colecionadores, e vestiu-se com outras roupagens para novos encontros dialogantes, esclarecedores, íntimos e tocantes com o povo, aplacando sua fome e sede de informação e cultura.

As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a partir de fontes as mais diversas – parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador. Cada plano agora é um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos construtivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de

procedimentos diversos, sejam eles antigos ou modernos, sofisticados ou elementares, tecnológicos ou artesanais. (MACHADO, 2010, p.70).

Outros marcos têm sido significantes nesse processo de reinvenção e convergência.

O Brasil sediou a Copa das Confederações de 15 a 30 de junho de 2013, em meio a protestos e mobilizações populares de indignação com a corrupção política generalizada, refletida nos serviços de transporte público, saúde, educação e segurança. As manifestações ganharam corpo, transformando os centros das grandes cidades em verdadeiros campos de guerra exibidos pelos meios de comunicação que deixaram claro para o público em geral, as condições de desabrigo das camadas populares no país. Da violência do vandalismo à violência do desamparo, tudo foi midiaticizado conforme os interesses comerciais dos grupos financiadores dos meios de comunicação e exibido pelo mundo afora.

No mês seguinte, ainda sob a tensão de protestos e vandalismo, o Rio de Janeiro foi palco da Jornada Mundial da Juventude Rio 2013, com a visita do Papa Francisco, que no dia 26 de julho participou da Via-Sacra encenada em 14 palcos montados ao longo da Avenida Atlântica. O espetáculo contou com muita pesquisa, tecnologia e arte, cenários, roteiro, projeto de iluminação, corpo de balé, orquestra sinfônica, caracterização de atores e figurantes, astros globais a exemplo de Cássia Kis como Virgem Maria e Ana Maria Braga em defesa da mulher, desportistas, representantes étnicos, transmissão ao vivo, postagem no You Tube, comentários no Facebook, mensagens no Twitter, fotos compartilhadas via celular, um verdadeiro fenômeno midiático contemporâneo, Barroco em estilo e conceito.

O ambiente, os personagens e a comoção pública me remeteram à imagem que faço da Primeira Missa no Brasil, evidentemente um acontecimento de menores proporções, porém equivalente em dramaticidade, como registrado em parte da carta escrita por Pero Vaz de Caminha a Dom Manoel I, rei de Portugal, comunicando o achamento do Brasil:

E hoje que é sexta-feira, primeiro dia de maio, pela manhã, saímos em terra com nossa bandeira; e fomos desembarcar acima do rio, contra o sul onde nos pareceu que seria melhor arvorar a cruz, para melhor ser vista. E ali marcou o Capitão o sítio onde haviam de fazer a cova para a fincar. E enquanto a iam abrindo, ele com todos nós outros fomos pela cruz, rio abaixo onde ela estava. E com os religiosos e sacerdotes que cantavam, à frente, fomos trazendo-a dali, a modo de procissão. Eram já aí quantidade deles, uns setenta ou oitenta; e quando nos assim viram chegar, alguns se foram meter debaixo dela, ajudar-nos. Passamos o rio, ao longo da praia; e fomos colocá-la onde havia de ficar, que será obra de dois tiros de besta do rio. Andando-se ali nisto, viriam bem cento cinquenta, ou mais. Plantada a cruz, com as armas e a divisa de Vossa Alteza, que primeiro lhe haviam pregado, armaram altar ao pé dela. Ali disse missa o padre frei Henrique, a qual foi cantada e oficiada por esses já ditos. Ali estiveram conosco, a ela, perto de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos de joelho assim como nós. E quando se veio ao Evangelho, que nos

erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco, e alçaram as mãos, estando assim até se chegar ao fim; e então tornaram-se a assentar, como nós. E quando levantaram a Deus, que nos pusemos de joelhos, eles se puseram assim como nós estávamos, com as mãos levantadas, e em tal maneira sossegados que certifico a Vossa Alteza que nos fez muita devoção. Estiveram assim conosco até acabada a comunhão; e depois da comunhão, comungaram esses religiosos e sacerdotes; e o Capitão com alguns de nós outros. E alguns deles, por o Sol ser grande, levantaram-se enquanto estávamos comungando, e outros estiveram e ficaram. Um deles, homem de cinquenta ou cinquenta e cinco anos, se conservou ali com aqueles que ficaram. Esse, enquanto assim estávamos, juntava aqueles que ali tinham ficado, e ainda chamava outros. E andando assim entre eles, falando-lhes, acenou com o dedo para o altar, e depois mostrou com o dedo para o céu, como se lhes dissesse alguma coisa de bem; e nós assim o tomamos! [...] Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500. Pero Vaz de Caminha.⁴⁷

O evento contou ainda com as exposições “A Herança do Sagrado: Obras-primas do Vaticano e de museus italianos” para exibição inédita na América Latina, e “Oratórios Brasileiros: relíquias do Barroco Brasileiro”, composta por objetos e imagens sacras da arte barroca mineira dos séculos XVII ao XX, ambas no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

De 12 de junho a 13 de julho de 2014, o Brasil sediará a Copa do Mundo da FIFA. Evidentemente será mais um espetáculo midiático de grandes proporções assim como ocorrerá com a XXXI Olimpíada Rio 2016. Dentre as iniciativas de promover o país junto ao visitante estrangeiro, estão previstos roteiros turístico-culturais que valorizem e divulguem a cultura brasileira no exterior por meio desse público, criando oportunidades para negócios futuros nesse setor, a exemplo do que já ocorre há décadas em diversos países. Como não poderia deixar de ser, a visita às cidades coloniais e o contato com o Barroco brasileiro é condição *sine qua non*.

O governador de Minas Gerais, Antônio Augusto Anastasia, instituiu o dia 18 de novembro como o Dia do Barroco, em homenagem ao bicentenário de morte de Aleijadinho que oportunamente também ocorrerá em 2014. Várias atividades culturais estão sendo programadas para as comemorações.

Assim percebemos que nos últimos tempos, a arte e a cultura passaram a cintilar como um excelente produto nacional, encabeçando a lista de probabilidades de negócios altamente rentáveis para o país. Para solucionar tal demanda, os meios das artes, da comunicação e da

⁴⁷ ANEXO 2: Carta completa. Fonte: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro: http://objeto.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 12 out. 2013. Ver p. 167.

cultura tiveram que se reinventar e se adaptar às reivindicações do contexto atual, criando novas possibilidades de inserção social.

O governo, por sua vez, tem formulado leis de incentivo à cultura, oferecendo o produto ao mundo empresarial que passou a incluí-lo estrategicamente para um melhor posicionamento de mercado. Como resultado das iniciativas, o cinema brasileiro tem se revelado como um fenômeno em alta, nunca visto nessas proporções no Brasil de outros tempos.

No início deste ano foi lançado o Vale-Cultura⁴⁸ como um benefício que, de acordo com as expectativas governamentais, atenderá cerca de 42 milhões de trabalhadores brasileiros. Com o crédito cumulativo de cinquenta reais e sem data de validade, o Vale-Cultura é oferecido ao cidadão como um bem cultural, que possibilita o acesso a esse novo produto. No entanto, ainda falta o acesso à educação que fornecerá ao brasileiro a base intelectual e crítica para o usufruto desse patrimônio inestimável.

Estamos caminhando ainda hesitantes pelos labirintos de mais um generoso ciclo do gênero *Barocchus* pós ditadura, em meio a um turbilhão, a um caos ético, conceitual e midiático.

“A multiplicidade nos coloca cara a cara com o que se convencionou chamar de segundo barroco, ou neobarroco, tendência geral da arte e dos meios contemporâneos caracterizada pela recusa das formas unitárias ou sistemáticas e pela aceitação deliberada da pluridimensionalidade, da instabilidade e da mutabilidade como categorias produtivas no universo da cultura.” (MACHADO, 2010, p.75)

No início exportávamos ouro, pequenos animais silvestres, pau-brasil. Hoje exportamos a Arte Colonial e os diálogos que dela resultaram na contemporaneidade enquanto arte e cultura, expresso por meio da convergência entre as artes e as comunicações, presentes nos grandes eventos populares e midiáticos em shows, ou ainda corporificados em telenovelas como *Lado a Lado* de João Ximenes Braga e Cláudia Lage exibida pela Rede Globo de Televisão a partir de 10 de setembro de 2012, vencedora do 41º Emmy Internacional em 2013, o mais importante prêmio da TV mundial, na categoria de melhor telenovela. *Lado a lado* traz para a atualidade um Rio de Janeiro do início do século XX, com uma estética neobarroca originada do Art Nouveau de final do século XIX, em meio a transformações políticas e sociais decorrentes de um novo ciclo conceitualmente barroco, abordando as lutas de classes e o preconceito racial de uma época marcada pela conformação de uma ainda escravidão recém liberta. Em 16 de setembro de 2013 a mesma emissora estreou *Joia Rara*, escrita por Duca Rachid e Thelma

⁴⁸ Fonte: <http://www.cultura.gov.br/valecultura>: Acesso em 15 nov. 2013.

Guedes, exibindo uma estética Art Déco, uma derivação estilística de tendência geométrica decorrente do Art Nouveau e, portanto, a continuação do fluxo barroco, da mesma forma abordando as transformações políticas e sociais das primeiras décadas do século XX de um Brasil recém-industrializado, envolvido em lutas entre o poder político e o proletariado, prestes a mergulhar nas Revoluções daquele período. É o fluxo barroco influenciando uma nova era, em resposta ao perene clamor popular por liberdade e validação.

As artes e as comunicações estão novamente em alta no Brasil, vivas, falantes, belas, fulgurantes, sensuais, vibrantes como a essência colorida do brasileiro que corre pelas veias da terra, pelas ondas sonoras do rádio, pelos sinais de satélite, de beco em beco, de boca em boca, de tela em tela, de sonho em sonho. Um grande motivo para festejar. Nada mais natural!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando os portugueses chegaram ao Brasil encontraram uma nação poliglota e politeísta. Como dominar e explorar um território tão vasto frente a guerreiros tão vorazes, plurais e arcaicos? A solução para subverter barreiras reais e tornar alguma comunicação possível se fez à partir de um dispositivo infalível e universal: a imagem.

Na Europa do século XVI o Barroco era a referência estilística que circulava pelos palácios, igrejas e embarcava nas caravelas, nos porões dos navios, nas mentes e nas almas, até desembarcar em outras paragens.

Atracando em praias tupis, tanto a arte barroca quanto o conceito barroco, que vai além da própria arte, se fizeram compreensíveis nos primeiros contatos.

Posteriormente, na formação da identidade brasileira, a arte barroca assumiu um papel preponderante, que vai além de suas expressões artísticas. Na verdade, a conformação de seus componentes estéticos, o estilo e a forma, serviram como meio para a formulação de um discurso político-ideológico que visava facilitar o domínio europeu sobre as populações nativas e os demais povos incorporados ao processo produtivo da América Ibérica.

No Brasil, a grandiosidade do acervo Barroco na figura da Arte Colonial, um patrimônio incomensurável, resultou do uso sistemático dessa linguagem imagética, um verdadeiro dispositivo comunicacional, capaz de permitir ao europeu impor-se aos demais grupos étnicos, muito mais numerosos que eles próprios.

Apesar das divergências entre as diferentes correntes de estudiosos no que se refere à origem e ao alcance do barroco enquanto conceito, prevalece a ideia de que esse espírito ou fórmula sempre precedeu os momentos de inquietação e de quebra de paradigmas ao longo da história da humanidade, independentemente do tempo e do lugar, como ocorreu durante a Contrarreforma, ocasião em que a arte barroca serviu para comunicar as intenções católicas e persuadir.

No caso do Brasil, considerando os objetivos traçados pelos portugueses na exploração das riquezas encontradas e as condições culturais dos povos que aqui habitavam, o Barroco mostrou-se uma ferramenta eficiente, enquanto estratégia de aproximação. O estilo intermediou o processo de subjetivação de nativos e negros, baseada em valores essencialmente brancos e europeus.

Quer como arte, estilo ou conceito, ou enquanto dispositivo, o Barroco propiciou uma relação diferente com o tempo, especialmente com a defasagem de tempo determinante das condições evolutivas entre os envolvidos na formação do povo brasileiro. Por seu intermédio,

forjou-se na América portuguesa uma nação de sujeitos que incorporaram às suas experiências um modo barroco de ser, pois por intermédio dele foram forçados. Tanto as várias etnias indígenas e as nações escravas, quanto os descendentes portugueses que sempre se misturaram às comunidades locais que conquistavam e onde se reproduziam, diferentemente dos franceses, espanhóis ou ingleses, todos eles assimilaram, deram continuidade e amadureceram as características do estilo, tornando-o uma referência natural. Vestígios claros podem ser encontrados nas expressões visuais, na música, na literatura, até na forma de sentir, decodificar, compreender, pensar, agir ou responder aos seus estímulos.

Na atualidade podemos aferir a sua presença nas manifestações culturais dos séculos posteriores ao período colonial nos vários estilos que o sucederam, desde o Neoclassicismo que com ele deu origem ao estilo Eclético ou Neobarroco no final do século XIX, presente nas grandes obras públicas metropolitanas, até a sua recontextualização em movimentos de vanguarda na contemporaneidade.

Vivemos atualmente a convergência entre as artes e as comunicações. As novas tecnologias e as demandas delas geradas, a urgência da imagem e da espetacularização evidenciam, enfim, uma característica marcante do Barroco que é a adaptabilidade às novas propostas em ambos os campos. O Barroco acontece, como uma entidade pronta a conformar situações que antecedem tomadas de posição com novas proposições.

O que difere o Barroco brasileiro dos demais é a resistência das etnias a uma conformação identitária em favor do poder. Assim, quando falamos em barroco enquanto identidade do povo brasileiro, falamos de inúmeros RGs inscritos em um único cadastro nacional: o RG do índio, do negro e do português que, embora tenham se amalgamado, preservam, ainda hoje, suas características originais, no entanto conformadas aos novos tempos, mesmo depois do violento processo de subjetivação inicial e dos inícios de cada novo ciclo processual.

A identidade cultural brasileira é fruto do conceito original barroco aliada à miscigenação do período colonial, onde três matrizes culturais se misturam sem extinguir uma à outra criando um novo útero.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARAÚJO, Emanuel. *O universo Mágico do Barroco*. São Paulo: SESI, 1998.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. 7. ed. São Paulo: Pioneira, 1992.
- BACZKO, Bronislaw. *A imaginação social* In Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*. Trad. Glória Lúcia Nunes. Rio de Janeiro: Editora Record, 1956.
- BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Cadernos de música da Universidade de Cambridge, 1986.
- BENJAMIN, W. *Textos de Walter Benjamin*. 1. ed. São Paulo: Editora Abril, 1975.
- BLESSA, Regina. *Merchandising no ponto-de-venda*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- BONDER, Nilton. *A alma imoral*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2010.
- BURNS, Edward McNall. *História da Civilização Ocidental*. 36. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1925.
- CASTRO, Gustavo de (Org.). *Mídia e imaginário*. Introdução de Sérgio Dayrell Porto. São Paulo: Annablume, 2012.
- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural*. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- COSTELLA, Antônio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.
- CYRULNIK, Boris. *Do sexto sentido: o homem e o encantamento do mundo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DEMO, Pedro. *Princípio científico e educativo*. Cortez, São Paulo, 1990
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESPÍNOLA, Adriano. *As artes de enganar: Um estudo das máscaras poéticas e biográficas de Gregorio de Mattos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro, Sextante, 2011.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1992.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- FONSECA, Sônia Maria. *Universo do Barroco Brasileiro: exposição e catálogo*. *Nova Revista de História da Arte e Arqueologia da Unicamp*, Campinas, SP: n. 3, p.142-143, fev. 2000.
- FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Aula de 13 de janeiro de 1982, proferida por Foucault no Collège de France como parte do conteúdo destinado ao Curso Preparatório para o II Congresso Nacional de Psicanálise, Direito e Literatura: Hermenêutica do Sujeito e Parresia. Trad. Márcio Alves da Fonseca, Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1991.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- _____. *O essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012a.
- _____. *O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012b.

_____. *O uso das imagens: estudo sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012c.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto*. 5. ed. São Paulo: Escrituras, 2003.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Ed. USP, 1974.

HOLANDA, Sérgio B. *Raízes do Brasil*. 16. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

HULBURT, Allen. *Layout: o design da página impressa*. São Paulo: Nobel, 2002.

INNIS, Harold. *O viés da comunicação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da linguagem*. Trad. Marina Appenzeller. 13. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

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

KAMPER, Dietmar. *Imagem In Mídia e imaginário*. Org. Gustavo de Castro. São Paulo: Annablume, 2012.

KÖCHE, José Carlos. *Fundamentos da metodologia científica: teoria da ciência e prática da pesquisa*. Vozes, Petrópolis, 1997

LAGO, André Correa. *Oscar Niemeyer: Uma Arquitetura da Sedução*. São Paulo: Editora BEI, 2007.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Portugal: Editorial Estampa, 1994.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2010.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- MEDEIROS, João Bosco. *Redação científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas*. São Paulo: Atlas, 2004.
- MORAIS, Frederico. *Gráfico histórico das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1990.
- MOREIRA, M. Henrique Tavares. *Construindo um referencial teórico-metodológico para entender os impérios midiáticos brasileiros*. Revista Universitas: Arquitetura e Comunicação. V. 10, n.1, Brasília, 2013
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água/Grande Plano, 1997.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: O discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Editora UnB, 1997.
- PROENÇA, Graça. *História da arte*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- QUEIROZ, Cláudio José Pinheiro Villar de. *Brasília, epopeia, épicos e ícones*. Brasília Poética, Brasília, 26 de setembro de 2012. Fonte: <http://brasiliapoetica.com.br/brasil-epopeia-epicos-e-icone/>: Acesso 18 nov. 2013.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, Milton. *Planejamento visual gráfico*. 7. ed. Brasília: Linha Gráfica e Editores, 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e Pesquisa: projetos para Mestrado e Doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SILVA, Soraia M. *Profetas em movimento*. São Paulo: Edusp, 2001.
- SOUSA, Jorge P. *Uma história breve do jornalismo no Ocidente*. Portugal: Universidade Fernando Pessoa e Centro de Investigação Media & Jornalismo, 2008.
- UNDERWOOD, David. *Oscar e o Modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2002.

APÊNDICE

RESUMO DA HISTÓRIA DA ARTE NO OCIDENTE*

Este resumo da história da arte tem a função de fornecer dados para um contato mais rápido com características gerais e condicionantes das expressões indicando, por meio de palavras-chave, vários caminhos para a compreensão dos momentos históricos, estilos, escolas, tendências ou movimentos nas artes plásticas, relacionando-os com fatores de diversas naturezas e possibilitando ao interessado relacionar a representação e o fazer artístico ao seu tempo de pesquisa e de vigência.

A relação está dividida em duas partes distintas:

1ª PARTE: contempla o período entre 30.000 a.C., correspondente às representações do Paleolítico Superior, e a primeira metade do século XVIII d.C., quando surgem o Neoclassicismo, a fotografia e as novas tecnologias voltadas para as artes visuais e para as comunicações.

Este período é dividido em fases distintas, sendo que a primeira delas, ainda na pré-história, é basicamente voltada para a necessidade de sobrevivência e, por essa razão, além de registrar a magia, o misticismo e os fatos comuns da vida coletiva, cumpre a função de educar e doutrinar. Posteriormente a busca pelas verdades, as guerras santas e de conquistas territoriais, a razão e a ciência, a política, a necessidade de comunicação, e principalmente a religião serão os fatores determinantes da expressão. Evidentemente, os questionamentos estéticos resultantes constituíram a base para as novas pesquisas estilísticas, formais e conceituais, que conduziram à liberdade criativa que passamos a experimentar a partir das duas últimas décadas do século XVIII, promovendo sérios questionamentos sobre o sentido e a função da arte, sobre a separação entre as “Belas Artes” e as “Artes Aplicadas”, sobre a estética e a cultura de massa, sobre as novas tecnologias em seu rápido avanço transformador e, principalmente, sobre a conseqüente convergência entre as artes e as comunicações.

2ª PARTE: inicia com o Romantismo, ao apagar das luzes do século XVIII e vem até os dias atuais.

Nesta fase, grande parte das escolas, movimentos, pesquisas e tendências passaram a ser identificadas por denominações terminadas pelo o sufixo “**ismo**”. Outras, ainda, se identificam por termos conceituais, como é o caso do movimento Fluxus (1962), ou referentes às técnicas e linguagens desenvolvidas com base na tecnologia atual, a exemplo da Arte Cibernética (1969).

No entanto, segundo Morais (1991), todos os períodos, estilos e movimentos são integrados “por vários artistas e discípulos, têm data e local de nascimento, uma teoria e vários manifestos”, que marcam seu início. Surgiram a partir de estados reativos dos contextos condicionados a tempo e espaço individuais. Assim, as palavras-chave “Crise/Emoção” demonstram que uma sociedade em momento de crise irá se expressar por meio de representações que clamem pelo envolvimento emocional por parte do observador, como uma forma de coparticipação. O mesmo ocorrerá em circunstâncias de “Construção/Razão”. Tiveram como base a contribuição de fatores externos. Dentre eles, “Ciência ou Sociedade de Consumo”, por exemplo. Foram expressos a partir de um “Estado de Arte” que corresponde a formas representativas e à utilização de ferramentas, materiais e suportes diversos para se tornar visível e comunicar suas intenções. Desta forma, o **impressionismo** (escola) utilizou o figurativo (estado da arte), assim como o **Dadaísmo** (pesquisa) de objetos (estado da arte objeto).

Evidentemente, todas as expressões nas artes têm ligações entre si. Sofreram influências anteriores, influenciaram e se desdobraram em movimentos posteriores. Alternadamente as pesquisas e representações foram configuradas com base em Realismo, Figuração e Complexidade e/ou Estilização, Abstração e Simplicidade. Ainda objetivando comunicar intenção e provocar uma resposta, movimentos de leitura construídos a partir de eixos seccionais e direcionais são usados como forma/código, quando da comunicação de um determinado conteúdo, dando a este um sentido de ordem. (Classificação da Autora)

Podem, também, ser classificadas por meio das “Categorias de Estilo” “Primitivista, Expressionista, Clássica, Ornamentalista e/ou Funcionalista”, com o propósito de encontrar pontos de associação entre as produções visuais ao longo da história, mesmo com ocorrências distantes entre si por séculos e milênios. (DONDIS, 2003, p. 161-181).

Destacamos doze itens para que o leitor tenha uma visão geral mais rápida sobre cada movimento:

1. Denominação;
2. Nível de importância em ordem decrescente de 1 a 3;
3. Data do seu aparecimento;
4. Nome da cidade sede e país;
5. Código/forma: horizontal, vertical, diagonal, perpendicular, curvilíneo ou espiralado;
6. Literatura;
7. Música;
8. Categorias estilísticas características: Primitivista, Expressionista, Clássica, Ornamentalista e Funcionalista – **PECOF**;
9. Base da representação: Realismo, Figuração e Complexidade e/ou Estilização, Abstração e Simplicidade;
10. Estado de espírito enfrentado no momento da criação: Crise/Emoção e/ou Construção/Razão;
11. Fatores externos que repercutiram na reflexão do artista: Ciência, Sociedade de Consumo, História da Arte, Máquina/Indústria, Cultura de Massa, Multi/Intermídia, Natureza, Orientalismos, Artes Primitivas, Psicanálise, Regionalismos, Religião/Metafísica, Sociologia/Política e Alta Tecnologia;
12. Estado de arte: Figurativo, Abstrato, Performático, Objetal, Construtivo, Tecnológico, Conceitual, Figurativo/Conceitual, e História da Arte.

1ª PARTE PRÉ-HISTÓRIA

Início da **1ª fase** do desenvolvimento da expressão: pré-cristã.

Paleolítico Superior - 1 -50.000 a 10.000 a.C. (nômades)

As primeiras representações preservadas: 25.000 a.C.

- **PEF**
- Realismo/Figuração/Complexidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Magia/Artes Primitivas /História da Arte/Natureza
- Figurativo

Neolítico - 1 - 4.000 a 2.000 a.C. (sedentários)

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Magia/Artes Primitivas /História da Arte/Natureza
- Figurativo

Arte Egípcia - 1 - 4.000 a 1.000 a.C.

Antigo Império: 4.000 a.C.

Médio Império: 2.133 a.C.

Novo Império: 1.450 a.C.: desenvolvimento cultural ocasionado pelas invasões pelos etíopes, persas, gregos e romanos.

- Horizontal e Vertical: Perpendicular
- **PEOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Magia/Artes Primitivas /História da Arte/Natureza
- Figurativo

Arte Mesopotâmica - 1 - 4.000 a.C.

- Vertical
- **PEOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Magia/História da Arte
- Figurativo

ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Arte Persa - 1 - 2.000 a. C.: Planalto do Irã

- Vertical
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Magia/Artes Primitivas /História da Arte/Natureza/Orientalismos
- Figurativo

Creta e Micenas - 1 - 2.000 a.C.

Creta: praticidade e beleza: Horizontal

Micenas: agressividade e força: Horizontal e Curvilíneo

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Magia/Artes Primitivas /História da Arte
- Figurativo

Grécia - 1 - Séculos VIII a II a.C.

Período arcaico e clássico: da segunda metade do século VII até V a.C., início da cultura helenística. Estilo oriental, narrativo e dinâmico (conquistas e funerais). Ideal de beleza humana; proporção; retângulo áureo; colunas; frontão triangular; Mitologia; alfabeto introduzido pelos fenícios.

Período helenístico (Hélade ou Grécia antiga): fusão da arte grega com a dos povos orientais e posteriormente com a dos romanos.

- Horizontal
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/ Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Religião/Magia/Artes Primitivas /História da Arte
- Figurativo

Arte Romana - 1 - Séculos XII a VI a.C.

Influência grega, bem como das demais culturas de outros povos conquistados:

Gregos (sul): alfabeto, arte, filosofia, ciências, mitologia e arquitetura.

Etruscos (norte): gosto por divertimentos grosseiros e cruéis e a habilidade na metalurgia em confeccionar armas.

- Horizontal
- **PECOF**
- Alfabeto latino.
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Religião/Magia/Artes Primitivas /História da Arte/Orientalismos
- Figurativo

Arte Pré-Colombiana - 1 - Culturas mais próximas: 1.000 a.C. a 1.550 d. C.

México: Omecas, Astecas e Maias.

Peru: Mochicas (200 a 800 d.C.) e Inca: (1.400 a 1.532) – também na Bolívia, Chile, Argentina e Equador.

- Horizontal e Vertical: Perpendicular
- **PEOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Magia/Artes Primitivas/História da Arte/Natureza
- Figurativo

ARTE MEDIEVAL

Início da **2ª fase** do desenvolvimento da expressão: cristã e social (auto compreensão)

- Europa, séculos V a XV d.C. Término com o Renascimento (Itália – séculos XIV a XVI).
- No Oriente floresceu a Arte Bizantina, cujas raízes se encontravam na Arte Cristã Primitiva (Páleo-Cristã).
- Verticalismo: fuga do sentido terreno.

Arte Páleo-Cristã - 1 - Até a oficialização do Cristianismo

- Horizontal
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Religião/História da Arte/Natureza/Primitivas
- Figurativo

Arte Bizantina - 1 - 330 d.C.: Antiga Bizâncio, Constantinopla, hoje Turquia, Istambul.

União entre as culturas ocidental (greco-romana) e oriental.

- Horizontal e Vertical
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/História da Arte/Natureza/Primitivas/Orientalismos

- Figurativo

Arte Românica - 1 - Séculos X e XIII d.C.: Itália, França, Península Ibérica e Alemanha

Padrões romanos marcados pela influência bizantina. A arte estava a serviço da religião, extensão do poder divino, sendo os mosteiros beneditinos os principais focos de irradiação.

- Horizontal e Vertical
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/História da Arte/Orientalismos
- Figurativo

Arte Gótica - 1

Gótico Primitivo – século XI a XII d.C.: norte da França

Alto Gótico – século XIII a XIV d.C.: toma a Europa

Gótico Tardio – século XIV a XVI d.C.: Países Baixos

- Literatura: Trovadorismo e início do Humanismo
- Vertical
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Metafísica/História da Arte/Orientalismos
- Figurativo

Renascimento - 1 - Marcou, na história da Europa Ocidental, a transição entre a Idade Média e os tempos modernos: entre a segunda metade do século XIV e o final do século XVI. Tomou conta da Europa entre 1300 e 1650. Berço: Itália. Última época da arte ocidental ainda determinada pela religiosidade cristã.

- Literatura: Humanismo e Classicismo
- Horizontal, Vertical e Diagonal
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Metafísica/História da Arte/Orientalismos
- Figurativo

Maneirismo - 1 - Entre a Alta Renascença e o Barroco (1520 a 1600) - Itália

Fuga do clássico; conteúdo simbólico; discordante; crítica social. Melhor avaliado após o expressionismo e o surrealismo.

- Música (1750 em diante): confunde-se com o Rococó, sem compositores de destaque.
- Horizontal, Vertical e Diagonal
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão
- Religião/Metafísica/História da Arte
- Figurativo

Barroco - 1 - 2ª metade do século XVI e o início do século XVIII

- Literatura: Barroco – Música (1600 a 1750): Bach, Vivaldi e Handel.
- Horizontal, Vertical, Diagonal, Perpendicular, Curvilíneo e Espiralado
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Religião/Metafísica/História da Arte/Regionalismos/Sociologia/Política
- Figurativo

Arte Colonial - 1

- Horizontal, Vertical, Diagonal, Perpendicular, Curvilíneo e Espiralado
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Religião/Metafísica/História da Arte/Regionalismos/Sociologia/Política
- Figurativo

Rococó - 1 - Início por volta de 1710

- Literatura: Barroco e Arcadismo.
- Música (1750 em diante): os filhos de Bach: Carl Philipp e Christian Bach.
- Horizontal, Vertical, Diagonal, Perpendicular, Curvilíneo e Espiralado
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- História da Arte/Regionalismos/Sociologia/Política
- Figurativo

2ª PARTE SÉCULO XVIII

Início da **3ª fase** do desenvolvimento da expressão: final da primeira metade do século XVIII.

- Rompimento com a mitologia e as representações religiosas ou profanas.
- Os gostos sociais e particulares separaram-se.
- A igreja e o estado se afastaram.
- Por volta de 1880 a pintura documental foi substituída pela fotografia.

Neoclassicismo - 2 – 1748 - século XVIII até as três primeiras décadas do século XX

- Música: Clássicos: Haydn e Mozart (Réquiem)
- Horizontal e Vertical
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Literatura: Barroco e Arcadismo
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Figurativo

Romantismo, Neogótico ou Neobarroco - 2 - 1777

- Literatura: Arcadismo e Romantismo
- Música: Bethoven inicia como Clássico e termina como Romântico
- Horizontal e Vertical
- **PECOF**

- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Figurativo

Realismo - 2 - 1850

- Literatura: Realismo
- Horizontal
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Figurativo

SÉCULO XIX A ARTE MODERNA

Teve início no fim do século XIX. Sua maior característica foi a passagem do figurativo para o abstrato. Este ciclo iniciou no Impressionismo e terminou com os movimentos abstratos. Sacrificou a reprodução da realidade em benefício da beleza dos elementos essencialmente plásticos da composição. Tem início o distanciamento entre o público e a arte.

Impressionismo - 1 - 1874 - Paris, França

- Música: Debussy e Ravel
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Literatura: Realismo e Simbolismo
- Crise/Emoção
- Natureza
- Figurativo

Pós-impressionismo - 1 - 2ª metade do século XIX e primeiros anos do século XX

Ocorreu desde a última exposição impressionista em 1886 até o Cubismo de Braque e Picasso – 1907/08

- Literatura: Realismo e Simbolismo
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão
- Figurativo

Os artistas que se seguem são classificados como precursores de movimentos futuros:

- Gauguin – 1848-1903: Uso arbitrário da cor. Precursor do Fauvismo.
- Cézanne – 1839-1906: Natureza geometrizada. Precursor do Cubismo.
- Toulouse Lautrec – 1864-1901: Influenciou cartazistas modernos e contemporâneos.
- Van Gogh – 1853-90: Cor e textura para enfatizar a emoção. Precursor do Expressionismo.

Neoimpressionismo, Pontilhismo ou Divisionismo - 1 - 1886 – Paris, França

- Literatura: Realismo e Simbolismo
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade

- Construção/Razão
- Ciência
- Figurativo

Movimento das Artes e Ofícios - 1 - 1885 - Inglaterra

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão
- Sociedade de Consumo
- Figurativo

Simbolismo - 2 - 1886 – Paris, França

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Religião/Metafísica
- Figurativo

Nabis - 3 - 1890 – Paris, França

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Religião/Metafísica
- Figurativo/Abstrato

Art Nouveau, Estilo Moderno, Livre ou Floreado - 2 - 1890/1910 - Europa

- Literatura: Realismo e Simbolismo
- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Recontextualizações em 1960 e 1970
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Máquina/Indústria
- Figurativo

SÉCULO XX

Expressou a perplexidade do homem contemporâneo diante das disparidades sociais e das guerras. Registrou diferenças entre a burguesia e o proletariado. Surgiram os sindicatos, as revoluções, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, as pesquisas e o uso da energia nuclear, a conquista do espaço, o uso de satélites, a computação, a Internet e com ela as mídias sociais, a convergência entre as artes e as comunicações.

Fovismo ou Fauvismo (fauves = feras) - 1 - 1905 – Paris, França

Precursor: Gauguin

- Literatura: Simbolismo
- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção

- Artes primitivas
- Figurativo

Expressionismo - 1 - 1905 - Dresde - Suíça - 1909 – Munique, Alemanha

Precusores: Van Gogh (holandês) e Edward Munch (norueguês)

- Literatura: Simbolismo
- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Artes primitivas – Psicanálise
- Figurativo

Cubismo - 1 - 1907/1914 – Paris, França

Precursor: Cézanne

Cubismo analítico: entre 1.907 e 1911. Decomposição da forma.

Cubismo sintético: a partir de 1911. Recomposição da forma.

- Literatura: Simbolismo e Modernismo
- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Artes primitivas - Ciência - Máquina/Indústria
- Figurativo

Futurismo - 1 - 1909 – Paris, França

- Literatura: Simbolismo e Modernismo
- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Máquina/Indústria
- Figurativo

Pintura Metafísica - 2 - 1910 – Paris, França

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Religião
- Figurativo

Vorticismo - 3 - 1912 – Londres, Inglaterra

- **PE**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Máquina/Indústria
- Figurativo

Orfismo - 2 - 1912 – Paris, França

- **PE**

- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência
- Figurativo/Abstrato

Sincronismo - 3 - 1913 – Paris, França

- **PE**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência
- Figurativo
-

Raionismo - 3 - 1913 – Moscou, Rússia

- **PE**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Máquina/Indústria
- Abstrato

Suprematismo - 1 - 1915 – Moscou, Rússia

- **PE**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Religião/Metafísica
- Construtivo

Dadaísmo - 1 - 1916 – Zurique, Alemanha

Base para o Surrealismo, a Arte Conceitual e a Pop Arte

- Literatura: Simbolismo e Modernismo
- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- História da Arte
- Objeto/Performático

Neoplasticismo - 1 - 1917 – Amsterdã, Países Baixos

- **PEC**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência
- Construtivo/Abstrato Geométrico

Purismo - 2 - 1918 – Paris, França

- **PEC**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Máquina/Indústria
- Figurativo/Abstrato

Valori Plastici - 3 - 1918 – Roma, Itália

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Regionalismo
- Figurativo

Bauhaus - 1 - 1919 – Weimar, Alemanha

- **PCF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Máquina/Indústria - Sociedade de Consumo
- Tecnológico/Construtivo
-

Construtivismo - 1 - 1920 – Moscou, Rússia

- **PCF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Máquina/Indústria
- Construtivo

Novecento - 3 - 1922 – Milão, Itália

- **ECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Regionalismo
- Figurativo

Muralismo - 2 – 1922, México

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Sociologia/Política
- Figurativo

Surrealismo - 1 - 1924 – Paris, França

Precursor: Gótico (Bosch)

Surrealismo Figurativo: Dali - 1887/1985: Realismo, Figuração e Complexidade

Surrealismo Abstrato: Miró - 1893/1983: Estilização, Abstração e Simplicidade

- **PECF**
- Crise/Emoção
- Psicanálise - Sociologia/Política
- Figurativo/Abstrato

Nova Objetividade - 2 - 1924 - Alemanha

- **ECF**

- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Máquina/Indústria - Sociologia/Política
- Figurativo

Precisionismo - 3 - 1924 - EUA

- **ECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Construção/Razão
- Máquina/Indústria – Regionalismo
- Figurativo

Art Déco - 2 1925 – Paris, França

- **COF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Artes Primitivas - Máquina/Indústria
- Figurativo

Elementarismo - 3 - 1926 – Zurique, Alemanha

- **PCF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência
- Construtivo

Círculo Quadrado - 2 - 1930 – Paris, França

- **PC**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência
- Construtivo

Concretismo - 1 - 1930 – Paris, França

- **ECF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Máquina/Indústria
- Construtivo

Cena Americana - 3 - Década de 1930 - EUA

- **ECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Regionalismo
- Figurativo

Abstração - Criação - 2 - 1931 – Paris, França

Em 1937, foi fundada nos Estados Unidos, a Sociedade dos Artistas Abstratos.

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Regionalismo
- Construtivo

Arte do New Deal - 3 - 1933 - EUA

- **ECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Sociologia/Política
- Figurativo

Realismo Socialista - 2 - 1934 – Moscou, Rússia

- **ECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Sociologia/Política
- Figurativo

Universalismo Construtivo - 2 - 1935 – Montevidéu, Uruguai

- **ECF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Religião/Metafísica – Ciência
- Construtivo

Ateliê de Gráfica Popular - 2 - 1937 - México

- **PEOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Sociologia/Política
- Figurativo

Arte Degenerada - 2 - 1937 – Munique, Alemanha

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Sociologia/Política
- Figurativo

Art Brut - 2 - 1945 – Paris, França

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade

- Crise/Emoção
- Psicanálise
- Figurativo

Grupo Cobra - 2 - 1948 – Paris, França

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Artes primitivas – Psicanálise
- Figurativo

Expressionismo Abstrato - 1 - 1950 - EUA

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Abstrato Informal

Informalismo - 2 - 1951 – Paris, França

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Abstrato

Action Painting ou Pintura Gestual - 2 - 1952 - EUA

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Abstrato Informal

Happening - 2 - 1952 - EUA

- **PEF**
- Crise/Emoção
- Psicanálise
- Performático

Grupo Phase - 3 - 1954 – Paris, França

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Figurativo

Tachismo: tache = mancha - 2 - 1954 – Paris, França

- **PEF**

- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Abstrato Informal

Arte Cinética - 1 - 1955 – Paris, França

- **PEF**
- Construção/Razão
- Ciência - Alta Tecnologia
- Construtivo/Tecnológico

Pop Art (Neodadá) - 1 - 1956 – Londres, Inglaterra /Nova York, EUA

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Sociedade de Consumo – Cultura de Massa
- Figurativo/Objetal

ARTE CONTEMPORÂNEA OU PÓS-MODERNISMO

Iniciou na década de 60, quando se esgotaram os movimentos abstratos, marcando a volta do figurativo e restaurando os valores humanos e da natureza, unindo tecnologia e humanismo.

A evolução das artes passa a ser governada tanto por uma nova percepção de mundo e pelo conhecimento científico, quanto pela globalização e o avanço tecnológico. Hoje se destaca pelo ineditismo individualista, pela simbologia e pela cultura de massa. Artistas e espectadores têm participação na obra.

Novo Realismo - 1 - 1960 – Milão, Itália/Paris, França

- **PEF**
- Crise/Emoção
- Sociedade de Consumo - Cultura de Massa
- Objetal/Performático

Op-Art - 2 - 1960 - Europa/EUA

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência
- Construtivo

Hard Edge - 2 - 1962 – Nova York, EUA

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência
- Construtivo

Arte Programada - 3 - 1962 – Milão, Itália

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Máquina/Indústria
- Construtivo

Fluxus - 1 - 1962 – Wiesbaden, Alemanha

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Psicanálise - Sociedade de Consumo - Cultura de Massa - Alta Tecnologia - Multi/Intermídia
- Performático

Vídeoarte – 1 – 1960 – Colônia, Alemanha

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Alta Tecnologia - Multi/Intermídia
- Construtivo/Tecnológico

Nova Figuração - 3 - 1964 – Paris, França

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Cultura de Massa
- Figurativo

Figuração Narrativa - 2 - 1965 – Paris, França

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Sociedade de Consumo – Cultura de Massa
- Figurativo

Minimalismo - 1 - 1965 – Nova York, EUA

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Máquina/Indústria
- Construtivo

Múltiplo - 3 - 1966 – Paris, França

- **PECF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Sociedade de Consumo - Máquina/Indústria

- Construtivo/Tecnológico

Earth - Art - 2 - 1967 - EUA

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Natureza/Alta Tecnologia
- Conceitual/Figurativo

Hiper-Realismo - 2 - 1968 - EUA

- **PECF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Sociedade de Consumo – Cultura de Massa
- Figurativo

Arte Computador - 2 - 1968 – Londres, Inglaterra

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Alta Tecnologia
- Tecnológico/Construtivo

Arte Cibernética - 2 - 1969 – Paris, França

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Alta Tecnologia
- Tecnológico/Construtivo

Arte Conceitual - 1 - 1969 – Berna, Suíça

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Ciência - Multi/Intermídia - História da Arte
- Conceitual/Figurativo

Arte Povera - 1 - 1969 – Turim, Itália

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Ciência – Natureza
- Conceitual/Figurativo

Body-Art - 1 - 1970 - EUA

- **PEOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade

- Crise/Emoção
- Psicanálise - Multi/Intermídia
- Performático

Suporte-Superfície - 2 - 1970 – Paris, França

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- História da Arte
- Construtivo

Arte Postal - 2 - Década de 1970

- **EF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Multi/Intermídia
- Conceitual/Figurativo

Fotolinguagem - 2 - Década de 1970

- **EF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Multi/Intermídia
- Conceitual/Figurativo

Arte Sociológica - 2 - 1974 – Paris, França

- **EF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Sociologia/Política - Sociedade de Consumo - Cultura de Massa - Multi/Intermídia
- Conceitual/Figurativo

Graffiti - 2 - 1975 – Nova York, EUA

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Sociologia/Política - Cultura de Massa
- Figurativo/Abstrato

Transvanguarda - 1 - 1977 – Roma, Itália

- **PECOF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Figurativo/Conceitual

Pattern - 2 - 1977 - EUA

- **F**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão - Crise/Emoção
- Orientalismo - História da Arte
- Figurativo/Abstrato

Arte de Sistemas - 2 - 1978 - Buenos Aires, Argentina

- **F**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- Ciência - Sociologia/Política
- Conceitual/Figurativo

Nova Imagem - 2 - 1978 - EUA

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Cultura de Massa
- Figurativo

Neoexpressionismo - 1 - Década de 1980 - Alemanha

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- Psicanálise - Sociologia/Política - História da Arte
- Figurativo

Nova Escultura Inglesa - 2 - Década de 1980 – Londres, Inglaterra

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- Sociedade de Consumo
- Objetal

Neo-Geo - 2 - Década de 1980 - Europa/EUA

- **PEF**
- Estilização, Abstração e Simplicidade
- Construção/Razão
- História da Arte
- Construtivo

Arqueologias - 2 - 1984 – Paris, França

- **PEF**
- Crise/Emoção
- Psicanálise
- Objetal/Conceitual/Figurativo

Progetto Dolce - 3 - 1986 – Milão, Itália

- **OF**
- Realismo, Figuração e Complexidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Figurativo/Conceitual

Simulacionismo - 2 - 1987 – Nova York, EUA

- **PEF**
- Realismo, Figuração e Complexidade/Estilização, Abstração e Simplicidade
- Crise/Emoção
- História da Arte
- Figurativo/Abstrato/Conceitual

DESTAQUES NO BRASIL

1800: Barroco, Neoclassicismo e Romantismo

1850: Realismo, Naturalismo, Ecletismo

Missão Artística Francesa – 1 – 1815 -Rio de Janeiro
 Academia Imperial de Belas Artes – 3 - 1820 - Rio de Janeiro
 Exposições Gerais – 2 – 1840 - Rio de Janeiro
 Grupo Grimm – 2 – 1885 - Niterói
 Reforma de Ensino – 2 – 1890 - Rio de Janeiro
 Pinacoteca de São Paulo – 3 – 1905 - São Paulo
 Neocolonial – 1 – 1912 - São Paulo
 Lasar Segal – 2 – 1914 - São Paulo
 Anita Malfatti – 1 – 1917 - São Paulo
 Semana de Arte Moderna – 1 – 1922 - São Paulo
 Manifesto Antropofágico – 1 – 1928 - São Paulo
 Salão revolucionário – 2 – 1931 - Rio de Janeiro
 Núcleo Bernardelli – 2 – 1931 - Rio de Janeiro
 Sociedade Pró Arte Moderna – 3 – 1932 - São Paulo
 Grupo Santa Helena – 2 – 1935 - São Paulo
 Grupo Seibi – 3 – 1935 - São Paulo
 Grupo Portinari – 3 – 1935 - Rio de Janeiro
 Lirismo Nacionalista – 3 – 1935 - Rio de Janeiro
 Ministério da Educação e Cultura – 2 – 1937 - Rio de Janeiro
 Salão de Maio – 3 – 1937 - São Paulo
 Família Artística Paulista – 3 – 1937 - São Paulo
 Sindicato dos Artistas Plásticos – 3 – 1937 - São Paulo
 Museu Nacional de Belas Artes – 3 – 1937 - Rio de Janeiro
 Osirante – 3 – 1940 - São Paulo
 Modernismo em Minas Gerais – 2 – 1942 - Belo Horizonte
 Os Dissidentes – 3 – 1942 - Rio de Janeiro
 Grupo Guignard – 3 – 1943 - Rio de Janeiro Rio de Janeiro
 Curso Axel Leskoschek – 3 – 1946 - Rio de Janeiro
 Museu de arte de São Paulo – 3 – 1947 - São Paulo
 Museu de Arte Moderna – 1 – 1948 - São Paulo/ Rio de Janeiro

Escolinha de Arte do Brasil – 1 – 1948 - Rio de Janeiro
Salão Nacional de Arte Moderna – 3 – 1951 - Rio de Janeiro
Bienal Internacional de Arte de São Paulo – 3 – 1951 – São Paulo
Ateliê Abstração – 3 – 1952 - São Paulo
Ateliê Coletivo – 2 – 1952 - Recife
Museu de Imagens do Inconsciente – 2 – 1952 - Rio de Janeiro
Grupo André Lhote – 3 – 1952 - Rio de Janeiro
Grupo Ruptura – 3 – 1952 - São Paulo
Exposição Nacional de Arte Abstrata – 1 - 1953 - Petrópolis
Grupo Frente – 3 – 1954 - Rio de Janeiro
Grupo Preto e Branco – 3 – 1954 - Rio de Janeiro
Concretismo – 1 – 1956 - São Paulo
Galeria das Folhas – 3 – 1957 - São Paulo
Neoconcretismo – 1 – 1959 - Rio de Janeiro
Brasília – 1 – 1960 - Distrito Federal
Centros de Cultura Popular – 3 – 1962 - Recife
Escola Superior de Desenho Industrial – 3 – 1963 - Rio de Janeiro
Ligas Encarnadas – 3 – S1963 - São Paulo
Parangolé – 3 – 1964 - Rio de Janeiro
Popcreto – 3 – 1964 - São Paulo
Opnião 65 – 3 – 1965 - Rio de Janeiro
Grupo Rex – 3 – 1965 - São Paulo
Bienal da Bahia – 2 – 1966 - Salvador
Tropicalismo – 1 – 1967 - Rio de Janeiro
Nova Objetividade Brasileira – 3 – 1967 - Rio de Janeiro
Salão Bússola – 2 – 1969 - Rio de Janeiro
Do corpo à Terra – 2 – 1970 - Belo Horizonte
Barriga Verde – 3 – 1970 - Blumenau
Domingos da Criação – 2 – 1971 - Rio de Janeiro
Arteônica – 3 – 1972 - São Paulo
Expoprojeção – 1 – 1973 - São Paulo
Funarte – 2 – 1975 - Rio de Janeiro
Geometria Sensível – 1 – 1978 - Rio de Janeiro
Espaço NO – 1 – 1979 - Rio de Janeiro
Arte Incomum – 2 – 1981 - São Paulo
Art Door – 1 – 1981 - Recife
Video Texto – 1 – 1982 - São Paulo
Pintura Cabocia – 1 – 1982 - Rio de Janeiro
Entre a Mancha e a Figura – 1 – 1982 - Rio de Janeiro
Geração 80 – 3 – 1984 - Rio de Janeiro
Casa 7 – 1 – 1985 - São Paulo
Instituto Itaú Cultural – 3 – 1987 – São Paulo
CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil – 3 – 1989 – Rio de Janeiro
Museu de Inhotim – 3 – 2004 – Belo Horizonte
MAR – Museu de Arte do Rio – 3 – 2013 – Rio de Janeiro

BIBLIOGRAFIA

* O Resumo da História da Arte no Ocidente foi elaborado com base no Gráfico histórico das artes plásticas: séculos XIX e XX proposto por Frederico Morais e ampliado pela autora com base na seguinte referência:

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Cadernos de música da Universidade de Cambridge, 1986.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores, 1925.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COSTELLA, Antônio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2001.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e obras mais importantes de todos os tempos*. Rio de Janeiro, Sextante, 2011.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MORAIS, Frederico. *Gráfico histórico das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1990.

PROENÇA, Graça. *História da arte*. 17. ed. São Paulo: Ática, 2007.

ANEXOS

ANEXO 1

Quadro de classificação do gênero *Barocchus* em espécies por Eugeni D’Ors

1. <i>Barocchus Pristinus</i>	Estilização pré-histórica (representação estética de povos selvagens).
2. <i>Barocchus Archaicus</i>	Antiguidades cretense e micênica.
3. <i>Barocchus Macedonicus</i>	Antes de Alexandre.
4. <i>Barocchus Alexandrinus</i>	Análogo a ideias desenvolvidas nos séculos XVII e XVIII.
5. <i>Barocchus Romanus</i>	Dos imperadores romanos.
6. <i>Barocchus Buddhicus</i>	Derivado do <i>romanicus</i> no Oriente com o budismo.
7. <i>Barocchus Pelagianus</i>	Antecipa o modelo cultural em que se inspirará mais tarde o “estilo jesuíta”.
8. <i>Barocchus Gothicus</i>	Gótico florido éon barroco. Ao se separar, na corrente do gótico, certas manifestações nuas e construtivas (como a morfologia racional e clássica de um templo grego) de outras manifestações coroadas de opulência do “gosto florido” (espécie tipicamente barroca), obtém-se um quadro de éon Barroco.
9. <i>Barocchus Franciscanus</i>	Evoca o barroco búdico.
10. <i>Barocchus Manuelinus</i>	Portugal.
11. <i>Barocchus Orificencis</i>	Espanha.
12. <i>Barocchus Nordicus</i>	Norte da Europa.
13. <i>Barocchus Palladianus</i>	Itália e Inglaterra.
14. <i>Barocchus Rupestres</i>	Naturalismo rústico e literal representado por meio de jardins, grutas artificiais, postes e bancos rústicos.
15. <i>Barocchus Maniera</i>	Um barroco maneirista.
16. <i>Barocchus Tridentinus sive jesuiticus</i>	O barroquismo da América e uma derivação desse barroco a que tem dado o nome de estilo colonial.
17. <i>Barocchus Rococó</i>	França e Áustria. Estilo Luís XV francês.
18. <i>Barocchus Romanticus</i>	Como exemplos do <i>Barocchus Tridentinus</i> e <i>Barocchus Romanticus</i> tem-se: Watteau e Salvador Rosa, Giambattista Vico, Jean-Jacques Rousseau. Já como exemplos só do <i>Barocchus Romanticus</i> tem-se: Beethoven e Goya, Herder e Goethe, Lavatar e Saint-Évremond, Schiller e Delacroix, Turner e Chateaubriand.
19. <i>Barocchus Finisecularis</i>	O barroco de Wagner, Rodin, Rimbaud, Aubrey Beardslet, Bergson, William James. Denominado “modernismo”, “decadentismo”.
20. <i>Barocchus Posteaebellicus</i>	Recaída barroca como consequência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), cuja agonia é presenciada no século XX.
21. <i>Barocchus Vulgaris</i>	Manifestação da arte popular, folclórica (séculos XVII e XVIII e suas tendências). Prolonga e perpetua a inspiração da natureza e da pré-história.
22. <i>Barocchus Officinalis</i>	De índole caprichosa e artificial, tipo nacional ou regional, piedade fetichista, aos continuadores na América da tradição Inca e Asteca. Busca do sabor lascivo da vida, a nudez do Paraíso Perdido.

Fonte: SILVA, Soraia M. *Profetas em movimento*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 41 e 42.

ANEXO 2

MINISTÉRIO DA CULTURA

Fundação Biblioteca Nacional

Departamento Nacional do Livro

Senhor:

Posto que o Capitão-mor desta Vossa frota, e assim os outros capitães escrevam a Vossa Alteza a notícia do achamento desta Vossa terra nova, que se agora nesta navegação achou, não deixarei de também dar disso minha conta a Vossa Alteza, assim como eu melhor puder, ainda que - para o bem contar e falar - o saiba pior que todos fazer!

Todavia tome Vossa Alteza minha ignorância por boa vontade, a qual bem certo creia que, para aformosentar nem afeiar, aqui não há de pôr mais do que aquilo que vi e me pareceu.

Da marinhagem e das singraduras do caminho não darei aqui conta a Vossa Alteza - porque o não saberei fazer - e os pilotos devem ter este cuidado. E portanto, Senhor, do que hei de falar começo e digo:

A partida de Belém foi como Vossa Alteza sabe, segunda-feira 9 de março. E sábado, 14 do dito mês, entre as 8 e 9 horas, nos achamos entre as Canárias, mais perto da Grande Canária. E ali andamos todo aquele dia em calma, à vista delas, obra de três a quatro léguas. E domingo, 22 do dito mês, às dez horas mais ou menos, houvemos vista das ilhas de Cabo Verde, a saber da ilha de São Nicolau, segundo o dito de Pero Escolar, piloto.

Na noite seguinte à segunda-feira amanheceu, se perdeu da frota Vasco de Ataíde com a sua nau, sem haver tempo forte ou contrário para poder ser! Fez o capitão suas diligências para o achar, em umas e outras partes. Mas... não apareceu mais!

E assim seguimos nosso caminho, por este mar de longo, até que terça-feira das Oitavas de Páscoa, que foram 21 dias de abril, topamos alguns sinais de terra, estando da dita Ilha -- segundo os pilotos diziam, obra de 660 ou 670 léguas -- os quais eram muita quantidade de ervas compridas, a que os mareantes chamam botelho, e assim mesmo outras a que dão o nome de rabo-de-asno. E quarta-feira seguinte, pela manhã, topamos aves a que chamam furabuchos.

Neste mesmo dia, a horas de véspera, houvemos vista de terra! A saber, primeiramente de um grande monte, muito alto e redondo; e de outras serras mais baixas ao sul dele; e de terra chã, com grandes arvoredos; ao qual monte alto o capitão pôs o nome de O Monte Pascoal e à terra A Terra de Vera Cruz!

Mandou lançar o prumo. Acharam vinte e cinco braças. E ao sol-posto umas seis léguas da terra, lançamos ancoras, em dezenove braças -- ancoragem limpa. Ali ficamo-nos toda aquela noite. E quinta-feira, pela manhã, fizemos vela e seguimos em direitura à terra, indo os navios pequenos diante -- por dezessete, dezesseis, quinze, catorze, doze, nove braças -- até meia légua da terra, onde todos lançamos ancoras, em frente da boca de um rio. E chegaríamos a esta ancoragem às dez horas, pouco mais ou menos.

Dali avistamos homens que andavam pela praia, uns sete ou oito, segundo disseram os navios pequenos que chegaram primeiro.

Então lançamos fora os batéis e esquifes. E logo vieram todos os capitães das naus a esta nau do Capitão-mor. E ali falaram.

E o Capitão mandou em terra a Nicolau Coelho para ver aquele rio. E tanto que ele começou a ir-se para lá, acudiram pela praia homens aos dois e aos três, de maneira que, quando o batel chegou à boca do rio, já lá estavam dezoito ou vinte.

Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Traziam arcos nas mãos, e suas setas. Vinham todos rijamente em direção ao batel. E Nicolau Coelho lhes fez sinal que pousassem os arcos. E eles os depuseram.

Ali não pôde deles haver fala, nem entendimento que aproveitasse, por o mar quebrar na costa. Somente arremessou-lhe um barrete vermelho e uma carapuça de linho que levava na cabeça, e um sombreiro preto. E um deles lhe arremessou um sombreiro de penas de ave, compridas, com uma copazinha de penas vermelhas e pardas, como de papagaio. E outro lhe deu um ramal grande de continhas brancas, miúdas que querem parecer de aljôfar, as quais peças creio que o Capitão manda a Vossa Alteza. E com isto se volveu às naus por ser tarde e não poder haver deles mais fala, por causa do mar.

À noite seguinte ventou tanto sueste com chuvaceiros que fez caçar as naus. E especialmente a Capitaina. E sexta pela manhã, às oito horas, pouco mais ou menos, por conselho dos pilotos, mandou o Capitão levantar ancoras e fazer vela. E fomos de longo da costa, com os batéis e esquifes amarrados na popa, em direção norte, para ver se achávamos alguma abrigada e bom pouso, onde nós ficássemos, para tomar água e lenha. Não por nos já minguar, mas por nos prevenirmos aqui.

E quando fizemos vela estariam já na praia assentados perto do rio obra de sessenta ou setenta homens que se haviam juntado ali aos poucos. Fomos ao longo, e mandou o Capitão aos navios pequenos que fossem mais chegados à terra e, se achassem pouso seguro para as naus, que amainassem.

E velejando nós pela costa, na distância de dez léguas do sítio onde tínhamos levantado ferro, acharam os ditos navios pequenos um recife com um porto dentro, muito bom e muito seguro, com uma mui larga entrada. E meteram-se dentro e amainaram. E as naus foram-se chegando, atrás deles. E um pouco antes de sol-pôsto amainaram também, talvez a uma légua do recife, e ancoraram a onze braças.

E estando Afonso Lopez, nosso piloto, em um daqueles navios pequenos, foi, por mandado do Capitão, por ser homem vivo e destro para isso, meter-se logo no esquife a sondar o porto dentro. E tomou dois daqueles homens da terra que estavam numa almadia: mancebos e de bons corpos. Um deles trazia um arco, e seis ou sete setas. E na praia andavam muitos com seus arcos e setas; mas não os aproveitou. Logo, já de noite, levou-os à Capitaina, onde foram recebidos com muito prazer e festa.

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, de comprimento de uma mão travessa, e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita a modo de roque de xadrez. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber.

Os cabelos deles são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta antes do que sobre-pente, de boa grandeza, rapados todavia por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte, na parte detrás, uma espécie de cabeleira, de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena, com uma confeição branda como, de maneira tal que a cabeleira era mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia míngua mais lavagem para a levantar.

O Capitão, quando eles vieram, estava sentado em uma cadeira, aos pés uma alcatifa por estrado; e bem vestido, com um colar de ouro, mui grande, ao pescoço. E Sancho de Tovar, e Simão de Miranda, e Nicolau Coelho, e Aires Corrêa, e nós outros que aqui na nau com ele íamos, sentados no chão, nessa alcatifa. Acenderam-se tochas. E eles entraram. Mas nem sinal de cortesia fizeram, nem de falar ao Capitão; nem a alguém. Todavia um deles fitou o colar do Capitão, e começou a fazer acenos com a mão em direção à terra, e depois para o colar, como se quisesse dizer-nos que havia ouro na terra. E também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata!

Mostraram-lhes um papagaio pardo que o Capitão traz consigo; tomaram-no logo na mão e acenaram para a terra, como se os houvesse ali. Mostraram-lhes um carneiro; não fizeram caso dele. Mostraram-lhes uma galinha; quase tiveram medo dela, e não lhe queriam pôr a mão. Depois lhe pegaram, mas como espantados.

Deram-lhes ali de comer: pão e peixe cozido, confeitos, fartéis, mel, figos passados. Não quiseram comer daquilo quase nada; e se provavam alguma coisa, logo a lançavam fora. Trouxeram-lhes vinho em uma taça; mal lhe puseram a boca; não gostaram dele nada, nem quiseram mais. Trouxeram-lhes água em uma albarrada, provaram cada um o seu bochecho, mas não beberam; apenas lavaram as bocas e lançaram-na fora.

Viu um deles umas contas de rosário, brancas; fez sinal que lhas dessem, e folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço; e depois tirou-as e meteu-as em volta do braço, e acenava para a terra e novamente para as contas e para o colar do Capitão, como se dariam ouro por aquilo.

Isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos! Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não queríamos nós entender, por que lho não havíamos de dar! E depois tornou as contas a quem lhas dera. E então estiraram-se de costas na alcatifa, a dormir sem procurarem maneiras de encobrir suas vergonhas, as quais não eram fanadas; e as cabeleiras delas estavam bem rapadas e feitas. O Capitão mandou pôr por baixo da cabeça de cada um seu coxim; e o da cabeleira esforçava-se por não a estragar. E deitaram um manto por cima deles; e consentindo, aconchegaram-se e adormeceram.

Sábado pela manhã mandou o Capitão fazer vela, fomos demandar a entrada, a qual era mui larga e tinha seis a sete braças de fundo. E entraram todas as naus dentro, e ancoraram em cinco ou seis braças -- ancoradouro que é tão grande e tão formoso de dentro, e tão seguro que podem ficar nele mais de duzentos navios e naus. E tanto que as naus foram distribuídas e ancoradas, vieram os capitães todos a esta nau do Capitão-mor. E daqui mandou o Capitão que Nicolau Coelho e Bartolomeu Dias fossem em terra e levassem aqueles dois homens, e os deixassem ir com seu arco e setas, aos quais mandou dar a cada um uma camisa nova e uma carapuça vermelha e um rosário de contas brancas de osso, que foram levando nos braços, e um cascavel e uma campainha. E mandou com eles, para lá ficar, um mancebo

degredado, criado de dom João Telo, de nome Afonso Ribeiro, para lá andar com eles e saber de seu viver e maneiras. E a mim mandou que fosse com Nicolau Coelho.

Fomos assim de frecha direitos à praia. Ali acudiram logo perto de duzentos homens, todos nus, com arcos e setas nas mãos. Aqueles que nós levamos acenaram-lhes que se afastassem e depusessem os arcos. E eles os depuseram. Mas não se afastaram muito. E mal tinham pousado seus arcos quando saíram os que nós levávamos, e o mancebo degredado com eles. E saídos não pararam mais; nem esperavam um pelo outro, mas antes corriam a quem mais correria. E passaram um rio que aí corre, de água doce, de muita água que lhes dava pela braga. E muitos outros com eles. E foram assim correndo para além do rio entre umas moitas de palmeiras onde estavam outros. E ali pararam. E naquilo tinha ido o degredado com um homem que, logo ao sair do batel, o agasalhou e levou até lá. Mas logo o tornaram a nós. E com ele vieram os outros que nós levávamos, os quais vinham já nus e sem carapuças.

E então se começaram de chegar muitos; e entravam pela beira do mar para os batéis, até que mais não podiam. E traziam cabaças d'água, e tomavam alguns barris que nós levávamos e enchiam-nos de água e traziam-nos aos batéis. Não que eles de todo chegassem a bordo do batel. Mas junto a ele, lançavam-nos da mão. E nós tomávamo-los. E pediam que lhes dessem alguma coisa. Levava Nicolau Coelho cascavéis e manilhas. E a uns dava um cascavel, e a outros uma manilha, de maneira que com aquela encarna quase que nos queriam dar a mão. Davam-nos daqueles arcos e setas em troca de sombreiros e carapuças de linho, e de qualquer coisa que a gente lhes queria dar.

Dali se partiram os outros, dois mancebos, que não os vimos mais.

Dos que ali andavam, muitos - quase a maior parte - traziam aqueles bicos de osso nos beiços. E alguns, que andavam sem eles, traziam os beiços furados e nos buracos traziam uns espelhos de pau, que pareciam espelhos de borracha. E alguns deles traziam três daqueles bicos, a saber um no meio, e os dois nos cabos. E andavam lá outros, quartejados de cores, a saber metade deles da sua própria cor, e metade de tintura preta, um tanto azulada; e outros quartejados d'escaques. Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam.

Ali por então não houve mais fala ou entendimento com eles, por a barbana deles ser tamanha que se não entendia nem ouvia ninguém.

Acenamos-lhes que se fossem. E assim o fizeram e passaram-se para além do rio. E saíram três ou quatro homens nossos dos batéis, e encheram não sei quantos barris d'água que nós levávamos. E tornamo-nos às naus. E quando assim vínhamos, acenaram-nos que voltássemos. Voltamos, e eles mandaram o degredado e não quiseram que ficasse lá com eles, o qual levava uma bacia pequena e duas ou três carapuças vermelhas para lá as dar ao senhor, se o lá houvesse. Não trataram de lhe tirar coisa alguma, antes mandaram-no com tudo. Mas então Bartolomeu Dias o fez outra vez tornar, que lhe desse aquilo. E ele tornou e deu aquilo, em vista de nós, a aquele que o da primeira agasalhara. E então veio-se, e nós levamo-lo.

Esse que o agasalhou era já de idade, e andava por galanteria, cheio de penas, pegadas pelo corpo, que parecia seteado como São Sebastião. Outros traziam carapuças de penas amarelas; e outros, de vermelhas; e outros de verdes. E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa

terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela. Nenhum deles era fanado, mas todos assim como nós. E com isto nos tornamos, e eles foram-se.

À tarde saiu o Capitão-mor em seu batel com todos nós outros capitães das naus em seus batéis a folgar pela baía, perto da praia. Mas ninguém saiu em terra, por o Capitão o não querer, apesar de ninguém estar nela. Apenas saiu -- ele com todos nós -- em um ilhéu grande que está na baía, o qual, aquando baixamar, fica mui vazio. Com tudo está de todas as partes cercado de água, de sorte que ninguém lá pode ir, a não ser de barco ou a nado. Ali folgou ele, e todos nós, bem uma hora e meia. E pescaram lá, andando alguns marinheiros com um chinchorro; e mataram peixe miúdo, não muito. E depois volvemo-nos às naus, já bem noite.

Ao domingo de Pascoela pela manhã, determinou o Capitão ir ouvir missa e sermão naquele ilhéu. E mandou a todos os capitães que se arranjassem nos batéis e fossem com ele. E assim foi feito. Mandou armar um pavilhão naquele ilhéu, e dentro levantar um altar mui bem arranjado. E ali com todos nós outros fez dizer missa, a qual disse o padre frei Henrique, em voz entoada, e oficiada com aquela mesma voz pelos outros padres e sacerdotes que todos assistiram, a qual missa, segundo meu parecer, foi ouvida por todos com muito prazer e devoção.

Ali estava com o Capitão a bandeira de Cristo, com que saíra de Belém, a qual esteve sempre bem alta, da parte do Evangelho.

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e subiu a uma cadeira alta; e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação, da história evangélica; e no fim tratou da nossa vida, e do achamento desta terra, referindo-se à Cruz, sob cuja obediência viemos, que veio muito a propósito, e fez muita devoção.

Enquanto assistimos à missa e ao sermão, estaria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos, como a de ontem, com seus arcos e setas, e andava folgando. E olhando-nos, sentaram. E depois de acabada a missa, quando nós sentados atendíamos a pregação, levantaram-se muitos deles e tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço. E alguns deles se metiam em almadias - duas ou três que lá tinham - as quais não são feitas como as que eu vi; apenas são três traves, atadas juntas. E ali se metiam quatro ou cinco, ou esses que queriam, não se afastando quase nada da terra, só até onde podiam tomar pé.

Acabada a pregação encaminhou-se o Capitão, com todos nós, para os batéis, com nossa bandeira alta. Embarcamos e fomos indo todos em direção à terra para passarmos ao longo por onde eles estavam, indo na dianteira, por ordem do Capitão, Bartolomeu Dias em seu esquife, com um pau de uma almadia que lhes o mar levara, para o entregar a eles. E nós todos trás dele, a distância de um tiro de pedra. Como viram o esquife de Bartolomeu Dias, chegaram-se logo todos à água, metendo-se nela até onde mais podiam. Acenaram-lhes que pousassem os arcos e muitos deles os iam logo pôr em terra; e outros não os punham.

Andava lá um que falava muito aos outros, que se afastassem. Mas não já que a mim me parecesse que lhe tinham respeito ou medo. Este que os assim andava afastando trazia seu arco e setas. Estava tinto de tintura vermelha pelos peitos e costas e pelos quadris, coxas e pernas até baixo, mas os vazios com a barriga e estômago eram de sua própria cor. E a tintura era tão vermelha que a água lha não comia nem desfazia. Antes, quando saía da água, era mais vermelho.

Saiu um homem do esquife de Bartolomeu Dias e andava no meio deles, sem implicarem nada com ele, e muito menos ainda pensavam em fazer-lhe mal. Apenas lhe davam cabaças d'água; e acenavam aos do esquife que saíssem em terra.

Com isto se volveu Bartolomeu Dias ao Capitão. E viemo-nos às naus, a comer, tangendo trombetas e gaitas, sem os mais constranger. E eles tornaram-se a sentar na praia, e assim por então ficaram.

Neste ilhéu, onde fomos ouvir missa e sermão, espraia muito a água e descobre muita areia e muito cascalho. Enquanto lá estávamos foram alguns buscar marisco e não o acharam. Mas acharam alguns camarões grossos e curtos, entre os quais vinha um muito grande e muito grosso; que em nenhum tempo o vi tamanho. Também acharam cascas de berbigões e de amêijoas, mas não toparam com nenhuma peça inteira. E depois de termos comido vieram logo todos os capitães a esta nau, por ordem do Capitão-mor, com os quais ele se aportou; e eu na companhia. E perguntou a todos se nos parecia bem mandar a nova do achamento desta terra a Vossa Alteza pelo navio dos mantimentos, para a melhor mandar descobrir e saber dela mais do que nós podíamos saber, por irmos na nossa viagem.

E entre muitas falas que sobre o caso se fizeram foi dito, por todos ou a maior parte, que seria muito bem. E nisto concordaram. E logo que a resolução foi tomada, perguntou mais, se seria bem tomar aqui por força um par destes homens para os mandar a Vossa Alteza, deixando aqui em lugar deles outros dois destes degredados.

E concordaram em que não era necessário tomar por força homens, porque costume era dos que assim à força levavam para alguma parte dizerem que há de tudo quanto lhes perguntam; e que melhor e muito melhor informação da terra dariam dois homens desses degredados que aqui deixássemos do que eles dariam se os levassem por ser gente que ninguém entende. Nem eles cedo aprenderiam a falar para o saberem tão bem dizer que muito melhor estoutros o não digam quando cá Vossa Alteza mandar.

E que portanto não cuidássemos de aqui por força tomar ninguém, nem fazer escândalo; mas sim, para os de todo amansar e apaziguar, unicamente de deixar aqui os dois degredados quando daqui partíssemos.

E assim ficou determinado por parecer melhor a todos.

Acabado isto, disse o Capitão que fôssemos nos batéis em terra. E ver-se-ia bem, quejando era o rio. Mas também para folgarmos.

Fomos todos nos batéis em terra, armados; e a bandeira conosco. Eles andavam ali na praia, à boca do rio, para onde nós íamos; e, antes que chegássemos, pelo ensino que dantes tinham, puseram todos os arcos, e acenaram que saíssemos. Mas, tanto que os batéis puseram as proas em terra, passaram-se logo todos além do rio, o qual não é mais ancho que um jogo de mancal. E tanto que desembarcamos, alguns dos nossos passaram logo o rio, e meteram-se entre eles. E alguns aguardavam; e outros se afastavam. Com tudo, a coisa era de maneira que todos andavam misturados. Eles davam desses arcos com suas setas por sombreiros e carapuças de linho, e por qualquer coisa que lhes davam.

Passaram além tantos dos nossos e andaram assim misturados com eles, que eles se esquivavam, e afastavam-se; e iam alguns para cima, onde outros estavam.

E então o Capitão fez que o tomassem ao colo dois homens e passou o rio, e fez tornar a todos. A gente que ali estava não seria mais que aquela do costume. Mas logo que o Capitão chamou todos para trás, alguns se chegaram a ele, não por o reconhecerem por Senhor, mas porque a gente, nossa, já passava para alguém do rio.

Ali falavam e traziam muitos arcos e continhas, daquelas já ditas, e resgatavam-nas por qualquer coisa, de tal maneira que os nossos levavam dali para as naus muitos arcos, e setas e contas.

E então tornou-se o Capitão para alguém do rio. E logo acudiram muitos à beira dele.

Ali veríeis galantes, pintados de preto e vermelho, e quartejados, assim pelos corpos como pelas pernas, que, certo, assim pareciam bem. Também andavam entre eles quatro ou cinco mulheres, novas, que assim nuas, não pareciam mal. Entre elas andava uma, com uma coxa, do joelho até o quadril e a nádega, toda tingida daquela tintura preta; e todo o resto da sua cor natural. Outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas, e com tanta inocência assim descobertas, que não havia nisso desvergonha nenhuma.

Também andava lá outra mulher, nova, com um menino ou menina, atado com um pano aos peitos, de modo que não se lhe viam senão as perninhas. Mas nas pernas da mãe, e no resto, não havia pano algum.

Em seguida o Capitão foi subindo ao longo do rio, que corre rente à praia. E ali esperou por um velho que trazia na mão uma pá de almadia. Falou, enquanto o Capitão estava com ele, na presença de todos nós; mas ninguém o entendia, nem ele a nós, por mais coisas que a gente lhe perguntava com respeito a ouro, porque desejávamos saber se o havia na terra.

Trazia este velho o beijo tão furado que lhe cabia pelo buraco um grosso dedo polegar. E trazia metido no buraco uma pedra verde, de nenhum valor, que fechava por fora aquele buraco. E o Capitão lha fez tirar. E ele não sei que diabo falava e ia com ela para a boca do Capitão para lha meter. Estivemos rindo um pouco e dizendo chalaças sobre isso. E então enfadou-se o Capitão, e deixou-o. E um dos nossos deu-lhe pela pedra um sombreiro velho; não por ela valer alguma coisa, mas para amostra. E depois houve-a o Capitão, creio, para mandar com as outras coisas a Vossa Alteza.

Andamos por aí vendo o ribeiro, o qual é de muita água e muito boa. Ao longo dele há muitas palmeiras, não muito altas; e muito bons palmitos. Colhemos e comemos muitos deles.

Depois tornou-se o Capitão para baixo para a boca do rio, onde tínhamos desembarcado.

E além do rio andavam muitos deles dançando e folgando, uns diante os outros, sem se tomarem pelas mãos. E faziam-no bem. Passou-se então para a outra banda do rio Diogo Dias, que fora almoxarife de Sacavém, o qual é homem gracioso e de prazer. E levou consigo um gaiteiro nosso com sua gaita. E meteu-se a dançar com eles, tomando-os pelas mãos; e eles folgavam e riam e andavam com ele muito bem ao som da gaita. Depois de dançarem fez ali muitas voltas ligeiras, andando no chão, e salto real, de que se eles espantavam e riam e folgavam muito. E conquanto com aquilo os seguiu e afagou muito, tomavam logo uma esquivada como de animais montezes, e foram-se para cima.

E então passou o rio o Capitão com todos nós, e fomos pela praia, de longo, ao passo que os batéis iam rentes à terra. E chegamos a uma grande lagoa de água doce que está perto da praia, porque toda aquela ribeira do mar é apaulada por cima e sai a água por muitos lugares.

E depois de passarmos o rio, foram uns sete ou oito deles meter-se entre os marinheiros que se recolhiam aos batéis. E levaram dali um tubarão que Bartolomeu Dias matou. E levavam-lho; lançou-o na praia.

Bastará que até aqui, como quer que se lhes em alguma parte amansassem, logo de uma mão para outra se esquivavam, como pardais do cevadouro. Ninguém não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais. E tudo se passa como eles querem - para os bem amansarmos!

Ao velho com quem o Capitão havia falado, deu-lhe uma carapuça vermelha. E com toda a conversa que com ele houve, e com a carapuça que lhe deu tanto que se despediu e começou a passar o rio, foi-se logo recatando. E não quis mais tornar do rio para alguém.

Os outros dois o Capitão teve nas naus, aos quais deu o que já ficou dito, nunca mais aqui apareceram - - fatos de que deduzo que é gente bestial e de pouco saber, e por isso tão esquiva. Mas apesar de tudo isso andam bem curados, e muito limpos. E naquilo ainda mais me convenço que são como aves, ou alimárias montezinhas, as quais o ar faz melhores penas e melhor cabelo que às mansas, porque os seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos que não pode ser mais!

E isto me faz presumir que não tem casas nem moradias em que se recolham; e o ar em que se criam os faz tais. Nós pelo menos não vimos até agora nenhuma casa, nem coisa que se pareça com elas.

Mandou o Capitão aquele degredado, Afonso Ribeiro, que se fosse outra vez com eles. E foi; e andou lá um bom pedaço, mas a tarde regressou, que o fizeram eles vir: e não o quiseram lá consentir. E deram-lhe arcos e setas; e não lhe tomaram nada do seu. Antes, disse ele, que lhe tomara um deles umas continhas amarelas que levava e fugia com elas, e ele se queixou e os outros foram logo após ele, e lhas tomaram e tornaram-lhas a dar; e então mandaram-no vir. Disse que não vira lá entre eles senão umas choupaninhas de rama verde e de feteiras muito grandes, como as de Entre Douro e Minho.

E assim nos tornamos às naus, já quase noite, a dormir.

Segunda-feira, depois de comer, saímos todos em terra a tomar água. Ali vieram então muitos; mas não tantos como as outras vezes. E traziam já muito poucos arcos. E estiveram um pouco afastados de nós; mas depois pouco a pouco misturaram-se conosco; e abraçavam-nos e folgavam; mas alguns deles se esquivavam logo. Ali davam alguns arcos por folhas de papel e por alguma carapucinha velha e por qualquer coisa. E de tal maneira se passou a coisa que bem vinte ou trinta pessoas das nossas se foram com eles para onde outros muitos deles estavam com moças e mulheres. E trouxeram de lá muitos arcos e barretes de penas de aves, uns verdes, outros amarelos, dos quais creio que o Capitão há de mandar uma amostra a Vossa Alteza.

E segundo diziam esses que lá tinham ido, brincaram com eles. Neste dia os vimos mais de perto e mais à nossa vontade, por andarmos quase todos misturados: uns andavam quartejados daquelas tinturas, outros de metades, outros de tanta feição como em pano de ras, e todos com os beiços furados, muitos com os ossos neles, e bastantes sem ossos.

Alguns traziam uns ouriços verdes, de árvores, que na cor queriam parecer de castanheiras, embora fossem muito mais pequenos. E estavam cheios de uns grãos vermelhos, pequeninos que, esmagando-se entre os dedos, se desfaziam na tinta muito vermelha de que andavam tingidos. E quanto mais se molhavam, tanto mais vermelhos ficavam.

Todos andam rapados até por cima das orelhas; assim mesmo de sobrancelhas e pestanas.

Trazem todos as testas, de fonte a fonte, tintas de tintura preta, que parece uma fita preta da largura de dois dedos.

E o Capitão mandou aquele degredado Afonso Ribeiro e a outros dois degredados que fossem meter-se entre eles; e assim mesmo a Diogo Dias, por ser homem alegre, com que eles folgavam. E aos degredados ordenou que ficassem lá esta noite.

Foram-se lá todos; e andaram entre eles. E segundo depois diziam, foram bem uma légua e meia a uma povoação, em que haveria nove ou dez casas, as quais diziam que eram tão compridas, cada uma, como esta nau Capitaina. E eram de madeira, e das ilhargas de tábuas, e cobertas de palha, de razoável altura; e todas de um só espaço, sem repartição alguma, tinham de dentro muitos esteios; e de esteio a esteio uma rede atada com cabos em cada esteio, altas, em que dormiam. E de baixo, para se aquecerem, faziam seus fogos. E tinha cada casa duas portas pequenas, uma numa extremidade, e outra na oposta.

E diziam que em cada casa se recolhiam trinta ou quarenta pessoas, e que assim os encontraram; e que lhes deram de comer dos alimentos que tinham, a saber muito inhame, e outras sementes que na terra dá, que eles comem. E como se fazia tarde fizeram-nos logo todos tornar; e não quiseram que lá ficasse nenhum. E ainda, segundo diziam, queriam vir com eles.

Resgataram lá por cascavéis e outras coisinhas de pouco valor, que levavam, papagaios vermelhos, muito grandes e formosos, e dois verdes pequeninos, e carapuças de penas verdes, e um pano de penas de muitas cores, espécie de tecido assaz belo, segundo Vossa Alteza todas estas coisas verá, porque o Capitão vo-las há de mandar, segundo ele disse.

E com isto vieram; e nós tornamo-nos às naus.

Terça-feira, depois de comer, fomos em terra, fazer lenha, e para lavar roupa.

Estavam na praia, quando chegamos, uns sessenta ou setenta, sem arcos e sem nada. Tanto que chegamos, vieram logo para nós, sem se esquivarem. E depois acudiram muitos, que seriam bem duzentos, todos sem arcos. E misturaram-se todos tanto conosco que uns nos ajudavam a acarretar lenha e metê-las nos batéis. E lutavam com os nossos, e tomavam com prazer.

E enquanto fazíamos a lenha, construíaam dois carpinteiros uma grande cruz de um pau que se ontem para isso cortara. Muitos deles vinham ali estar com os carpinteiros. E creio que o faziam mais para verem a ferramenta de ferro com que a faziam do que para verem a cruz, porque eles não tem coisa que de ferro seja, e cortam sua madeira e paus com pedras feitas como cunhas, metidas em um pau entre duas talas, mui bem atadas e por tal maneira que andam fortes, porque lhas viram lá.

Era já a conversação deles conosco tanta que quase nos estorvavam no que havíamos de fazer.

E o Capitão mandou a dois degredados e a Diogo Dias que fossem lá à aldeia e que de modo algum viessem a dormir às naus, ainda que os mandassem embora. E assim se foram.

Enquanto andávamos nessa mata a cortar lenha, atravessavam alguns papagaios essas árvores; verdes uns, e pardos, outros, grandes e pequenos, de sorte que me parece que haverá muitos nesta terra. Todavia os que vi não seriam mais que nove ou dez, quando muito. Outras aves não vimos então, a não ser algumas pombas-seixeiras, e pareceram-me maiores bastante do que as de Portugal. Vários diziam que viram rolas, mas eu não as vi. Todavia segundo os arvoredos são mui muitos e grandes, e de infinitas espécies, não duvido que por esse sertão haja muitas aves!

E cerca da noite nós volvemos para as naus com nossa lenha.

Eu creio, Senhor, que não dei ainda conta aqui a Vossa Alteza do feitio de seus arcos e setas. Os arcos são pretos e compridos, e as setas compridas; e os ferros delas são canas aparadas, conforme Vossa Alteza verá alguns que creio que o Capitão a Ela há de enviar.

Quarta-feira não fomos em terra, porque o Capitão andou todo o dia no navio dos mantimentos a despejá-lo e fazer levar às naus isso que cada um podia levar. Eles acudiram à praia, muitos, segundo das naus vimos. Seriam perto de trezentos, segundo Sancho de Tovar que para lá foi.

Diogo Dias e Afonso Ribeiro, o degredado, aos quais o Capitão ontem ordenara que de toda maneira lá dormissem, tinham voltado já de noite, por eles não quererem que lá ficassem. E traziam papagaios verdes; e outras aves pretas, quase como pegas, com a diferença de terem o bico branco e rabos curtos. E quando Sancho de Tovar recolheu à nau, queriam vir com ele, alguns; mas ele não admitiu senão dois mancebos, bem dispostos e homens de prol. Mandou pensar e curá-los mui bem essa noite. E comeram toda a ração que lhes deram, e mandou dar-lhes cama de lençóis, segundo ele disse. E dormiram e folgaram aquela noite.

E não houve mais este dia que para escrever seja.

Quinta-feira, derradeiro de abril, comemos logo, quase pela manhã, e fomos em terra por mais lenha e água. E em querendo o Capitão sair desta nau, chegou Sancho de Tovar com seus dois hóspedes. E por ele ainda não ter comido, puseram-lhe toalhas, e veio-lhe comida. E comeu. Os hóspedes, sentaram-no cada um em sua cadeira. E de tudo quanto lhes deram, comeram mui bem, especialmente lacão cozido frio, e arroz.

Não lhes deram vinho por Sancho de Tovar dizer que o não bebiam bem.

Acabado o comer, metemo-nos todos no batel, e eles conosco. Deu um grumete a um deles uma armadura grande de porco montês, bem revolta. E logo que a tomou meteu-a no beijo; e porque se lhe não queria segurar, deram-lhe uma pouca de cera vermelha. E ele ajeitou-lhe seu adereço da parte de trás de sorte que segurasse, e meteu-a no beijo, assim revolta para cima; e ia tão contente com ela, como se tivesse uma grande joia. E tanto que saímos em terra, foi-se logo com ela. E não tornou a aparecer lá.

Andariam na praia, quando saímos, oito ou dez deles; e de aí a pouco começaram a vir. E parece-me que viriam este dia a praia quatrocentos ou quatrocentos e cinquenta.

Alguns deles traziam arcos e setas; e deram tudo em troca de carapuças e por qualquer coisa que lhes davam. Comiam conosco do que lhes dávamos, e alguns deles bebiam vinho, ao passo que outros o não podiam beber. Mas quer-me parecer que, se os acostumarem, o hão de beber de boa vontade! Andavam todos tão bem dispostos e tão bem feitos e galantes com suas pinturas que agradavam. Acarretavam dessa lenha quanta podiam, com mil boas vontades, e levavam-na aos batéis.

E estavam já mais mansos e seguros entre nós do que nós estávamos entre eles.

Foi o Capitão com alguns de nós um pedaço por este arvoredo até um ribeiro grande, e de muita água, que ao nosso parecer é o mesmo que vem ter à praia, em que nós tomamos água.

Ali descansamos um pedaço, bebendo e folgando, ao longo dele, entre esse arvoredo que é tanto e tamanho e tão basto e de tanta qualidade de folhagem que não se pode calcular. Há lá muitas palmeiras, de que colhemos muitos e bons palmitos.

Ao sairmos do batel, disse o Capitão que seria bom irmos em direitura à cruz que estava encostada a uma árvore, junto ao rio, a fim de ser colocada amanhã, sexta-feira, e que nos puséssemos todos de joelhos e a beijássemos para eles verem o acatamento que lhe tínhamos. E assim fizemos. E a esses dez ou doze que lá estavam, acenaram-lhes que fizessem o mesmo; e logo foram todos beijá-la.

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências.

E portanto se os degredados que aqui hão de ficar aprenderem bem a sua fala e os entenderem, não duvido que eles, segundo a santa tenção de Vossa Alteza, se farão cristãos e hão de crer na nossa santa fé, à qual praza a Nosso Senhor que os traga, porque certamente esta gente é boa e de bela simplicidade. E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quizerem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons. E o Ele nos para aqui trazer creio que não foi sem causa.

E portanto Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim!

Eles não lavram nem criam. Nem há aqui boi ou vaca, cabra, ovelha ou galinha, ou qualquer outro animal que esteja acostumado ao viver do homem. E não comem senão deste inhame, de que aqui há muito, e dessas sementes e frutos que a terra e as árvores de si deitam. E com isto andam tais e tão rijos e tão nédios que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos.

Nesse dia, enquanto ali andavam, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus.

Se lhes a gente acenava, se queriam vir às naus, aprontavam-se logo para isso, de modo tal, que se os convidáramos a todos, todos vieram. Porém não levamos esta noite às naus senão quatro ou cinco; a saber, o Capitão-mor, dois; e Simão de Miranda, um que já trazia por pagem; e Aires Gomes a outro, pagem também.

Os que o Capitão trazia, era um deles um dos seus hóspedes que lhe haviam trazido a primeira vez quando aqui chegamos -- o qual veio hoje aqui vestido na sua camisa, e com ele um seu irmão; e foram esta noite mui bem agasalhados tanto de comida como de cama, de colchões e lençóis, para os mais amansar.

E hoje que é sexta-feira, primeiro dia de maio, pela manhã, saímos em terra com nossa bandeira; e fomos desembarcar acima do rio, contra o sul onde nos pareceu que seria melhor arvorar a cruz, para melhor ser vista. E ali marcou o Capitão o sítio onde haviam de fazer a cova para a fincar.

E enquanto a iam abrindo, ele com todos nós outros fomos pela cruz, rio abaixo onde ela estava. E com os religiosos e sacerdotes que cantavam, à frente, fomos trazendo-a dali, a modo de procissão.

Eram já aí quantidade deles, uns setenta ou oitenta; e quando nos assim viram chegar, alguns se foram meter debaixo dela, ajudar-nos. Passamos o rio, ao longo da praia; e fomos colocá-la onde havia de ficar, que será obra de dois tiros de besta do rio. Andando-se ali nisto, viriam bem cento cinquenta, ou mais.

Plantada a cruz, com as armas e a divisa de Vossa Alteza, que primeiro lhe haviam pregado, armaram altar ao pé dela. Ali disse missa o padre frei Henrique, a qual foi cantada e oficiada por esses já ditos. Ali estiveram conosco, a ela, perto de cinquenta ou sessenta deles, assentados todos de joelho assim como nós.

E quando se veio ao Evangelho, que nos erguemos todos em pé, com as mãos levantadas, eles se levantaram conosco, e alçaram as mãos, estando assim até se chegar ao fim; e então tornaram-se a assentar, como nós. E quando levantaram a Deus, que nos pusemos de joelhos, eles se puseram assim como nós estávamos, com as mãos levantadas, e em tal maneira sossegados que certifico a Vossa Alteza que nos fez muita devoção.

Estiveram assim conosco até acabada a comunhão; e depois da comunhão, comungaram esses religiosos e sacerdotes; e o Capitão com alguns de nós outros.

E alguns deles, por o Sol ser grande, levantaram-se enquanto estávamos comungando, e outros estiveram e ficaram. Um deles, homem de cinquenta ou cinquenta e cinco anos, se conservou ali com aqueles que ficaram. Esse, enquanto assim estávamos, juntava aqueles que ali tinham ficado, e ainda chamava outros. E andando assim entre eles, falando-lhes, acenou com o dedo para o altar, e depois mostrou com o dedo para o céu, como se lhes dissesse alguma coisa de bem; e nós assim o tomamos!

Acabada a missa, tirou o padre a vestimenta de cima, e ficou na alva; e assim se subiu, junto ao altar, em uma cadeira; e ali nos pregou o Evangelho e dos Apóstolos cujo é o dia, tratando no fim da pregação desse vosso prosseguimento tão santo e virtuoso, que nos causou mais devoção.

Esses que estiveram sempre à pregação estavam assim como nós olhando para ele. E aquele que digo, chamava alguns, que viessem ali. Alguns vinham e outros iam-se; e acabada a pregação, trazia Nicolau Coelho muitas cruces de estanho com crucifixos, que lhe ficaram ainda da outra vinda. E houveram por bem que lançassem a cada um sua ao pescoço. Por essa causa se assentou o padre frei Henrique ao pé da cruz; e ali lançava a sua a todos -- um a um -- ao pescoço, atada em um fio, fazendo-lha primeiro beijar e levantar as mãos. Vinham a isso muitos; e lançavam-nas todas, que seriam obra de quarenta ou cinquenta.

E isto acabado -- era já bem uma hora depois do meio dia -- viemos às naus a comer, onde o Capitão trouxe consigo aquele mesmo que fez aos outros aquele gesto para o altar e para o céu, (e um seu irmão com ele). A aquele fez muita honra e deu-lhe uma camisa mourisca; e ao outro uma camisa destoutras.

E segundo o que a mim e a todos pareceu, esta gente, não lhes falece outra coisa para ser toda cristã, do que entenderem-nos, porque assim tomavam aquilo que nos viam fazer como nós mesmos; por onde pareceu a todos que nenhuma idolatria nem adoração têm. E bem creio que, se Vossa Alteza aqui mandar quem entre eles mais devagar ande, que todos serão tornados e convertidos ao desejo de Vossa Alteza. E por isso, se alguém vier, não deixe logo de vir clérigo para os batizar; porque já então terão mais conhecimentos de nossa fé, pelos dois degredados que aqui entre eles ficam, os quais hoje também comungaram.

Entre todos estes que hoje vieram não veio mais que uma mulher, moça, a qual esteve sempre à missa, à qual deram um pano com que se cobrisse; e puseram-lho em volta dela. Todavia, ao sentar-se, não se lembrava de o estender muito para se cobrir. Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior -- com respeito ao pudor.

Ora veja Vossa Alteza quem em tal inocência vive se se convertera, ou não, se lhe ensinarem o que pertence à sua salvação.

Acabado isto, fomos perante eles beijar a cruz. E despedimo-nos e fomos comer.

Creio, Senhor, que, com estes dois degredados que aqui ficam, ficarão mais dois grumetes, que esta noite se saíram em terra, desta nau, no esquife, fugidos, os quais não vieram mais. E cremos que ficarão aqui porque de manhã, prazendo a Deus fazemos nossa partida daqui.

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto havemos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa. Traz ao longo do mar em algumas partes grandes barreiras, umas vermelhas, e outras brancas; e a terra de cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos. De ponta a ponta é toda praia... muito chã e muito formosa.

Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande; porque a estender olhos, não podíamos ver senão terra e arvoredos - terra que nos parecia muito extensa.

Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora assim os achávamos como os de lá.

Águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem!

Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar.

E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui esta pousada para essa navegação de Calicute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé!

E desta maneira dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta Vossa terra vi. E se a um pouco alonguei, Ela me perdoe. Porque o desejo que tinha de Vos tudo dizer, mo fez pôr assim pelo miúdo.

E pois que, Senhor, é certo que tanto neste cargo que levo como em outra qualquer coisa que de Vosso serviço for, Vossa Alteza há de ser de mim muito bem servida, a Ela peço que, por me fazer singular mercê, mande vir da ilha de São Tomé a Jorge de Osório, meu genro -- o que d'Ela receberei em muita mercê.

Beijo as mãos de Vossa Alteza.

Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500.

Pero Vaz de Caminha

Fonte: Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro:
http://objeto.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em: 12 out. 2013.

ANEXO 3



Com mais de 200 obras, CCBB abre 'Aleijadinho e Seu Tempo'

Mostra reúne diferentes aspectos da obra do mestre de Ouro Preto e do barroco mineiro
27 de julho de 2007 | 18h 17

Maria Hirszman, do Estadão

Chega a São Paulo a exposição Aleijadinho - Fé, Engenho e Arte, que já passou pelas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio e Brasília batendo recordes de público - 974 mil visitantes na primeira cidade e 180 mil na segunda - e confirmando o papel de relevo do mestre de Ouro Preto e do barroco mineiro no imaginário nacional. Com mais de 200 obras, dos mais diferentes gêneros (da estatuária original a réplicas de bronze, de fotos a moedas do período), a exposição articula-se como um conjunto de pequenas mostras, nas quais se enfatizam diferentes aspectos da obra do mestre e da cultura que a engendrou.

É por meio de aproximações sucessivas, por fragmentos expositivos, que a mostra pretende alinhar uma ideia geral de quem foi Aleijadinho, qual foi sua importância e como ele é fruto de determinado período histórico, de um novo marco civilizatório, como afirma o curador da exposição, Fábio Magalhães. O período trabalhado é muito curto, de aproximadamente 80 anos, mas são profundas as transformações por que passa a região das Minas Gerais entre a década de 1830, quando nasce o escultor, e os primeiros anos do século 19.

São vários os aspectos destacados na mostra e nos textos do catálogo - religiosidade, cultura musical, absorção local da tradição arquitetônica lusitana, etc. Mas como elemento-síntese de todo esse processo, Magalhães elege o ouro, já que é graças a sua descoberta e exploração que a região das Minas passa de florestas ermas e habitadas por índios selvagens a palco de ambições iluministas, como a Inconfidência Mineira (1789). "Ele é o grande protagonista da exposição", afirma o curador, lembrando que se retirou mais ouro dessa região em 80 anos, do que no mundo inteiro em dois séculos. Por isso o minério tem um segmento especial da exposição, situado no subsolo do CCBB, onde é possível ver barras e moedas cunhadas no período. Não à toa, o espaço também é dividido entre os mapas - que

determinam geograficamente os perigos e atrativos dessa exploração - e um conjunto de ex-votos com aspectos da vida rústica e mística em cidades como Vila Rica, atual Ouro Preto.

Afinal, o segundo aspecto que sobressai é a profunda religiosidade dessa cultura, marcada por rivalidades e limitações impostas pela Coroa, que chegou a proibir a instalação de ordens religiosas na região das minas para evitar perda de poder e desvio das riquezas. A questão pontua a exposição logo de início. Ao entrar no prédio, o visitante se depara com um tapete de serragem preparado por artesãs mineiras, segundo a tradição mantida em Ouro Preto nas festividades da Semana Santa. Também ocupa o hall de entrada uma série de réplicas dos profetas e dos passos da Paixão, em Congonhas do Campo - uma das maiores obras do artista, segundo a crítica. A obra coletiva traz a imagem da pomba que simboliza o Espírito Santo, segundo padrões de representação típicos do barroco e que estabelece um interessante diálogo com a escultura com a mesma imagem, situada à entrada da sala dedicada a Aleijadinho.

Essa sala, no segundo andar do prédio, funciona como uma espécie de coração da exposição, em torno do qual se articulam os outros núcleos. Lá estão reunidos alguns dos grandes destaques da exposição, como a imagem da Ressurreição de Cristo em madeira, de grande sensualidade e refinamento, e que segundo Magalhães atrai as atenções por onde passa. Também é possível ver o belíssimo Espírito Santo em madeira - já citado - e outras peças do mestre, inclusive o trono talhado especialmente para o bispo de Mariana. Mas há também nesse núcleo uma outra peça, que estabelece forte relação como todo o espírito da exposição: a tela Paisagem de Minas, executada em 1950 por Alberto Guignard (1896-1962).

Ao estabelecer um diálogo poético entre o escultor, considerado por muitos como o maior artista brasileiro de todos os tempos, e o pintor cujo trabalho de forte filiação expressionista cunhou a imagem por excelência da montanhosa paisagem mineira, a montagem deixa evidente que é necessário pensar a produção de Antônio Francisco Lisboa não como um fenômeno único, uma geração espontânea de genialidade, mas sim inserido em seu contexto histórico e social.

Ao longo da mostra, outros diálogos e sintonias são explorados. Para dar uma ideia desse procedimento, basta mencionar alguns dos núcleos de maior destaque: a sala dedicada a três outros mestres contemporâneos a Aleijadinho - Mestre Piranga, Francisco Vieira Servas e Francisco Xavier de Brito -, um amplo segmento iconográfico do século 19 (com obras de Rugendas, Debret...) e um vasto acervo de mapas.

O cinema (com o filme Aleijadinho, de Joaquim Pedro de Andrade) e a fotografia (com um conjunto significativo de imagens realizadas por Marc Ferrez ainda no século 19 e por Marcel Gautherot, em meados do século 20) também são importantes auxiliares. É interessante alertar, no entanto, que as imagens fotográficas expostas não são as originais, mas ampliações fora da escala. Há outros exemplos na mostra de reproduções que se preocupam mais em apresentar o aspecto geral da obra de Aleijadinho do que em ser fiel às dimensões originais. Há as réplicas dos Apóstolos, que pertencem ao acervo da Faap e que são ou maiores ou menores do que os originais.

Fonte: www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,com-mais-de-200-obras-ccbb-abre-aleijadinho-e-seu-tempo,25983,0.htm: Acesso em: 15 out. 2013.

ANEXO 4

Sentidos: Sinto muito

Por Bárbara Axt

Olhe, escute, toque, trema, fique tonto - e muito mais. Os sentidos são a única forma que temos para saber que nós e o mundo existimos. E tudo o que sabemos sobre eles está mudando

Tente descrever qual é a graça de andar em uma montanha russa usando só os 5 sentidos. Enquanto você coça a cabeça para descobrir se a vertigem e o frio na barriga se encaixam no tato, na visão, no olfato, na audição ou no paladar, aproveite para pensar em outra coisa: como você sabe que seu braço está de fato coçando a sua cabeça, se não consegue vê-lo? Se quiser mais desafios, olhe de novo a página anterior e responda: por que a imagem de um prego no olho traz uma sensação de dor? Por que alguns padrões de cor e de formas dão a ilusão de vibrar? Por que ver uma mulher beijando um rato embrulha o estômago? Aliás, qual dos 5 sentidos lhe diz que você teve um embrulho no estômago?

Não fique tonto com essas questões (até porque a tontura é outra sensação que não dá para explicar só com audição, visão, tato, olfato e paladar). Como você já deve desconfiar pelas perguntas acima, os nossos sentidos são muito mais complexos do que sempre nos disseram. A ideia de que temos apenas 5 formas de perceber o mundo foi formulada pelo filósofo grego Aristóteles no século 4 a.C. e, de forma um tanto impressionante, permanece popular até hoje. A ciência, no entanto, já percebeu que os nossos sentidos passam de 20 e são bastante maleáveis, complexos e interessantes. Quando começaram a estudar as portas da percepção, coisas incríveis aconteceram: pessoas passaram a enxergar pela língua ou pelo ouvido, pintar coisas que nunca viram, sentir o tato só pela visão. É a nova ciência dos sentidos – e ela pode mudar tudo o que sabemos sobre a realidade à nossa volta.

Vendo tudo

Quantas formas de perceber o mundo nós temos? Não é uma pergunta fácil, principalmente porque, para respondê-la, precisamos antes saber de que mundo estamos falando. É que, nesse caso, existem dois: o externo e o interno. Os 5 sentidos tradicionais são específicos para observar o que acontece fora de nós. Além deles, existem aqueles que servem para percebermos nós mesmos e a relação do nosso corpo com o espaço. Mesmo de olhos fechados, você sabe que tem pés, braços, cabeça, um corpo inteiro, certo? O sentido encarregado de informar o que faz parte do nosso corpo é a propriocepção. O neurologista inglês Oliver Sacks, no livro *O Homem que Confundiu sua Mulher com um Chapéu*, cita o caso real de Christina, que, aos 27 anos, perdeu a propriocepção depois de receber antibióticos. De uma hora para outra, ficou incapaz de sentir o próprio corpo e precisou aprender a se virar usando outros sentidos, como a visão e a audição. Precisava ver as pernas ou as mãos para andar ou pegar um objeto. Falar se tornou muito difícil – é graças à propriocepção que sentimos a posição da boca.

Comece a viajar nesse mundo interno e vão pipocar sentidos que nos informam situações como o equilíbrio, a pressão sanguínea, a sede ou a fome. Um exemplo é a cinestesia, que nos diz quando cada parte do corpo se move. Só que alguns cientistas acreditam que, mesmo somando todos esses sentidos, ainda não temos o retrato completo. Quem sabe se cada um desses não é um agrupamento simplista de muitas formas de percepção? Afinal, sentir um toque gelado é diferente de sentir um toque com pressão. E enxergar formas é diferente de enxergar cores – o que é comprovado pelo fato de que é possível ficar cego apenas para as cores, como bem sabem os daltônicos. Será correto agrupar no nome “visão” a percepção das formas, dos vermelhos, dos verdes e dos azuis? Ou deveríamos falar de pelo menos 4 sentidos? Não existe ainda entre os cientistas um consenso sobre o que deve ou não ser considerado um sentido isolado. As diferentes respostas a essas perguntas podem fazer o nosso número total de sentidos oscilar entre 10 e 33 (veja tabela à direita). Sentiu o problema? Pois ele é só o começo.

Fazendo sentido

Os sentidos são como uma gangue: além de serem muitos, agem sempre em grupo. E basta acionar um para que todos respondam. Segundo Alvaro Pascual-Leone, neurologista da Universidade Harvard, em Massachusetts, EUA, nosso cérebro está sempre usando todas as percepções para criar um cenário mental da situação. É o que se chama de “mãos da mente”: ao olhar para um abacaxi, você sente a textura espinhenta da fruta, enquanto mentalmente é capaz de sentir seu cheiro e o sabor doce e ácido.

Por que isso acontece? Antes de mais nada, é importante entender que sensação e percepção são processos complementares, mas diferentes. A sensação é a parte passiva da coisa, quando simplesmente recebemos um estímulo. É quando as ondas sonoras atingem o aparelho auditivo, fazem o tímpano vibrar e, na forma de impulsos elétricos, são levadas pelo nervo auditivo até o cérebro. A partir daí, entra em cena a percepção, que assimila, decodifica e processa esses dados.

As nossas sensações estão sempre funcionando, mas nossa percepção varia bastante. Ela pode ser temporariamente desativada: como qualquer um que tenha assistido a uma aula chata pode dizer, é possível escutar palavras sem ouvir nada. Por outro lado, é só andar em uma rua deserta para perceber como ficamos mais perceptivos a barulhos e sombras. O desligamento é seletivo: quando queremos conversar com alguém em uma festa barulhenta, precisamos ignorar todas as conversas paralelas, mas basta mencionarem nosso nome para voltarmos a atenção a outra conversa. Na Universidade Harvard, os psicólogos Daniel Simons e Christopher Chabris pediram que voluntários contassem o número de passes dados em um jogo de basquete, o que fez com que muitos não percebessem uma pessoa vestida de gorila atravessando a quadra. (Preste atenção: alguém pode estar chamando o seu nome enquanto você lê esta matéria.)

É possível ter problemas na percepção – um mal neurológico conhecido como agnosia que impede o reconhecimento de qualquer imagem, cheiro ou som. Existem relatos de pessoas incapazes de diferenciar um círculo de um quadrado, apesar de enxergar bem as duas formas. Oliver Sacks cita o caso de um professor de música com um processo degenerativo nas partes visuais do seu cérebro que foi aos poucos perdendo a capacidade de enxergar o todo de uma imagem. Identificava apenas os detalhes ou os movimentos. A confusão chegou a tal ponto que ele não conseguia mais entender uma rosa, apesar de descrevê-la com riqueza de detalhes. Durante uma consulta médica, confundiu seu pé com o sapato e, depois, pegou a cabeça de sua mulher para colocá-la na sua própria cabeça, literalmente confundindo-a com um chapéu.

Mais impressionantes ainda são os casos em que a sensação não acontece, mas a percepção sim. Nosso cérebro é capaz de sentir texturas através da visão (olhe para um cachorro fofinho, por exemplo) ou formar imagens através do tato. O pintor turco Esref Armagan é cego de nascença e seus olhos não detectam nenhum tipo de luz, mas mesmo assim ele é capaz de pintar imagens complexas, como paisagens ou peixes, respeitando as regras da perspectiva. Ele retrata até mesmo objetos distantes, como montanhas e nuvens. Como consegue?

Em primeiro lugar, ele conhece os objetos através do tato e pelas explicações de pessoas que enxergam. Para saber o que está pintando, ele usa uma tinta com textura que lhe permite sentir os próprios traços. Mas o segredo mesmo está na cabeça de Armagan. O córtex visual (área responsável por processar a visão) de uma pessoa funciona mesmo sem estímulos visuais objetivos. Por exemplo, ao fechar os olhos e imaginar uma cena, seu cérebro vai ativar a área relacionada às imagens, mesmo que em uma intensidade mais baixa. O mesmo acontece com o cérebro de Armagan: atividade leve quando ele imagina alguma imagem e bem mais alta quando está desenhando ou pintando. Nessas horas, sua atividade no córtex visual é praticamente igual à de alguém que enxerga perfeitamente. Usando informações da memória, tato, descrição, localização espacial e outros sentidos, ele consegue formar uma imagem parecida com a que temos ao enxergar.

Definir a visão parecia ser uma tarefa simples, mas se torna um pouco mais complicado agora: um indivíduo com agnosia é capaz de reagir à luz, mas não vê certos objetos. Armagan não reage à luz, mas usa relatos para “enxergar” a ponto de pintar melhor do que muita gente com a visão perfeita. Casos como o dele reforçam a teoria de que a percepção das coisas não depende exatamente do caminho pelo qual o estímulo chega. Ou seja, seu cérebro consegue ver de várias formas – os olhos são apenas o caminho mais tradicional.

Olhando pela língua

Em uma pesquisa na Inglaterra, tudo o que voluntários precisavam fazer era colocar o braço debaixo de uma mesa. Por cima, ficava um braço de borracha, usado em shows de mágica. Os braços real e falso eram

tocados pelos mesmos objetos, ao mesmo tempo. Foram precisos apenas 11 segundos para que eles começassem a considerar como sua a mão que estava visível, o que ficou provado pelo monitoramento da atividade cerebral e porque, no final da experiência, vários apontaram a mão de borracha como sendo a real. Já o neurologista Álvaro Pascual-Leone, de Harvard, foi mais longe: fez pessoas com a visão perfeita passarem 5 dias com óculos que bloqueavam toda a luz. Durante esse período, eles relataram um aumento nos outros sentidos e também algumas alucinações visuais. Além disso, estímulos táteis ou auditivos tornaram-se capazes de ativar o córtex visual do cérebro. Todos esses sintomas desapareceram menos de 24 horas depois que os voluntários retiraram os óculos.

As duas experiências mostram que os nossos sentidos são muito mais flexíveis e adaptáveis do que se acreditava. Por estarem todos interligados, é só limitar um pouco um deles para que outros tentem compensar a deficiência. Na primeira experiência, a visão interagiu – e acabou substituindo – a propriocepção. E, na segunda, Pascual-Leone acredita que o córtex visual dos voluntários começou a se adaptar para funcionar com estímulos não-visuais. Nos dois casos, o que interessava ao cérebro era a informação disponível. Com os dados que tinha, ele tentava montar uma imagem mental.

Descobertas como essas abriram caminho para encontrar formas de compensar deficiências como cegueira e surdez. Um dos resultados mais promissores é o voice, um dispositivo criado pelo inventor holandês Peter Meijer para fazer pessoas enxergarem por meio de música. Ele usa um padrão de sons para descrever imagens captadas por uma câmera, que pode ser acoplada aos óculos de um deficiente visual. Agudos indicam um objeto em posição elevada, como uma prateleira, enquanto sons mais graves indicam algo perto do chão. O volume está relacionado à luminosidade: quando mais alto o som, mais claro o objeto. A ausência de luz é representada pelo silêncio. Pode parecer estranho, mas com algum tempo de uso o sistema pode guiar uma pessoa por um ambiente.

Algo parecido pode ser feito com o paladar. O BrainPort, da Universidade de Wisconsin, EUA, é formado por 144 eletrodos dispostos em um quadrado do tamanho de um selo, que fica em contato com a língua. O alpinista Erik Weihenmayer, cego há mais de 20 anos, usou o dispositivo para projetar em sua língua as imagens captadas por uma câmera localizada em sua cabeça. Em pouco tempo de uso, foi capaz de identificar objetos e apanhar uma bola em movimento. Já a americana Cheryl Schiltz usou o BrainPort para recuperar a sensação de equilíbrio. No caso dela, um aparelho localizado também na cabeça registrava todas as vezes que ela se inclinava, indicando o desnível através dos eletrodos – ao deixar a cabeça alinhada, ela sentiria uma sensação mais forte na parte central da língua. Foi o suficiente para que Cheryl andasse pela rua, subisse e descesse escadas e até mesmo carregasse uma bandeja.

A viagem através dos sentidos está apenas começando. Cada um desses novos equipamentos levam a descobertas ainda mais profundas sobre como percebemos o mundo, que por sua vez levam a tecnologias mais avançadas. Talvez um dia os cientistas cheguem à conclusão de que temos mais de 35 sentidos ou, quem sabe, a uma resposta ainda mais radical: um só. Como o que está em jogo é nada menos a forma com que lidamos com o mundo e com que sabemos que tudo existe, é possível que essas pesquisas mudem toda a nossa relação com a realidade. O que estaremos vendo e ouvindo daqui a algumas décadas? Ninguém sabe.

Fonte: <http://super.abril.com.br/ciencia/sentidos-sinto-muito-445721.shtml>: Acesso em: 20 ago. 2012.

ANEXO 5



Entenda os protestos de 1968

No Brasil, estudantes lutavam contra o regime militar e por melhor educação.
Na França, revolta de maio opôs universitários e polícia em batalhas violentas.
Do G1, em São Paulo

Os Estados Unidos estavam mergulhados na guerra no Vietnã e se agitaram com o assassinato do líder negro Martin Luther King Jr. A Europa entrou no furacão das revoltas estudantis. E o Brasil, com o endurecimento do regime militar, entrou numa fase de censura política e dura repressão policial.

O ano de 1968 foi de muitas perdas na história mundial, mas foi também um período de conquistas sociais importantes que ecoam até os dias de hoje, como a igualdade de direitos civis, a liberação sexual, o reconhecimento das lutas dos estudantes e da diversidade cultural.

O clima de agitação mundial se estendeu por todo o ano de 1968, mas foi especialmente no mês de maio daquele ano que as revoltas foram sentidas com mais força e transmitidas de um país a outro pelos meios de comunicação de massa -principalmente a televisão.

A luta dos estudantes

O estopim da agitação na França foi o fechamento da Universidade de Nanterre, nos arredores de Paris, em 2 de maio. Havia semanas os estudantes vinham entrando em conflito com a polícia francesa, depois que decidiram ocupar a universidade protestando contra a burocracia da instituição que, entre outras coisas, impedia os alunos de dividirem os quartos da residência estudantil com colegas do sexo oposto.

Em pouco tempo os alunos de Nanterre ganharam o apoio dos estudantes da Universidade de Sorbonne, que tomaram as ruas do Quartier Latin, em Paris. Os sindicatos de trabalhadores da França decidiram cruzar os braços e ocupar as fábricas, cobrando do governo melhores salários e condições de trabalho.

Pedras e cartazes

Dezenas de milhares de pessoas participaram de manifestações em Paris naquele maio de 1968, trocando agressões com os policiais da Compagnie Républicaine de Sécurité (CRS), a tropa de choque

francesa. Mas, para além das barricadas, coquetéis molotov e pedras de calçamento atiradas, os manifestantes tinham como arma as palavras, espalhadas em cartazes e pichações com slogans irônicos e anti-autoritaristas como: "A imaginação ao poder", "Abaixo o realismo socialista. Viva o surrealismo", "Ceder um pouco é capitular muito", "Consuma mais, viva menos" ou "A humanidade só será feliz quando o último capitalista for enforcado com as tripas do último esquerdista".

Inspirada pelo pensamento de intelectuais como Herbert Marcuse, um dos principais defensores da Nova Esquerda, ou do situacionista Guy Debord, a revolta dos estudantes franceses ganhou apoio de artistas locais, como os cineastas François Truffaut e Jean Luc-Godard - que incentivaram um boicote ao Festival de Cinema de Cannes naquele ano -, além de inspirarem músicas dos Beatles ("Revolution") e dos Rolling Stones ("Street fighting man").

Música de protesto

No Brasil, um dos slogans de maio de 68 foi eternizado por Caetano Veloso e Gilberto Gil em "É proibido proibir". Apresentada no Festival Internacional da Canção da Rede Globo naquele ano, a canção foi vaiada pelo público provocando a famosa reação irritada de Caetano: Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) vocês não estão entendendo nada!".

De fato, a juventude em lugar nenhum do mundo tomou o poder naquele ano. Na França, os protestos esfriaram consideravelmente após os episódios de maio, as universidades reabriram e o general Charles De Gaulle, que muitos manifestantes pretendiam derrubar, continuou no poder até abril de 1969.

Na Tchecoslováquia, tropas soviéticas impediram a implantação do "socialismo humano" proposto por Alexandre Dubcek durante o período que ficou conhecido como Primavera de Praga. No México, centenas de estudantes foram agredidos durante um protesto às vésperas da realização dos Jogos Olímpicos no país.

Vietnã e os EUA

Nos Estados Unidos, a opinião pública passou a rejeitar a guerra do Vietnã após ficar chocada com as imagens que a TV mostrava da ofensiva do Tet, momento em que os vietcongs atacaram tropas americanas, a partir de janeiro. A morte de Martin Luther King também gerou revoltas das comunidades negras.

No Brasil, os militares, que reprimiram com prisões a realização do congresso de estudantes da UNE em Ibiúna, em outubro de 1968, continuariam no poder por mais 17 anos.

A herança de 68

Quarenta anos depois, no entanto, as consequências diretas ou indiretas daquelas revoltas juvenis ainda são debatidas.

A revitalização recente do movimento estudantil no Brasil e na França, com ocupações de reitorias e indícios de distanciamento de sindicatos e partidos políticos, tem gerado comparações com as manifestações de 1968; os protestos pró-diretos humanos em todo o mundo contra a realização das Olimpíadas em Pequim; a corrida à Presidência de Barack Obama, com a possibilidade de os Estados Unidos elegerem seu primeiro líder negro na Casa Branca; o ressurgimento do interesse por artistas como os Mutantes; sem falar na infinidade de livros de autores e atores dos episódios daquele ano -tudo isso transpira 1968.

"Em 1965, uma mulher casada tinha que pedir permissão ao marido para abrir uma conta bancária. Hoje você tem uma aceitação da autonomia da homossexualidade, apesar da Igreja ainda ter seus problemas. Há uma aceitação da diversidade dos indivíduos. Uma ideia de direitos humanos e democracia", declarou à agência de notícias France Presse o franco-alemão Daniel Cohn-Bendit, um dos principais líderes dos estudantes de Nanterre em 68. Hoje, ele é deputado do parlamento europeu pelo Partido Verde.

Na contramão, o idealismo da geração 1968 não passou exatamente incólume à virada do século

No Brasil, ex-líderes estudantis da época, como o ex-deputado José Dirceu, enfrentam acusações em episódios de corrupção. Na Europa, pressionados pelo desemprego e o aumento dos gastos sociais, grupos cada vez maiores de eleitores apoiam políticas duras contra a entrada de imigrantes em seus países. E, na França, berço dos protestos libertários de Maio de 1968, o presidente eleito Nicolas Sarkozy leva adiante uma "cruzada" para "liquidar de uma vez" com a herança daquele período.

Divorciado e ex-aluno da mesma Nanterre de Cohn-Bendit, Sarkozy, representante dos conservadores franceses, afirma que o verdadeiro legado de 1968 foi o de ter "acabado com a diferença entre o bem e o mal, entre o verdadeiro e o falso, entre o bonito e o feio".



Fonte: <http://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL464249-15530,00-ENTENDA+OS+PROTESTOS+DE.html>: Acesso em: 08 nov. 2013.

ANEXO 6

Ano	Branços	Escravos	Índios “Integrados”	Índios Isolados	Total
1500	0	0	0	5.000.000	5.000.000
1600	50.000	30.000	120.000	4.000.000	4.200.000
1700	150.000	150.000	200.000	2.000.000	2.500.000
1800	2.000.000	1.500.000	500.000	1.000.000	5.000.000

Tabela I Crescimento da população integrada no empreendimento colonial e diminuição dos contingentes aborígenes autônomos. (RIBEIRO, 1995, p. 151)

ANEXO 7





