O Renascimento da Arte: Renascença e Barroco

TODOS OS CAMINHOS PARTEM DE FLORENÇA

O Renascimento desde o inicio em Florença, o Alto Renascimento em Roma e Veneza e sua expansão para norte, leste e deste



A Idade Média é assim chamada porque se situou entre dois picos de glória artistica: o período clássico e o Renascimento. Posto que a arte ainda vivia na Idade Média, o que renasceu no Renascimento — e se estendeu pelo período barroco — foi a arte parecida com a vida. A passagem do interesse pelo sobrenatural para o natural provocou essa mudança. A redescoberta da tradição greco-romana ajudou os artistas a reproduzirem acuradamente as imagens visuais. A expansão do conhecimento científico, com a maior com-

preensão da anatomia e da perspectiva, possibilitou aos pintores dos séculos XV e XVI superarem as técnicas da Grécia e de Roma.

No período barroco dos séculos XVII e XVIII, a reverência pelo Classicismo persistiu, mas esses dois séculos produziram uma aceleração inédita. Governados por monarcas absolutistas, as recém-unificadas nações produziram artes teatrais e arquitetônicas de dimensões sem precedentes, destinadas a arrebatar os sentidos e as emoções.

	HISTÓRIA DO MUNDO		HISTÓRIA DA ARTE
		1400 1500	Fase Inicial da Renascença
		Anos 1420	Descoberta da perspectiva
	Gutenberg inventa a imprensa com lipos móveis	1446 50	
	Médicis depostos em Florença, mudança da arte para Roma	1492	
	Carrier Manager Control of the Contr	1500 20	Alta Renascença
	Renascença se estende ao norte da Europa	1500 - 1600	
		1503 - 6	Leonardo pinta "Mona Lisa
		1508 - 12	Afrescos de Michelangelo no leto da Capela Sistina.
		1509 - 11	Rafael cria afrescos do Vaticano
		1510	Giorgione pinta o primeiro nu reclinado
	Baldoa airavessa o Gceano Pacifico	1513	
	Lutero anuncia as 95 Teses, inicio da Reforma	1517	
	Magalhães circunavega o globo	1520	
	37,000,000,000	1520 - 1600	Maneirismo
	Roma saqueada por alemães e espanhóis	1527	
		Anos 1530	Holbein pinta a nobreza britânica
	Henrique VIII da Inglaterra lunda Igreja Anglicana	1534	
		1534 - 41	Michelangelo Irabalha no Julzo Final
	Copérnico anuncia que os planelas giram em torno do sol	1543	The state of the s
	Elizabeth I reina na Inglaterra	1558 - 1603	
	M-1447-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-1-	1577	El Greco val para a Espanha
	Inglaterra derrota a Armada Espanhola	1588	
	Édito de Nantes estabelece a tolerância religiosa	1598	
	***************************************	1601	Caravaggio pinta "Conversão de São Paulo" o Barroco começa
	Galileu Inventa o telescópio	1609	Section of the Control of the Contro
	Publicação da Biblia do Rei James	1611	
	Harvey descobre circulação do sangue	1619	
	Peregrinos desembarcam em Plymouth	1620	
	a boat out of the second of the	Anos 1630	Van Dyck pinta a aristocracia
		1642	Rembrandt cria "Troca da Guarda"
		1645	Bernini projeta Capela Cornaro
		1648	Paussin estabelece o gosto clássico: lundação da Real Academ
		19.35	Francesa de Pintura e Escultura
	Charles I da Inglaterra decapitado	1649	
		1656	Velázquez pinta "As Meninas"
		1668	Luís XIV ordena ampliação de Versalhes
		1675	Wren projeta Catedral de São Paulo
	Newton lança a teoria da gravidade	1687	- The Control of the
	Farenheit inventa térmômetro de mercurio	1714	
		1715	Luis XIV morra, rococò francès começa
	Bach compõe o primeiro Concerto de Brandenburgo	1720	Control of the same of the sam
	And the second s	1738	Descoberta de Pompera e Herculano
	Catarina, a Grande, reina na Rússia	1762	
	James Watt Inventa máquina a vapor	1765	
	The state of the s	1768	Reynolds dirige a Real Academia
	Prinstley descabre oxigénia	1774	
	Colómas americanas declaram independencia	1776	
	The state of the s	1784 - 85	David (ança Negelassicismo
À	ozart se torna músico da corte do Imperador Francisco José II	1787	
세	Começa a Revolução Francesa	1789	

A RENASCENÇA: O COMEÇO DA PINTURA MODERNA

No Inicio dos anos 1400, o mundo acordou. Tendo início em Florença, a Renascenca, ou renascimento da cultura, se estendeu a Roma e Veneza e, em 1500, ao resto da Europa, atingindo Países Baixos, Alemanha, França, Espanha e Inglaterra, num movimento que ficou conhecido como a Renascença do Norte.

Os elementos em comum foram a redescoberta da arte e da literatura da Grecia e de Roma, o estudo científico do corpo humano e do mundo natural e a intenção de reproduzir com realismo as formas da natureza.

Com o advento dos novos conhecimentos técnicos, como o estudo da anatomia, os artistas evoluíram na arte de pintar retratos, paisagens, motivos mitológicos e religiosos. Em virtude do desenvolvimento das técnicas de pintura, seu prestígio aumentou, chegando ao auge na Alta Renascença (1500-20) com megastars como Leonardo, Michelangelo e Rafael.

Durante esse período, a exploração de novos continentes e a pesquisa científica proclamavam a confiança no homem e, ao mesmo tempo, a Reforma Protestante diminuía o domínio da Igreja. O resultado foi que o estudo de Deus como Ser Supremo foi substituído pelo estudo do ser humano. Desde os retratos detalhistas de Jan van Eyck, passando pela intensidade emocional das gravuras de Dürer, até os corpos contorcidos e a iluminação surreal de El Greco, a arte foi o meio de explorar todas as facetas da vida na terra.

"Os Embaixadores Franceses", Hans Holbein, o

Jovem, 1533: NG. Londres. Esse retrato de dois "fromens universais" expressa a versariidade da lipoca. Objetos curno i globo, o compasso, o quadrante solar, um ataude e um livro de orações ilustram a gama do interesses, da matemática a música. Holbeln explorou amplamente fodas ao lécricas descobertas na Renascença: as lições de composição, anatómia, representação realista das formas humanas atraves da lor e da sombra, da intensidade das cores e da impeicavel perspectiva

"O Dinheiro do Tributo", Masaccio c. 1427 Santa Maria del Carmine: Florenca, Masaccio revolucionou a pintora ao usar a perspectiva, uma finito coerente de luz e o retrafo Iridimensional da ligura humana.

OS QUATRO GRANDES PATAMARES

Durante a Renascença, as inovações técnicas e as descobertas de obras-dearte possibilitaram novos estilos para representar a realidade. Os quatro grandes passos foram a mudança de pintura a tempera, em paméis de madeira, e afresco, em paredes de alvenaria, para a pintura a óleo em telas esticadas; o uso da perspectiva, dando peso e profundidade à forma; o uso de luz e sombra, em oposição a linhas desenhadas; e as composições piramidais na pintura.

1. OLEO SOBRE TELA. O óleo sobre tela tornou-se o meio por excelência na Renascenca. Com esse método, um mineral como o lápis-lazúli era moido e o pó resultante misturado a terebintina e aplicado sobre a tela. O aumento das opções de cores, com suaves nuances de tonalidades, permitiram aos pintores representar texturas e simular formas em três dimensões.



2. PERSPECTIVA. Uma das descobertas mais significativas da história da arte foi o método de criar a ilusão de profundidade numa superfície plana, chamado "perspectiva", que veio a ser a base da pintura européia nos quinhentos anos seguintes. A perspectiva linear cria o efeito ótico dos objetos se alinhando conforme a distância por mejo de linhas convergentes para um único ponto no quadro, chamado "ponto de fuga". (No quadro de Masaccio "O Dinheiro do Tributo", as linhas convergem para a parte de trás da cabeça de Cristo.) Os pintores reduziam o tamanho dos objetos e apagavam as cores ou borravam detalhes à medida que os objetos ficavam mais afastados.

- 3. O USO DE LUZ E SOMBRA. O chiarascura (pronuncia-se quiaroscuro), que significa "claro/escuro" em italiano, se referia a uma nova técnica para modelar formas em que as partes mais claras parecem emergir das áreas mais escuras produzindo, na superfície plana, a ilusão de um relevo escultural.
- 4. CONFIGURAÇÃO EM PIRÂMIDE. Os rigidos retratos em perfil e o agrupamento de figuras numa grade horizontal no primeiro plano da pintura deram lugar a uma "configuração piramidal", mais tridimensional. Essa composição simétrica alcança o climax no centro, como na "Mona Lisa" de Leonardo, em que o ponto focal é a cabeça da figura.

PRIMEIRO PERÍODO DA RENASCENÇA: OS TRÊS PRIMEIROS DESTAQUES

A Renascença nasceu em Florença. O triunvirato dos gênios do quattrocento (século XV) que inventaram esse novo estilo é composto pelo pintor Masaccio, o escultor Donatello, que reintroduziu o Naturalismo, e o pintor Botticelli, cujas elegantes figuras lineares chegaram ao auge do refinamento.

MASACCIO. O fundador da pintura da primeira fase da Renascença, que veio a ser a pedra angular da pintura européia por mais de seis séculos, foi Masaccio (1401-28). Apelidado de "Relaxado", porque descuidava de sua aparência em favor da arte, Masaccio foi o primeiro, desde Giotto, a não pintar a figura humana como uma coluna linear, no estilo gótico, mas como um ser humano real. Outro pintor renascentista, Vasari, disse que "Masaccio pôs as imagens de pé". Também inovação de Masaccio foi o dominio da perspectiva e o uso de uma unica fonte de luz constante lançando sombras precisas.

DONATELLO. O que Masaccio fez na pintura, Donatello (1386–1466) fez na escultura. Sua obra recapturou a descoberta central da escultura clássica: o contrapposto, ou peso concentrado numa das pernas e o resto do corpo em

relaxamento, ligeiramente virado para um lado. Donatello esculpia e drapeava as figuras com realismo, de acordo com a

estrutura óssea subjacente.

Seu "Davi" foi o primeiro nu em tamanho natural desde o período clássico. O brutal naturalismo de "Maria Madalena" é ainda mais rigoroso, mais cruamente exato que as "verdadeiras" estátuas romanas antigas. O artista esculpiu Madalena idosa, como uma velha enrugada, encovada, com cabelos ressecados e olhos fundos. A escultura de Donatello era tão viva que o artista, segundo dizem, gritou-lhe: "Fala, fala, ou morrerás de peste!"



eava as figuras com realismo, de acordo com a co. O brutal naturalismo de "Maria Madalena" é nanas antigas. O artista esculpiu Madalena idosa, os. A escultura de Donatello era tão viva que o **BOTTICELLI.** Enquanto Donatello e Masaccio lançavam as bases do realismo tridimensional, Botticelli (1444-1510) se movia na direção oposta. Seu estilo decorativo linear e as louras donzelas flutuantes eram mais um retrocesso ã arte bizantina. Por outro lado, seus nus sintetizam a

Renascença. O "Nascimento de Vênus" marca o

renascimento da mitologia clássica.





"Davi", Donatello. c. (430-32, Museo Nazionaie. Florença Donalelin foi o primeiro no estro de escullida renascentista introduziedo massas corporais arredondadas.

A RENASCENÇA ITALIANA

HEROIS DA ALTA RENASCENÇA. No século XVI, a liderança artística chegou a Roma e a Veneza, onde os extraordinários Leonardo, Michelangelo e Rafael criaram esculturas e pinturas com total dominio das técnicas. Sua obra fundiu as descobertas renascentistas de composição, proporções ideais e perspectiva de tal maneira que essa fase ficou conhecida como Alta Renascença. (1500-20).

LEONARDO DA VINCI. O termo "homem da Renascença" veio a significar um indivíduo de talentos múltiplos, que irradiava saber. Seu protótipo foi Leonardo (1452-1519), que chegou mais perto desse ideal do que qualquer outra pessoa de então e desde então.

Leonardo foi universalmente admirado por sua bela aparência, seu intelecto e seu charme. Sua "beleza pessoal não podia ser maior", segundo a opinião de um contemporâneo desse homem alto de longos cabelos louros, "de quem cada movimento era a pura graciosidade, e cujas habilidades eram tão excepcionais que ele resolvia prontamente qualquer dificuldade". Como se não bastasse, Leonardo cantava "divinamente" e "sua encantadora conversação conquistava todos os corações".

Ávido alpinista, Leonardo adorava escalar altas montanhas e era também fascinado pelo võo. Quando via passaros em gatola, pagava ao dono para soltá-los. Eshocos de asas eram frequentes nos cadernos em que proje-



"Mona Lisa", ou "La Gloconda", Leonardo da Vincl. 1503 6 couvre. Paris. O mais fantose quadro do poster incorpora lodas a) describertas renascentratas de perápectiva. unatornia e composição

tava os inventos voadores que veio a construir. Ele próprio os experimentava, na esperança de se alçar às alturas. Certa vez escreveu; "Quero realizar milagres", ambição evidente em suas invenções: uma máquina para remover montanhas, um pára-quedas, um helicóptero, um tanque blindado, um sino de mergulhador.

Leonardo fez mais que qualquer outro para criar o conceito de gênioartista. Quando deu início ao seu primeiro projeto, o artista era considerado um artesão servil. Ao acentuar permanentemente os aspectos intelectuais da arte e da criatividade, Leonardo transformou o status do artista em, segundo suas palavras, "Senhor e Deus".

Seu brilho tinha uma mácula. O pintor contemporáneo Vasari qualificou Leonardo de "volúvel e cheio de caprichos". Sua curiosidade era tão onivora que as distrações o atraiam constantemente de um projeto incompleto a outro. Quando foi contratado para pintar um altar, dedicou-se antes a estudar o movimento das marés do Adriático e inventou sistemas de prevenção de deslizamentos de terra. Um padre disse que Leonardo ficou tão obcecado com suas experiências matemáticas "que nem conseguia pegar nos pincéis".

Menos de vinte trabalhos de Leonardo sobreviveram. Morreu aos 75 anos, na França, aonde fora a chamado de Francisco I, unicamente para conversar com o rei. Em seu leito de morte, segundo Vasari, Leonardo admitiu que "tinha ofendido a Deus e a humanidade por não desenvolver sua arte como devia".

MONA LISA

Decorpu o quarto de Napoleão até ser levada para o Louvre, em 1804. Provocou engarratamentos de trânsão em Nova York guando 1.6 milhão de pessoas se precipitaram para ve la numa exposição de sele semanas. Em Tóquio, permitia-se a cada visitante dez segundos para olhar o quadro. O objeto de toda essa atenção foi o retrato mais tamoso do mundo, a "Mona-

Historicamente, ela não era uma pessoa importante mas, provavelmente, a jovern osposa de um mercador florentino chamado Giocondo ("Mona" era abrevialura de Madonna, que quer dizer Sennora). O retrato definiu os padrões para a Alta Renascença em vários aspectos decisivos. O uso da perspectiva, comtodas as limbas convergindo para um unico ponto de luga atras da cabeça da Mona Lisa, e a composição triangular estabelecerath a Importancia da geometria. na pintura. Era diferente dos rigidos perfis-dos ratratos que haviam sido a regra geral, pois mostrava a imagem numa postura natural, relaxada, em três-quartos. Para chegar a esse conhecimento exato da anafornia, tão evidente nas mãos da Mona Lisa. Leonasdo morou num hospital, onde estudou esqueletos e dissecou mais de trinta cadaveres.

Uma das primeiras pinturas em telá destinadas a ser pendurada na parece la "Mona Lisa" realizou. planamente o potencial do novo veiculo — a teta. Em vez de tomar como ponto do partida as figuras delineadas, como os pintores costumavam tazer antes da Renascença. Leonardo usou o chiaros, uro para modelar as feições por meio de luz e sombra. Comecando com fonalidades escuras, ele construir à ilusão de leições tridimensionais com varias camadas de vidrado fino semifransparente. (Alé as popilas da Mona Lisa foram compostas com sucessivas camadas finas de pigmento.) Essa técnica de stumato apresenta um conjunto, sepondo as palavras de Leonardo "sem lintias ou fronteiras, a maneira da fumaça". As cores vão do claro ao escuro numa gradação continua de tonalidades sutis, sem bordas definidas que as separem. As formas parecem emergit das sombras e se misturar nelas.

E ela tem o famoso sorriso. Para evitar a solenidade dos refratos formais. Leonardo contratou musicas e butões para distrair o modelo. Embora de xasse frequentemente o frabalho incompleto devido a hustração, quando suas mãos não acompanhavam a imaginação, esse quadro foi imediatamente aclamado como obra-prima e influenciou muitas gerações de artistas. Em 1911, um trabalitador italiano, indignado pelo fato de que o melhor da arte italiana residia na França roubou o quadro do Louvre para devolve-lo ao solo pátrio. A "Mona Lisa" los encontrada no quarto miseravei do patriota dois anos depois em Florença.

Em 1952, havia mais de sessenta versões da Mora Lisa. Desde a Mora Lisa de cavanhaque, de Marcel Duchamps, em 1919, alé a sèrie em silkscreen de Andy Warhol e à imagem de Jasper Johns em 1983, a Mona Lisa e não só o mais admirado como o mais reproduzido dos quadros.

A ULTIMA CEIA

Se a "Mona Lisa" de Leonardo e o retrato mais famoso, seu alresco "A Ultima Ceia" e a pintura religiosa mais venerada ha cinco seculos. Leonardo dizia que o artista tinha dois objetivos: pintar "o homem e a Intenção de sua alma... Aqui ele revolucionou a arte ao captar ambos, principalmente o que la na alma de cada Sigura

Leonardo Imortalizou o momento dramatico em que Cristo anunciou que um de seus discipulos irla trai-lo e a reação emocional de cada um ao perquiritar "Senhor serel eu?" Através de uma gama de gestos e expressões. Leonardo revelou pela primeira vez na arte o caraler fundamental e o estado osicológico. de cada apostolo. O uso da perspectiva, com todas as líntias diagonais convergindo para a cabeça de Cristo, fixou Cristo no apice da composição piramidal.

Intelizmente. Leonardo não tinha temperamento adequado as exigências an afresco tradicional, que requerla um trabalho de pincel rápido e certerio, em 🕾 da acumulação de nuances difusas. Em "A Última Ceia" ele experimentou uma amuisão de ôleo e têmpera que não aderiu bem a alvenaria, Leonardo ainda era vivo quando o mural começou a se destazer. A situação piorou quando o prédio que abrigava o mural foi usado como estábulo e parcialmente destruído na Segunda Buerra Mundial. A umidade acumulada atrás da barricada de sacos de arela que cobria a parede praticamente destruiu o afresco. Atualmente, está sendo restaurado centimetro a centimetro.

"A Ultima Cela", Leonardo da Vinci e 1495. Santa Maria delle Grazin. Millio Leonardo invela o cararer de cada discipulo afrares de gestos e expressões fácas-





"No Ventre", Leonardo da Vinci in 1510 Royal Dislikation Windson

Os Cadernos

A prova da fértil imaginação de Leonardo está nes milhares de paginas de seus cadernos, cobertos de esboços e idéras. Seus interesses e conhecimentos abrangiam anatomia, engenharia, astronomia, matemálica historia natural, música, escultura, arquitetura e pintura, o que laz dele o génio mais versatil de todos os tempos. Embora suas anotações não fossem conhecidas pelos cientistas. Leonardo foi um precursor de muitas das majores descobertas e invenções das culturas subseguentes. Ele construlu canais, instalou aquecimento central, dienou pântanos, estudou as correntes de at. inventou um método de impressão, um telescópio e bombas portateis. A partii de seus estudos dos vasos sanguineos, desenvolveu a feoria da circulação cem anos antes de Harvey. Foi o primeiro a projetar uma maquina voadora e a illustrar o funcionamento interno do corpo humano. Seus desenhos do desenvolvimento do feto eram tão precisos que ele estaria aplo a ensinar embriologia aos estudantes de hoje.

MICHELANGELO: O DIVINO. Michelangelo (1475-1564) for eriado por uma ama-de-leite cujo marido era um cortador de pedra. O menino cresceu interessado em escultura, desenho e arte, apesar das surras que levava para forçá-lo a uma "profissão respeitável". Mas o príncipe Lourenço, o Magnifico, da família Médici, reconheceu o talento do garoto e, quando Michelangelo tinha 15 anos, levou-o para a corte florentina, onde o tratou como a um filho.

Foi Michelangelo quem mais contribuiu para elevar o status da atividade do artista. Acreditando que a criatividade era uma inspiração divina, quebrou todas as normas. Os admiradores se referiam a ele como "o divino Michelangelo", mas o preço da glória foi a solidão. Certa vez Michelangelo perguntou a seu rival, o gregário Rafael, que vivia cercado de cortesãos: "Aonde você vai com tanta gente, tão contente quanto um monsenhor?" E Rafael desferiu a resposta: "Aonde você vai, solitário como um carrasco?"

Michelangelo se recusava a ensinar a aprendizes e não deixava ninguém ficar assitindo enquanto trabalhava. Quando reprovavam o fato de não ter se casado e não ter deixado herdeiros, ele respondia: "Sempre tive uma esposa muito exigente na minha arte, e meus filhos são minhas obras." Era muito emocional, rude e excêntrico. Só se sentia felizquando estava trabalhando ou escolhendo um bloco de mármore na pedreira. Seu humor podia ser cruel: quando lhe perguntaram por que uma coruja, num quadro de outro artista, era tão mais convincente que os outros elementos, ele respondeu que "todo pintor faz um bom auto-retrato".

Arquiteto, escultor, pintor, poeta e engenheiro, Michelangelo não conhecia limitações. Certa vez, quis esculpir um colosso numa montanha inteira. Fez esculturas até sua morte, com quase noventa anos. Suas últimas palavras foram: "Lamento estar morrendo justamente quando estou aprendendo o alfabeto da minha profissão."

DUEM PAGAVA AS CONTAS?

Antes de existirem os museus e as galerías de arte. os artistas dependiam do sistema de mecenato, não só para se sustentarem mas para comprarem o material de trabalho, que era caro. O inspirado gosto de Lourenço, o Magnifico, aliado a prédios e obras generosamente patrocinados por ricos governantes. lez de uma cidade inteira — Florença — uma obrade arte. No entanto, è interessante notar que a palavra "palrono" (protetor, mecenas), ou patron, significa "patrão" tanto em italiano como em francês. Em artistas irasciveis como Michelangelo, a lensão entra o espírito criador e a necessidade de seguir instruções na criação resultava em feiúra. O mélhor exemplo dos sucessos e dos fracassos do sistema

de mecenalo foi a dificil relução de Michelangelo com-

Michelangeio devia seu aprendizado a Lourenço de Médici, mas a insensivel filho de Lourenço certa vez ordenou que o artista esculpisse uma estátua de neve no pátro do palácio. Anos mais larde, os papas Leão X e Clemente VII, da familia Médici (o escultor trabalhou para sete dos 13 papas que viveram em seutempo), fizeram com que Michelangelo demasse de iado gutros trabálhos para esculpir estátuas para os filmulos de pessoas da familia. Os rostos de pedra, porém, não mostravam semelhança com os falecidos, como se pretendia. Mas Michelangelo não admitiu interferência em suas concepções, dizendo que, daí a cent anos, ninquém se importaria com a aparência que os defuntos haviam tido em vida. Infelizmente esses trabalhos ficaram inacabados, pois seus volúveis protetores mudavam de ionia a cada momento e cancelavami sem maiores explicações e muitas veras sem pagamento, ptojetos em que Michelangelo passara anos trabalhando.

A pior encomenda que Michelangelo recebeu foi do Papa Júlio II. o "papa guerreito", que estava decidido a restaurar o poder temporal do papado. Julio tinha um projeto grandioso para seu proprio túmulo e ambicionava construi-lo no centro da Basilica de São Pedro, dupois de restaurada. Para isso, encomendou quarenta estátuas de marmore em famanho natural para decurar uma imensa estrutura de dois andares O projeto atormentou Michelangelo durante quarenta anos, pois Julia e seus parentes gradualmente redu-Ziam o projeto e Interrompiam seu andamento com outras encomendas. Quando falava sobre a comissão. Michelangelo referia-se a esse trabalho como a Tragédia do Temulo

"Pieta", Michelangelo 1498/99-1500, Basilica de São Pedro, Roma-A obra-prima de Michelangelo reune Cristo e a Virgent cuma composição piramidal

O ESCULTOR. Michelangelo achava que, entre todas as artes, a mais próxima de Deus era a escultura. Deus havia criado a vida a partir do barro, e o escultor libertava a beleza da pedra. Segundo ele, sua técnica consistia em "libertar a figura do mármore que a aprisiona". Enquanto outros escultores adicionavam pedaços de mármore para disfarçar seus erros, Michelangelo fazia suas esculturas num bloco único. "Ainda que

rolem do alto de uma montanha, não cairá um só pedaço", disse-

outro escultor da época.

O primeiro trabalho a lhe trazer renome, esculpido quando o artista tinha 23 anos, foi a "Pietà", que significa "piedade". O arranjo piramidal é derivado de Leonardo, com a clássica postura do rosto da Virgem refletindo a expressão calma, idealizada, das estátuas gregas. A precisão anatômica do corpo de Cristo se deve à dissecação de cadáveres efetuada por Michelangelo. Quando a estátua foi descoberta, um apreciador a atribuiu a um escultor mais experiente, recusando-se a acreditar que um jovem desconhecido fosse capaz de realizar tal obra. Ao saber disso, Michelangelo esculpiu seu nome na faixa que atravessa o seio da Virgem. Foi seu único trabalho assinado.

O PINTOR: A CAPELA SISTINA. Uns vinhedos sobre fundo azul — foi o que o Papa Júlio II pediu para embelezar o teto da Capela Sistina, que mais parecia o de um celeiro. E o artista lhe deu mais de 340 figuras representando a origem e a queda do homem, no empreendimento artístico mais ambicioso da Renascença. O fato de Michelangelo ter realizado tal proeza em menos de quatro anos, sem assistentes, é testemunha de sua singularidade.

Apenas as condições físicas apresentavam um formidável desafio. Com o comprimento de quase metade de um campo de futebol, o teto apresentava três mil metros quadrados para projeto, esboço, alvenaria e pintura. As infiltrações umedeciam demais a alvenaria. A curva da abóbada cilindrica, atravessada por abóbadas cruzadas, dificultava ainda mais o trabalho de Michelangelo. Como se não bastasse, ele tinha que trabalhar encolhido numa posição desconfortável, num andaime com altura equivalente a sete andares.

Apesar de seu desdém pela pintura, que ele considerava uma arte inferior, o afresco de Michelangelo atingiu

um ponto máximo, com figuras retiradas não do mundo real, mas do mundo de sua própria criação. Os nus, jamais pintados em escala tão colossal, são simplesmente apresentados, sem cenário e sem ornamentos. Assim como em sua escultura, os torsos são mais expressivos que os rostos. As formas nuas, contorcidas, têm uma qualidade de relevo, como se tivessem sido esculpidas em pedra colorida.

Tomando uma parede inteira da Capela Sistina, o afresco "O Juizo Final", de Michelangelo, foi terminado 29 anos após a pintura do teto. A pintura impressiona pela atmosfera sinistra. Cristo não é representado como um Redentor misericordioso, mas como um Juiz vingativo, alcançando um efeito tão aterrorizante que o Papa Paulo III caru de joelhos diante do afresco, gritando: "Senhor, perdoai os meus pecados!" Aqui também Michelangelo mostrou sua habilidade suprema para apresentar formas humanas em movimento: quase quatrocentas figuras contorcidas em luta, em resistência, sendo atiradas ao inferno.







"O Juizo Final" (detalhe). Michelangelo, 1541 Capela Sistina, Roma, São Bartolomeu, martir queimado vivo, segura sua propria pelli com um grotesco autorovalo de Michelangelo.



Campidoglio, Michelangelo (588 64 Roma Michelargelo queltros es normas revuscentistas acdesavolui essa praça com ovalt infortigados e validicam de drugido tela-

O ARQUITETO. Em seus últimos anos, Michelangelo dedicou-se à arquitetura, supervisionando a reconstrução da Basílica de São Pedro, em Roma. Em virtude de seu eterno entusiasmo pelo corpo, não admira que Michelangelo acreditasse que "os membros da arquitetura são derivados dos membros humanos". Assim como braços e pernas flanqueiam o tronco humano, as unidades arquitetônicas deveriam cercar simetricamente um eixo vertical central.

O melhor exemplo desse estilo inovador è a Colina Capitolina, em Roma, o primeiro grande centro cívico da Renascença. A colina havia sido o coração simbólico da Roma antiga, e o papa queria restaurá-la em sua primitiva grandiosidade. As duas edificações existentes então se situavam, uma em relação à outra, num esdrúxulo ângulo de oitenta graus. Michelangelo tirou partido dessa disposição acrescentando outra construção no mesmo ângulo, ladeando o edifício central, o Palácio dos Senadores. Isto feito, redesenhou a fachada dos edificios laterais de modo a ficarem idênticos e deixou o quarto lado aberto, com vista panorâmica para o Vaticano.

Uma estátua do Imperador Marco Aurélio sobre um piso de padrão oval dava unidade ao conjunto. Os arquitetos renascentistas julgavam o oval "instável" e o evitavam, mas, para Michelangelo, a medida e a proporção não eram determinadas por fórmulas matemáticas e, sim, "guardadas nos olhos".

RAFAEL. Dentre as três maiores figuras da escola da Alta Renascença Leonardo, Michelangelo e Rafael), Rafael (1483-1520) seria eleito o mais popular. Enquanto os outros dois eram reverenciados, Rafael era adorado. Um contemporâneo dos três, chamado Vasari, que escreveu a primeira história da arte, afirmou que Rafael era "tão amável e hondoso que até os animais o amavam".

O pai de Rafael, um pintor mediocre, ensinou ao precoce filho os rudimentos da pintura. Aos 17 anos de idade, Rafael era considerado um mestre independente. Aos 26 anos, chamado a Roma pelo papa para decorar os aposentos do Vaticano, ele pintou os afrescos, com ajuda de cinquenta discipulos, no mesmo ano em que Michelangelo terminou o teto da Capela Sistina. "Tudo o que ele sabe", disse Michelangelo, "aprendeu comigo."

Rico, bonito e bem-sucedido, seguindo de triunfo em triunfo, Rafael era uma estrela na esplendorosa corte papal. Dedicado admirador das mulheres, ele era "muito amoroso", segundo Vasari, e tinha "prazeres secretos além de todas as medidas". Quando apanhou uma febre, depois de um encontro à meia-noite, e morreu, no dia em que completava 37 anos, toda a corte "mergulhou em luto".

A arte de Rafael foi a que mais expressou todas as qualidades da Alta Renascença. De Leonardo, ele assimilou a composição piramidal e aprendeu a modelar rostos em luz e sombra (chiaroscuro). De Michelangelo, Rafael adotou as figuras dinâmicas, de corpo inteiro, e a pose contrapposto.

TICIANO: PAI DA PINTURA MODERNA. Assim como seus contemporaneos venezianos, Ticiano (1490?-1576), que dominou o mundo da arte durante sessenta anos, usava as cores fortes como principal meio expressivo. Primeiro pintava a tela de vermelho, para dar calor ao quadro, depois pintava o fundo e as figuras em matizes vívidos e acentuava as tonalidades usando de trinta a quarenta camadas vidradas. Esse trabalhoso método possibilitava uma pintura convincente de qualquer textura, do metal polido ao brilho da seda, de cabelos louro-dourados à pele cálida. Um dos primeiros artistas a abandonar os painéis de madeira, Ticiano adotou o óleo sobre tela como seu veículo característico.

Depois que sua esposa morreu, em 1530, a pintura de Ticiano emudeceu um pouco, tornando-se quase monocromática. Extremamente prolífico até os oitenta e muitos anos, à medida que sua vista enfraquecia, suas pinceladas amoleciam. No fim de sua vida, eram pinceladas largas, carregadas de tinta, largadas na tela. Um discipulo afirmou que Ticiano "pintava mais com os dedos do que com os pinceis".



"Escola de Atenas", Rafael 1510-11 Valicano loma. Essa obra-prima de Rafael encarna o equilibrio da Alta Renascença, sua qualidade escullural, a perspectiva arquiletónica e a hisão de elementos pagãos e cristãos.

"Bacanal dos Adrianos", Ticiano. 1518. Prado Madri. Essa lesta pagá conteni os principais ingredientes. do estilo uncial de Ticiano, cores fortes e contrastantes. amplas formas femininas e composição assimetrica.



A ESCOLA VENEZIANA

Enquanto os artistas de Roma e Florença se conation em formas esculturais e temas épi-25 venezianos eram fascinados por cor, tex-Tale : Tal Gigvanni Bellini (1430-1516) foi o or mastre italiano da técnica de pintura a t st. Martir de Ticiano. Bellini foi também o

primeiro a integrar figura e paisagem. Giorgione (1476-1510) despertava a emoção por meio de fuz e cor. Em sua "Tempestade", uma ameaçadora nuvem carregada cria um clima de tristeza e mistério. Depois de Ticiano - o mais famoso entre os artistas venezianos -. Tintoretto e.

Veronese deram continuidade ao estilo majestoso, de grandes dimensões, de alta dramaticidade e colorido intenso. No século XVIII, o pintor rococó Tiepolo retomou a tradição veneziana, assim como Guardi e Canaletto, com suas paisagens urbanas com atmosfera própria.

A ARQUITETURA NA RENASCENÇA ITALIANA. Formada nos mesmos princípios da geometria harmoniosa em que se haseavam a pintura e a escultura, a arquitetura recuperou o esplendor da Roma Antiga. Os arquitetos renascentistas mais notáveis foram Alberti, Brunelleschi, Bramante e Palladio.

Escritor, pintor, escultor e arquiteto, Albertí (1404-72) foi o maior teórico da Renascença e deixou tratados de pintura, escultura e arquitetura. Ele menosprezava o objetivo religioso da arte e propunha que os artistas buscassem no estudo das ciências, como a história, a poesia e a matemática, os fundamentos de seu trabalho. Albertí escreveu o primeiro manual sistematizado de perspectiva, oferecendo aos escultores as normas das proporções humanas ideais.

Outro renascentista de múltiplos talentos foi Brunelleschi (1377-1446). Excelente ourives, escultor, matemático, relojoeiro e arquiteto, ele é mais conhecido, porém, como o pai da engenharia moderna. Brunelleschi não só descobriu a perspectiva matemática como lançou o projeto da igreja em plano central, que veio a substituir a basílica medieval. Somente ele foi capaz de

OS QUATRO RS DA ARQUITETURA DA RENASCENCA

Os quatro Rs da arquitetura renascentista são Roma, Regras, Razão e aRitmética (do inglês Rimmetic)

ROMA Em conformidade com sua paixão pelos classicos, os arquitetos renascentistas mediam sistematicamente as ruinas romanas paracopiar o estilo e a proporção. Retornaram elementos como arco pleno, construção em concreto domo redondo, pórtico, abóbada cilindrica e colunas.

REGRAS Dado que os arquitetos se consideraram mais estudiosos do que construtores, baseavam seus trabalhos nas teorias apresentadas 105 diversos tralados. As regras estéticas for-- anas por Alberti finham ampla acestação.

RAZÃO As teorias enfatizavam a base racional com da nas ciências, na matemática e na enge-Trata 4 razão pura substituia a mentalidade = tota ca Idade Média.

aRITMETICA Os arquitetos dependiam da arit-Ter de para produzir a beleza e a harmonia. Um E ETE TE DE proporções ideais assentava as par-"es pala enficio em relações numericas, como a receive 2 il para uma nave com altura igual as accorda largura da igreja. As plantas dos precias se caseavam em formas geométricas. and samente no circulo e no quadrado.

construir o domo da Catedral de Florença, chamada então a oitava maravilha do mundo. Sua técnica consistiu em construir duas células, uma apoiando a outra, encimadas por uma clarabóia estabilizando o conjunto. No projeto da Capela Pazzi, Brunelleschi utilizou motivos clássicos na fachada, ilustrando a retomada das formas romanas e a ênfase renascentista na simetria e na regularidade.

Em 1502, Bramante (1444-1514) construiu o Tempietto (Pequeno Templo) em Roma, no local onde São Pedro foi crucificado. Embora pequeno, é o protótipo perfeito da igreja com plano central encimada por domo, expressando os ideais renascentistas de ordem, simplicidade e proporções harmoniosas.

Famoso por suas vilas e seus palácios, Palladio (1508-80) teve enorme influência sobre os séculos posteriores através do seu tratado Quatro Livros de Arquitetura. Pioneiros do neoclássico, como Thomas Jefferson e Christopher Wren, se basearam no manual de Palladio. A Villa Rotonda incorporou detalhes gregos e romanos, como pórticos, colunas jónicas, domo plano, como o do Panteon, e aposentos dispostos simetricamente em torno de uma rotunda central.



Capeta Pazzi, Brunelleschi, 1440-61. Florenca.



Tempietto, Bramante 1444-1514 Homa



Villa Rotonda, Palladio, micro em 1550. Vicenza.

A RENASCENÇA DO NORTE

Nos Países Baixos, assim como em Florença, o desenvolvimento da arte começou por volta de 1420. Mas o que se chamou Renascença do Norte não foi um renascimento no sentido italiano. Nos Países Baixos — a Bélgica atual (então chamada Flandres) e a Holanda — os artistas não tinham ruínas romanas para redescobrir. Assim, sua ruptura com o estilo gótico produziu um brilhante florescimento das artes.

Enquanto os italianos buscavam inspiração na antiguidade clássica, os europeus do norte se inspiravam na natureza. Na ausência da escultura clássica para

ensinar as proporções ideais, pintavam a realidade exatamente como lhes parecia, num estilo realista detalhado. Os retratos guardavam uma semelhança tão exata que Carlos VI, da França, enviou um pintor a três cortes diferentes para pintar possíveis consortes, baseando sua escolha somente nos retratos.

Essa precisão foi viabilizada pelo novo veículo, a tinta a óleo, preferida pelos pintores renascentistas do norte. Como o óleo demorava mais que a têmpera para secar, dava tempo para os pintores misturarem as cores. Sutis variações de luz e sombra aumentavam a ilusão tridimensional. Usavam também a "perspectiva climática" — uma aparência mais esmaecida de objetos mais afastados — para sugerir profundidade.

A RENASCENÇA NOS PAÍSES BAIXOS

Bruges, Bruxelas, Ghent, Louvain e Haarlem, cidades de Flandres e da Holanda, rivalizavam com Florença, Roma e Veneza em termos de excelência artística. A marca registrada dos artistas do norte da Europa era o incrivel talento para retratar a natureza realisticamente até nos mínimos detalhes.



Na expansão da Itália para o norte da Europa, a Renascença tomou diferentes formas.

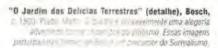
RENASCEN	IÇA ITALIANA X	RENASCENÇA DO NORTE
CARACTERÍSTICA:	Beleza ideal	Realismo intenso
ESTILO:	Formas simplificadas, prop. exata	s Traços realistas, honestidade sem bajulação
TEMAS:	Cenas religiosas e mitológicas	Cenas religiosas e domésticas
FIGURAS:	Nus masculinos heróicos	Cidadáos prósperos, camponeses
RETRATOS:	Formais, reservados	Revelam a personalidade
TÉCNICA:	Afresco, témpera, óleo	Óleo sobre madeira
ÉNFASE:	Estrutura anatômica subjacente	Aparéncia visivel
BASE DA ARTE:	Teoria	Observação
COMPOSIÇÃO:	Estática, equilibrada	Complexa, irregular

JAN VAN EYCK. Inventor da pintura a óleo, o flamengo Hubert van Eyck era tão idolatrado por esta descoberta que seu braço direito foi preservado como relíquia sagrada. Seu irmão, Jan van Eyck (c. 1390-1441), mais conhecido atualmente, usou o novo meio para alcançar os píncaros do realismo.

Com formação de miniaturista e iluminador de manuscritos, Jan van Evck pintou detalhes microscópicos em cores vivas. Um dos primeiros mestres da nova arte de pintar retratos, van Eyck chegava a pintar detalhes ínfimos como pontinhos de barba no queixo da figura. Seu "Homem com Turbante Vermelho", que talvez seia um auto-retrato (1433), foi a primeira pintura a mostrar o modelo olhando para o espectador. Num dos mais célebres quadros da Renascença do norte, "As Bodas de Arnolfini", van Eyck captou com exatidão a aparência e a textura das superfícies e produziu efeitos de luz direta e difusa ao mesmo tempo.

"As Bodas de Arnottini", Jan van Eyck, 1434, NG, Londres. Mestre do realismo, van Eyck recriou a cena do casamento em miniatura, refletida no espeino. Praticamente todos os objetos simbolizam aspectos do tema do quadro — a santidade do casamento. O cão representa a fidelitade, e os tamancos targados, deixando os pês descaiços, representam o solo sagrado. BOSCH: O JARDIM DO GROTESCO. Não é dificil entender por que os surrealistas do século XX elegeram Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) seu santo padroeiro. Os artistas modernos exploraram o imaginário irracional dos sonhos, mas não chegaram a superar a bizarra imaginação de Bosch.

A pintura moralista de Bosch sugere criativas formas de tortura aplicadas como punição aos pecadores. Imagens grotescas — monstros híbridos, meio humanos, meio animais habitam suas estranhas, perturbadoras paisagens. Embora os críticos modernos tenham sido incapazes de decifrar um sentido subjacente, parece claro que Bosch acreditava que a humanidade, seduzida e corrompida pelo mal, deveria sofrer consequências catastróficas.







"Caçadores na Neve", Bruegel, 1565, Kunsthuttorischen Misseum Viena Brueast retratou on carrionnesses comhorrestidade a, ao mismo hirupo, loi salinco.

BRUEGEL: PINTOR DE CAMPONESES.

O pintor flamengo Pieter Bruegel (c.1525-69) foi influenciado pelo pessimismo e pela abordagem satírica de Bosch. Bruegel adotou o tema da vida campestre, cenas de pessoas humildes no trabalho, em festas e danças, em que sempre aparece o aspecto satírico. "Casamento no Campo", por exemplo, mostra os convidados comendo e bebendo em gulosa concentração. Além de elevar a pintura do gênero (cenas da vida cotidiana) à estatura de obrade-arte, Bruegel ilustrou provérbios, como "Um Cego Conduzindo Outro", com expressões faciais horrendas, bestiais, típicas das cenas bíblicas de Bosch.

O mais famoso quadro de Bruegel, "Caçadores na Neve", é parte de uma série que apresenta as diferentes atividades humanas conforme os meses do ano. Sua preocupação com a vida campestre está presente nos caçadores exaustos voltando para casa, em silhueta contra a neve. Bruegel usou aqui a perspectiva climática — da nitidez no primeiro plano às formas difusas no fundo - para dar profundidade à pintura.

A RENASCENÇA GERMÂNICA

Recuperando o atraso em relação aos inovadores flamengos, os artistas germánicos passaram à liderança da Escola do norte. No começo do século XVI, assimilaram os avanços pictóricos de seus pares do sul, Leonardo, Michelangelo e Rafael. Simultaneamente ao auge da criatividade artística italiana, aconteceu a Alta Renascença germánica, marcada pela austeridade da pintura religiosa de Grünewald, pela perfeição técnica de Dürer e pelos insuperáveis retratos de Holbein.

HOLBEIN: RETRATOS PRINCIPESCOS. Hans Holbein, o Jovem (1497-1543), é conhecido como um dos majores retratistas de todos os tempos. Assim como Dürer, Holbein misturava os pontos fortes do norte e do sul, unindo a técnica germânica de linhas e precisão realistas à composição equilibrada, ao chiaroscuro, à forma escultural e à perspectiva italianas.

Embora nascido na Alemanha, Holbein começou a trahalhar em Basel. Quando a Reforma decretou a decoração papal" das igrejas, as encomendas desapareceram e ele mudou-se para a Inglaterra. Seu protetor, o erudito humanista Erasmo, recomendou-o ao clerigo inglês Sir Thomas More, com as palavras: "Aqui [na Suiça] as artes estão congeladas." O impressionante talento de Holbein valeu-lhe a posição de pintor da corte de Henrique VIII, onde pintou retratos do rei e de quatro de suas esposas.

"Os Embaixadores Franceses" (p. 32) ilustra sua técnica perfeita, evidente no padrão linear do tapete oriental e da cortina de damasco, a textura das peles e dos panejamentos, a impecavel perspectiva do chão de mármore, o suntuoso

vidrado da cor e o minucioso realismo da superfície. O objeto em primeiro plano (um crânio distorcido) e numerosos instrumentos de erudição mostram o pendor nórdico para a parafernália simbólica. Holbein pintava rostos com a mesma acurácia de Dürer. mas, em vez da intensidade dos retratos deste pintor, adotava a expressão neutra característica da arte italiana. O estilo de Holbein estabeleceu os padrões para os retratos, que continuaram a ser a mais importante forma de arte na Inglaterra nos três séculos seguintes.

DÜRER: ARTE GRAFICA. Albert Dürer (1471-1528), primeiro artista nórdico de espírito renascentista, combinou o talento nórdico para o realismo com as conquistas da Renasconça italiana. Chamado de "Leonardo do Norte" pela diversidade de interesses. Dürer era fascinado pela natureza e se aprofundou em estudos de botânica. Acreditando que a arte deveria se basear em cuidadosa observação científica, ele escreveu: "A arte está firmemente fixada na natureza, e aquele que sabe encontrá-la ali a possui. " Infelizmente, essa curiosidade acarretou seu falecimento, quando se obstinou em adentrar um terreno alagadiço para observar o corpo de uma baleia e apanhou uma febre fatal.

Considerando sua missão levar a seus pares nórdicos as descobertas do sul, Dürer publicou tratados de perspectiva e proporções ideais. Além disso, assumiu a posição de artista como cavalheiro e crudito, elevando o status da profissão, até então comparável à de mero artesão, a uma importância digna de um principe. Foi o primeiro a se deixar cativar pela própria imagem, deixando uma série de auto-retratos (o primeiro, pintado aox 13 anos de idade). Em seu "Auto-

retrato" de 1500, pintou-se numa pose semelhante à de Cristo, indicando a exaltação do status do artista, para não mencionar a alta conta em que se

A reputação de maior artista da Renascença do norte se deve nos trabalhos gráficos de Dürer. Antes dele, as gravuras eram estudos primitivos em contraste preto-e-branco. Dürer adaptou a criação de formas por meio de hachura à gravação em madeira, conseguindo nuances de luz e sombra. Como gravador, usava o adensamento das linhas para expressar diferenças de textura e tons, tão sutis quanto na pintura a óleo. Dürer foi o primeiro a usar a gravura como forma de arte major.



"Os Quatro Cavaleiros do Apocatipse", Dürer. = 1497-98, graving MMA, NY Durni umiya untras may devigramme para obter muse — de roos e Alexan veda apreciónica es Outro Cavaleiros s im do mindo guerra, peste form e morte associam a humaninfasti.

GRAVURA: A INVENÇÃO DAS ARTES GRÁFICAS

Uma das mais populares (e ainda acessíveis) formas de colecionar arte nos ultimos anos é a gravura em edição limitada, em que o artista supervisiona o processo de reprodução e assina cada cópia. A arte da gravura floresceu na Renascença do norte.

XILOGRAVURA

A técnica mais antiga no ocidente (conhecida há longo tempo na China) é a xilogravura, que surgiu por volta de 1400 na Alemanha. Nesse método, riscava-se o desenho num pedaço de madeira macia. As partes em branco (chamadas "espaço negativo") eram cortadas, deixando o desenho em relevo que, por sua vez, era coberto de tinta e prensado contra o papel. Os milhares de cópias assim produzidos podiam ser vendidos a um preço irrisório. Pela primeira vez a arte se tornava acessível às massas, e os artistas podiam aprender através das reproduções de trabalhos dos outros. O desenvolvimento da impressão com tipos móveis, em meados do século XV, popularizou os livros ilustrados com xilogravuras.

A xilogravura atingiu seu ponto máximo com Dürer, mas foi sendo gradualmente substituída pelo método mais flexível e refinado da litogravura. No Japão, a xilogravura em cores sempre foi popular. No final do século XIX e no começo do século XX a xilogravura refloresceu na Europa, com trabalhos de Munch, de Gauguin e dos expressionistas alemães, que adotaram esse método devido à sua áspera intensidade.

GRAVURA EM METAL

Tendo início por volta de 1430, a litogravura é uma técnica oposta ao relevo saliente da xilogravura. É um dos vários métodos conhecidos como intaglio (a tinta a ser transferida fica abaixo da superficie), em que a impressão é feita a partir de linhas ou cortes numa placa. Na litogravura, as ranhuras são feitas numa placa de metal (geralmente cobre) com um instrumento de aço chamado buril. Depois esfrega-se a tinta nas ranhuras, limpa-se a superfície e a placa é colocada numa prensa, de modo a transferir para o papel o desenho entalhado. As formas podem ser modeladas em línhas muito finas, de modo a criar nuances. Essa técnica floresceu no começo do século XVI, com Dürer, cujo uso do buril era tão sofisticado que, com a placa de cobre, ele obtinha efeitos de luz e volume muito aproximados aos conseguidos pelos holandeses no quadro a óleo e pelos italianos nos afrescos,

As técnicas de artes gráficas se tornaram populares nos séculos seguintes, com DAGUERREÓTIPO ou ÁGUA-FORTE, ÁGUA-FORTE A PONTA SECA, LITOGRAFIA e SILKS-CREEN (p. 109).

> "São Jerênimo", Dürer, 1514, Iltogravura, MMA. NY. Por meio de ranhuras-curvas e cruzadas, Dúrer obteve o eleito da luz alravessando a vidraça e fançando sombras delinidas.

OUTROS NA RENASCENÇA GERMÂNICA

Além de Dürer e Holbein, são célebres os artistas Matthias Grünewald (c.1480-1528) e Albrecht Altdorfer (1480-1538). A obra-prima de Grünewald, "O Altar de Eisenheim", mostra o horror da Crucificação e a glória da Ressurreição num paínel de uma força excepcional. Altdorfer, representativo do Estilo Danübio e famoso por suas paisagens com clima próprio, tem o mérito de ser o primeiro a pintar puras paisagens na arte ocidental.



MANEIRISMO E RENASCENÇA TARDIA

Entre a Alta Renascença e o Barroco, desde a morte de Rafael, em 1520, até 1600, a arte ficou num impasse. Michelangelo e Rafael eram chamados "divinos". Os reis imploravam por suas obras, ainda que fossem infimas. Todos os problemas de representação da realidade haviam sido resolvidos e a arte atingia o auge da perfeição e da harmonia. E agora?

A resposta foi trocar a harmonia pela dissonância, a razão pela emoção, a realidade pela imaginação. Num esforço de originalidade, os artistas da Renascença tardia, chamados maneiristas, abandonaram o realismo baseado na observação da natureza. Ansiosos por algo novo, exageravam a beleza ideal representada por Michelangelo e Rafael, buscando a instabilidade ao invés do equilíbrio.

Os tempos favoreciam a desordem. Roma tinha sido tomada pelos germânicos e espanhóis, e a Igreja tinha perdido sua autoridade durante a Reforma. Na época mais estável da Alta Renascença, a pintura tinha uma composição simétrica, com o peso dirigido para o centro. Na Renascença tardia, a composição se tornou oblíqua, com um vazio no centro e as figuras concentradas — freqüentemente cortadas — junto à moldura. Era como se o caos mundial e a perda de uma fé unificadora ("O centro não pode suportar", como diria mais tarde W. B. Yeats) se refletissem na pintura, tirando-lhe o equilíbrio e a nitidez.

O nome "Maneirismo" vem do italiano di maniera, com o significado de uma obra-de-arte realizada conforme o estilo do artista, e não ditada pela representação da natureza. A pintura maneirista é prontamente identificável pelo estilo. As figuras tremem e se torcem num contrapposto desnecessário. Os corpos são distorcidos — geralmente alongados, mas ás vezes pesadamente musculosos. As cores são sombrias, aumentando a impressão de tensão, movimento e iluminação irreal.

Maneiristas notáveis foram Pontormo e Rosso (veja quadro abaixo); Bronzino, cujos retratos elegantes e cheios de preciosismo exibiam pescoços longos e ombros caídos; Parmigiano, cuja "Madona de Pescoço Comprido" ostentava distorções físicas semelhantes; e Benvenuto Cellini, escultor e ourives, famoso por sua arrogante autobiografia.

NAS MARGENS DA VIDA

Os maneiristas cultivavam deliberadamente a excentricidade de suas obras. Alguns eram igualmente excentricos na vida privada. Dizia-se que Rosso, que morava com um macaco, um babuino, desenterrava cadáveres porque o processo de decomposição o fascinava. Seus quadros geralmente têm um aspecto sinistro. Sant' Ana por exemplo, foi representada por Rosso como uma bruxa desfigurada. Ao ver um de seus quadros macabros, um padre saiu correndo, gritando que o pintor estava possuido pelo demônio.

Pontormo era comprovadamente louco. Hipocondriaco obcecado pelo medo
da morte, morava sozinho numa casa
exageradamente alta, que ele construiu para
se isolar. Seu quarto, no sótão, era acessivel apenas por uma escada portálil, que
ele recolhia depois de subir. Seus quadros
mostram sua bizarra sensibilidade. A perspectiva é irracional e as cores — lavanda,
coral, marrom arroxeado, verde-veneno —
são instáveis. As figuras em geral tém um
olhar selvagem, como se compartilhassem
da ansiedade paranóica de seu criador.



"A Última Ceia", Tintoretto, 1594. San Giorgio Maggiore. Veneza. As leias dramaticas, populosas, de Tintoretto (1578-94) exibem obvios fraços maneiristas, como a perspectiva lançada em magonal, desequilibrando a profuna. A laz e esada para objer um efeito emocional, desde o negro fechado até a luz incandescente emanando da cabeça de Citato e dos argos esberçados, como se feitos a giz.

A RENASCENCA **ESPANHOLA**

O mais notavel artista da Renascença na Espanha foi o pintor El Greco (1541-1614). Nascido em Creta (então sob o domínio de Veneza), seu primeiro aprendizado foi no altamente padronizado e chapado estilo bizantino. Indo para Veneza, adotou as cores vividas de Ticiano e a iluminucão dramática de Tintoretto e foi também influenciado por Michelangelo, Rafael e pelos maneiristas de Roma. Seu nome verdadeiro era Domenikos Theotocopoulos, mas tinha o apelido de "El Greco", e mudou-se para Toledo quando tinha cerca de 35 anos de idade.

Nessa época, a Contra-Reforma e a Inquisição mantinham a Espanha num estado de furor religioso. Muitos dos quadros surreais, intensamente emocionais de El Greco, refletem essa atmosfera de fanatismo.

Artista extremamente autoconfiante. El Greco disse certa vez que Michelangelo não sabia pintar e se ofereceu para consertar "O Juízo Final". Dizia também que detestava sair à luz do sol porque "a luz do dia cega a luz de dentro". A característica mais marcante de sua pintura advém dessa luz interna. Uma iluminação sobrenatural, espectral, se insinua na tela, fazendo de seu estilo o mais original da Renascença.

Os críticos discutem se El Greco deve ou não ser considerado maneirista: alguns afirmam que ele é idiossincrático demais para caber numa classificação. Sua arte manifesta inegáveis atributos maneiristas, como a luz fantasmagórica e as cores adstringentes: rosa forte, verde-ácido, azuis e amarelos luminosos. As figuras são distorcidas e alongadas - a escala é variável — e as composições são plenas de movimento espiralado. Nos quadros com temas religiosos mas não nos retratos — El Greco não dava importância à representação exa-



"Ressurreição", El Greco, c. 1597-1604, Praco, Madri. Mollas características do estilo tardio, mistico, de El Greco. se evidenciam adul; corpos imensamente longos. Na crua. como se houvesse a ameaça de uma tempestade, cores fortes, figuras distorcidas, intensidade de movimento e emocán

ta do mundo visível. Preferia criar uma visão, carregada de emoção, do êxtase celestial.

SEGREDOS DE BELEZA DAS DAMAS ESPANHOLAS

Mãos ridiculamente alongadas e figuras esquias eram um carimbo do Maneirismo. Na pintura de El Greco, os dedos eram lipicamente longos, finos, expressivos. As damas espanholas da época admiravam tanto essa característica do refinamento que atavam as próprias mãos à cabeceira da cama para que ficassem longas e pálidas.

BARROCO: A ERA DO ORNAMENTO

A arte barroca (1600-1750) conseguiu casar a têcnica avançada e o grande porte da Renascenca com a emo-cão, a intensidade e a dramaticidade do Maneirismo, fazendo do estilo barroco o mais suntuoso e ornamentado na história da arte. Embora o termo "harroco" seja às vezes usado no sentido negativo de superelaboração e ostentação, o século XVII não só produziu gênios artisticos excepcionais, como Rembrandt e Velázquez, mas também expandiu o papel da arte para a vida cotidiana.

Artistas hoje chamados de barrocos acorreram a Roma, vindos de toda a Europa, para estudar as obras-primas da antiguidade clássica e da Alta Renascença. Voltando à terra de origem, acrescentaram às suas obras as particularidades culturais de cada região. Assim como os colonizadores do século XVII seguiram os exploradores do século XVI, os artistas desenvolveram as descobertas anteriores. Enquanto os estilos abrangiam desde o realismo italiano ao exagero francês, o elemento comum era a sensi-

bilidade e o absoluto domínio da luz para obter o máximo impacto emocional.

A era barroca começou em Roma por volta de 1600, quando os papas se dispuseram a financiar magnificas catedrais e grandes trabalhos, para manifestar o triunfo da fé católica depois da Contra-Reforma, e para atrair novos fiéis com a dramaticidade das "imperdiveis" obras de arquitetura. O movimento se expandiu para a Franca, onde os monarcas absolutistas reinavam por direito divino e gastavam somas faraônicas para se glorificar. Os palácios se tornavam ambientes de encantamento, projetados para impressionar os visitantes com o poder e a glória do rei. A riqueza proveniente das colônias sustentava o luxo do mobiliário, dos jardins, e a arte ostentada em palácios como Versailles, de

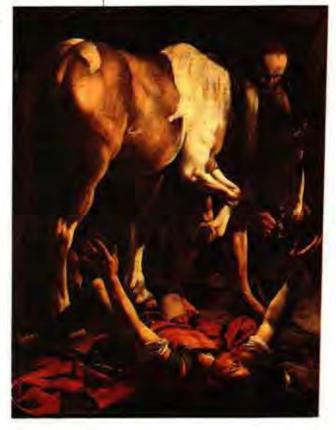
Luís XIV. Embora tão opulenta como a arte religiosa, a pintura francesa elegia temas não-religiosos, derivados do modelo da Grécia e de Roma, como as tranquilas paisagens habitadas por deidades pagas, de Poussin.

Em países católicos, como Flandres, a arte religiosa florescia, ao passo que nas terras protestantes do norte da Europa, como a Inglaterra e a Holanda, as imagens religiosas eram proibidas. Em consequência, a pintura tendia a naturezas-mortas, retratos, paisagens e cenas do cotidiano. Os mecenas da arte não eram apenas os mercadores prósperos, ansiosos para exibir sua riqueza, mas também os burgueses de classe média, que comprayam quadros para enfeitar a casa. Desde a "Troca da Guarda" de Rembrandt, característica da arte barroca nórdica, até os panoramas sensuais, ricamente coloridos, típicos do Barroco Católico, a arte desse período tem uma exuberância dramática, teatral.

"A Conversão de São Paulo". Caravaggio c 1601 Santa Maria del Popolo, Roma, Apesar de criticado por retratar liguras sagradas como pessoas comunis. o estito radical de Caravaggio, de fortes contrastes de lur e sombra. muidou a arte europeia.



"Apolo Conduz a Noiva, Beatriz, a Barba-ruiva de Borgonha", Tiepolo 1751-52. Residenz Patace. Warzbarg: Alemantia. Diablesco no tero, de Tiepo com deusen e herois flutuando no ceu, mostra o movimento viguendo e as cores vividas da arie barroca.



BARROCO ITALIANO

Os artistas de Roma inauguraram o estilo barroco, que depois se expandiu para o resto da Europa. Nessa época, foram fundadas academias de arte para ensinar aos artistas as técnicas desenvolvidas na Renascença. Podia-se representar com perfeição o corpo humano visto de qualquer ângulo, desenhar a mais complexa perspectiva e reproduzir realisticamente qualquer aparéncia. O Barroco divergia do Renascimento, colocando a énfase na emoção e não na racionalidade, no dinâmico e não no estático, como se os artistas barrocos pegassem as figuras da Renascença e as pusessem num redemoinho. Três artistas, em diferentes meios, representaram com excelência o pináculo do Barroco italiano: o pintor Caravaggio, o escultor Bernini e o arquiteto Borromini.

CARAVAGGIO: O SOBRENATURAL FEITO REAL. O pintor mais original do século XVII, Caravaggio (1571-1610), veio injetar vida nova na pintura italiana após a artificialidade estéril do Maneirismo. Conduziu o realismo a novas alturas, pintando corpos em estilo absolutamente "harra pesada", em oposição aos pálidos fantasmas maneiristas. Desse modo Caravaggio secularizou a arte religiosa, fazendo os santos parecerem gente comum e os milagres, eventos do cotidiano.

Embora se especializasse em grandes pinturas religiosas, Caravaggio defendia a "pintura direta" da natureza — ao que parece, diretamente dos cortiços mais sórdidos. No "Chamado de São Mateus", por exemplo, o futuro apóstolo está numa taverna escura, cercado de homens chiques contando dinheiro, quando Cristo ordena: "Siga-me." Um foco de luz diagonal ilumina a expressão aterrada e o gesto de perplexidade do coletor de impostos.

Na "Ceia em Emaús", Caravaggio mostra o momento em que os apôstolos descobrem que seu companheiro à mesa é o Cristo ressuscitado como se fosse um encontro inesperado num bar. Os discípulos empurrando as cadeiras para trás e estendendo os braços, uma tigela de frutas secas prestes a cair da mesa, fazem a ação saltar para fora do quadro, envolvendo o espectador na cena. "A Conversão de São Paulo" confirma a habilidade de Caravaggio para lançar um olhar novo sobre um tema tradicional. Outros pintores retrataram o fariseu Saul convertido por uma voz vinda do alto e Cristo sentado num trono celestial cercado por uma corte de anjos. Caravaggio mostra São Paulo estendido no chão, caido de um cavalo cuja traseira é pintada explicitamente em primeiro plano. O foco de luz crua revela detalhes como as veias das pernas do cavalariço e sulcos

A PRIMEIRA PINTORA FEMINISTA

Caravaggio feve muitos seguidores, chamados i tenebrosi ou caravaggisti, que copiaram suas tonalidades escuras e sua iluminação de pinturas "noturnas". Entre estes encontra-se a italiana Artemisia Gentileschi (1593-1653), a primeira mulher a ser conhecida e apreciada como pintora. Artista extremamente talentosa, que viajava por muitos tugares e tinha uma vida cheia e independente, coisa rara para uma mulher naqueles tempos. Gentileschi pintou temas feministas no estilo de Caravaggio, jogando a iluminação nas figuras principais contra um fundo escuro, quase liso,

Estudante de arte, aos 19 anos Gentileschi foi estuprada por um colega e submetida a um julgamento humilhante, em que sofreu forturas para obriga-la a se retratar da acusação. O estuprador foi absolvido, e ela se dedicou a pintar mulheres em violentas cenas de vingança contra homens que se haviam aproveitado delas. Em Judite e Criada com a Cabeça de Hotofernes. Gentileschi pintou a heroina hebreia (em cinco quadros diferentes) como um auto-retrato explícito. Tendo uma vela como única fonte de luz, a pintura exala ameaça e terror, mostrando Judite decapitando o lúbrico general babilônio para salvar Israel.

O PRIMEIRO ARTISTA BOÉMIO

Se Caravaggio foi, como dizem, o primeiro artista que procurou intencionalmente chocar e olender, ele certamente foi bem sucedido. Seus contemporâneos o chamavam de "genio do mal", "anti-Cristo da pintura", e o escritor vitoriano John Ruskin o acusou de "se alimentar perpetuamente... de horror, teióra e da sujeira do pecado"

A vida de Caravaggio foi tão inortodoxa quanto sua arte. Boêmio e rebelde, aliou-se a escória da sociedade. Sabemos por um extenso registro policial, que o rude artista constantemente provocava brigas em ruas e tavernas. Depois que estaqueou um homém na virilha a propósito de uma aposta de jogo, lugiu de Roma para escapar da prisão por assassinato. Sempre às voltas com problemas com a polícia. Caravaggio vagava de cidade em cidade, passando de um escândalo escabroso a outro.

Caravaggio desprezava também as convenções artisticas e verbalizava veementemente sua oposição às tradições. Quando o aconselharam a estudar os modelos classicos e aderir aos ideais de beleza renascentista, ele pintou uma cigana que encontrou na rua, preferindo enaltecer uma personagem marginal do que uma deusa grega idealizada. Muitos acham que ele foi longe demais quando pintou a "Morte da Virgem" usando o corpo de uma afogada como modelo parà a Virgem, irreverentemente representando a Madonna com pés descalços e corpo intumescido, cercada por populares consternados. Embora o quadro fosse recusado pela paroquia que o encomendara, foi comprado pelo duque de Mântua, a conselho do pintor de sua corte. Rubens.

Caravaggio afirmava que as vietas e as ruas de má fama, a gente desprezível que ele pintava, eram a unica fonte verdadeira da arte e não as normas decretadas por outros, Sua vida atribulada, de talento radical, terminou aos 37 anos. na armadura de São Paulo, enquanto os elementos não essenciais desaparecem no fundo escuro.

Caravaggio usa a perspectiva de modo a trazer o espectador para dentro da ação. O chiaroscura captura as emoções e intensifica o impacto da cena por meio dos contrastes de luz e sombra. Essa encenação não tradicional, teatral, joga um único foco de luz crua sobre o tema em primeiro plano para concentrar a atenção do espectador na força do evento e na reação dos personagens. Devido ao fundo escuro adotado por Caravaggio, seu estilo foi chamado il tenebroso (estilo "das trevas").

Muitos dos que encomendaram decoração de altares a Caravaggio se recusaram a aceitar suas versões, considerando-as profanas e vulgares. No entanto, a escolha de tipos suspeitos, de gente das classes baixas, como modelos adequados à arte religiosa, exprime a concepção, sustentada pela Contra-Reforma, de que a fé era acessível a todos.

Na visão do pintor contemporâneo Poussin, conhecido por suas cenas pacíficas, Caravaggio era um subversívo, um traidor da arte da pintura. Para a polícia, ele era um fugitivo procurado por homicídio (p. 47). Mas para os grandes artistas Rubens, Velázquez e Rembrandt, ele era um audacioso inovador que lhes ensinou a tornar a pintura religiosa ao mesmo tempo hiper-real e absolutamente imediata.

BERNINI: ESCULTURA EM MOVIMEN-

T0. Gianlorenzo Bernini (1598-1610) foi mais que um escultor do período barroco. Foi também arquiteto, pintor, teatrólogo, compositor e cenógrafo de teatro. Caricaturista brilhante, quando não estava esculpindo em mármore, com a mesma facilidade com que modelava a argila, escrevia comédias e óperas. Mais que qualquer outro artista, ele deixou sua marca em Roma, com suas fontes, sua arte religiosa e seu projeto da Basílica de São Pedro.

Filho de escultor, aos 25 anos de idade Bernini esculpiu no mármore seu notável "Davi". Diferentemente de Michelangelo com seu "Davi" (p. 13), em que a força é puxada para cima, Bernini extrai da pedra o movimento tensional e captura o momento de torção máxima. Mordendo os lábios num esforço violento, o Davi de Bernini transmite a força prestes a ser libertada, causando em quem está diante da estátua um impeto de se esquivar. Essa energia explosiva, dinâmica, sintetiza a arte barroca e envolve o espectador em seu movimento e emoção, ameaçando irromper de seu confinamento físico.



"O Extase de Santa Tereza", Bernini, 1645-52. Capela Comaro. Santa Mana della Villoria. Roma, Bernin fundio, escullura, pintura e arquidetura num ambiente total, destinato, a exacelbar a emoção.

"O ÊXTASE DE SANTA TEREZA". É a obra-prima de Bernini e marca o auge do estilo barroco. Ele chegou a construir uma capela como cenário para expô-la, incluindo balcões pintados nas paredes, cheios de "espectadores" em relevo.

Enquanto viveu, Santa Tereza tinha visões e ouvia vozes, acreditando que havia sido trespassada pelo dardo de um anjo, que lhe infundiu o amor divino. Ela descrevia sua experiência mística em termos que beiravam o erótico: "A dor foi tão grande que gritei; mas ao mesmo tempo senti uma doçura tão infinita que desejei que a dor durasse para sempre."

A escultura de Bernini, em mármore, representa a santa desfalecida

numa nuvem, expressando na face uma mistura de êxtase e exaustão. Como a Igreja da Contra-Reforma sublinhava a importância de seus membros reviverem a Paixão de Cristo, Bernini tentava induzir os fiéis a uma intensa experiência religiosa, lançando mão de todos os artifícios operísticos para criar um ambiente totalmente artístico na capela. A santa e o anjo parecem flutuar nas ondulações das nuvens, banhados por raios dourados que jorram de uma abóbada celeste pintada no teto da capela. O virtuosismo do artista com a textura faz a "carne" do mármore branco parecer estremecer de vida, e igualmente convincentes são as plumas das asas do anjo e a inconsistência das nuvens. Todo o altar palpita de emoção, drama e paixão.

BASÍLICA DE SÃO PEDRO

Bernini passou a maior parte de sua vida trabalhando na Basilica de São Pedro. O ponto focal do interior è o altar com pálio (também chamado de baldaquino ou dossel), obra de Bernini, em bronze, sob o domo central, marcando o local do túmulo de São Pedro. Mais alto que um edificio de dez andares, esse impressionante monumento consta de quatro gigantescas colu-

nas espiraladas (cobertas com enlalhes de vinhas, folhas, abe-Ihas) que se lançam para o alto como enormes saca-rolhas. O conjunto, que inclui quatro colossais anios de bronze nos qualro cantos do pálio, é a essencia do estilo barroco. Sua mistura de formas e cores vividas aliadas aos materiais produz um efeito teatral de esplendor imaginativo.

Para dar um toque climático no ponto ao fundo da nave. Bernini criou a Cathedra Petri, outra extravagância multimidia para realçar a modesta cadeira de madeira de São Pedro. A suntuosa composição incluí quatro imensas figuras de suporte para o trono — quase sem toca-lo — envolvidas por uma revoada de anjos e vagalhões de nuvens. Banhando-se em raios de luz dourada de um vitral acima, tudo parece se movimentar.

Do lado de fora da basilica, Bernini projetou a grande praça cercada por duas colunatas semicirculares cobertas. apoiadas em fileiras de quatro colunas sob a arcada. Ele planejou as arcadas flanqueando o imenso espaço oval como se fossem os braços maternais da Igreja acolhendo os peregrinos na Basilica de São Pedro.



BORROMINI: ARQUITETURA DINÂMICA. O que Caravaggio fez com a pintura, Francesco Borromini (1599-1667) fez com a arquitetura. Assim como os temas iluminados pelo pintor parecem saltar da tela para o espectador, as paredes ondulantes de Borromini criam a impressão de receber luz estroboscópica. A originalidade desses dois artistas revolucionou seus respectivos campos.

Borromini era um gênio rebelde, emocionalmente perturbado, que acabou se suicidando. Filho de um pedreiro, trabalhou primeiro como cortador de pedra para Bernini, e mais tarde se tornou seu arqui-rival. Mas enquanto Bernini chegou a empregar 39 assistentes para executar seus projetos esboçados às pressas, o introspectivo Borromini trabalhava obsessivamente todos os pormenores decorativos de suas obras. Rejeitava numerosas idéias antes de dizer "questo!" ("É isso!"), quando finalmente se decidia.

Mesmo em construções de dimensões modestas, Borromini combinava formas nunca antes articuladas, de uma maneira extraordinária. A estranha justaposição de superfícies cônçavas e convexas fazia suas paredes parecerem vivas. De fato, essa qualidade, assim como os complexos desenhos de pisos, foi comparada às múltiplas vozes das fugas para órgão de Bach, ambas destinadas a produzir exaltação.

Apesar da grande elasticidade dos prédios de Borromini, a estrutura é sempre unificada e coesa. As paredes recortadas da Igreja de São Ivo, em Roma, seguem um afilamento contínuo em direção ao topo de um fantástico domo de seis abóbadas, sendo a moldura do domo idêntica à forma das paredes abaixouma parte orgânica do todo, em oposição ao domo renascentista, que é separado e colocado sobre um bloco de suporte. A diversidade de curvas e contracurvas típica da obra de Borromini é evidente em San Carlo alle Quattro Fontane, onde as paredes serpenteiam, parecendo estar em movimento.

Fachada de San Carlo alle Quattro Fontane, Borromini, 1665-67, Roma, A marca registrada de Borromini è a superficie alternadamente convexa e côncava para criar a ilusão de movimento.

Vista aerea da praça da Basilica de São Pedro, Valicano, Roma.



BARROCO FLAMENGO

A região sul dos Países Baixos, chamada Flandres na época, e mais tarde Bélgica, permaneceu católica depois da Reforma, o que deu aos artistas grande incentivo para produzir pinturas religiosas. A história da pintura barroca flamenga é na verdade a história de um homem, Sir Peter Paul Rubens (1577-1640).

"Principe dos pintores e pintor dos principes", segundo um embaixador inglés, Rubens teve uma vida sofisticada, que o levou às cortes da Europa como pintor e como diplomata. De fato, era um pintor mais europeu que regional, que trabalhou para os governantes de Itália, França, Espanha e Inglaterra, além de Flandres. Consequentemente, seu estilo sintetiza os estilos e os conceitos do sul e do norte.

Um raro gênio criativo que reunia tanto o sucesso mundano quanto a felicidade pessoal, Rubens tinha uma formação clássica e era sociável, bonito, vigoroso e viajado. Falava fluentemente seis idiomas e tinha uma energia inextinguivel. Alguém que visitou seu estúdio relata que viu o mestre pintando enquanto ouvia uma leitura de Ovídio em latim, mantinha uma conversação culta e ditava uma carta — tudo ao mesmo tempo. Um mecenas disse que "Rubens tem tantos talentos que seu conhecimento de pintura pode ser considerado o menor deles".

A energia é o segredo da vida e da obra de Rubens. Sua produção de mais de dois mil quadros é comparável apenas à de Picasso. Vivia sobrecarregado de encomendas, que o tornaram rico e renomado. Acordava às quatro da madrugada e trabalhava sem parar até a noite. Ainda assim, precisava de uma equipe de assistentes para atender à demanda. Seu estúdio foi comparado a uma fábrica, onde Rubens fazia pequenos esboços em cores, em óleo, ou delineava uma obra em tamanho definitivo, que seus assistentes pintavam (foi assim que van Dyck começou) e ele dava os toques finais.

Seu estúdio em Antuérpia (atualmente aberto à visitação pública) ainda mantêm o balcão sobre a área de trabalho. de onde os visitantes podiam assistir à pintura de suas grandes obras. Alguém relatou uma cena de Rubens de braços cruzados, olhando fixamente para um painel em branco, e depois explodindo numa torrente de pinceladas que cobriram o painel inteiro.

PINTURA RELIGIOSA. Um quadro que causou sensação e definiu a fama de Rubens como o maior pintor religioso em toda a Europa foi "A Descida da Cruz". Contém todos os traços do estilo barroco amadurecido: a iluminação toatral, com o céu escuro pleno de augúrios e Cristo banhado numa profusão de luz, ritmos curvilíneos conduzindo à figura central, de Cristo, e um tema trágico, induzindo a uma forte reação emocional. O pintor inglês Sir Joshua Reynolds classificou o magnifico corpo de Cristo como "uma das melhores imagens jamais criadas". A cabeca pen-



"A Descida da Cruz", Rubens e 1017 Carcera da Amusipia Error qualitic philosophic curves flaving a series of the series a generative a repulação do Ruboro.

dida e o corpo caido para o lado evocam o peso da morte. com intensa exatidão, que convida à identificação do espectador.

A GORDURA É LINDA. Rubens é provavelmente mais conhecido por seus nus cheios, sensuais. Teve dois casamentos felizes (quando a primeira esposa morreu, casou-se com uma moça de 16 anos). Ambas correspondiam ao ideal de beleza feminina que ele pintou tantas vezes: carnudas, rechonchudas, sorridentes, com cabelos dourados e pele luminosa.

Como observou o historiador de arte Sir Kenneth Clark em The Nucle, a pele representa o problema mais difícil para o pintor. Tal era a maestria de Rubens que ele prometia a seus clientes "muitos aus belissimos", seu ponto forte de vendas. Qualquer que fosse o tema, suas composições eramsempre baseadas em figuras humanas volumosas, arredondadas, geralmente em movimento. Enquanto a maioria dos pintores, filiados ao estilo clássico, trabalhava a partir de modelos em gesso ou de esculturas antigas, Rubens preferia os modelos vivos.

QUADROS DE CAÇA. Uma característica que Rubens compartilhou com Hals e Velázquez foi seu método de aplicação da tinta à tela, por si só expressivo. As pinceladas repentinas de Rubens dão vida às cores e se evidenciam nas pinturas de caça, gênero por ele inventado.

O projeto mais ambicioso de Ruberis foi a sequência de quadros retralando a vida de Marie de Médici, da França, uma rainha tota e cheia de caprichos, tembra da principalmente por esbanjar grandes somas de dinheiro, pelas brigas incessantes com seu marido (eta reinou temporariamente depois que ete foi assassinado) e por contratar Ruberis para decorar diras galerías com pinturas comemorando seus feitos "heroicos"

"Meu talento e tal" escreveu Rubiens. que nonhuma larela, por maior que seja em lamanho pamais superou a minha coragem. Coerente com sua
bravata, ele concluiu esses 21 oleos de grande porte
em apenas três anos praticamente sem ajuda de assistentes. Ainda mais dificil deve ter sido criar gloriosas cenas épicas, dada a materia-prima. Também
nessa empreitada o talo de Rubiens mostrou-se a altura da tarela. Retratou Marie dando à luz seu litho (o
herdeiro antes dela fora banido) como uma solene

censide natividade. Seu painel sobre a educação de Marie apresenta deidades como Minerva e Apolo ensinando-lhe música e eloquência.

Em Marie Chaga a Marselha a deusa da Fama anuncia com frombetas douradas o desembarque da rainha na França. Diplomaticamente. Rubens omitiu o queixo dupfo de Marie (apesar de, em cenas posteriores, tetratar sua majestosa corpulência) e se concentrou em três voluptuosas enviadas de Natuno em primeiro plano, chegando a pintar deficiosas gotas de agua nas amplas nadegas dessas nintas.

Rubens compartithou a tendência ao excesso tipica da época barroca, presente nas cores exuberantes, na riqueza dos trajes, nos detalhes dourados. Aplicava o mesmo vigor a sua vida e ao seu trabaino. Qualquer que fosse o tema, Rubens imprimia à pintura um clima de triunto e dizia. "O importante nas e viver muito, mas viver bemi"



"Marie Chega a Marselha", Rubens. 1822-25. Louvre: Paris: Rothers protou a chepata da camba fraccesa como uma extravagánca sensocial. Inansbordante de cor e opulencia.

"Carlos I na Caçada", van Dyck. 1635. Louire. Paris, Van Dyck se especializari em llisonieuros retratos de cavalhoros elegantes em poses informan, dando nova vida ans retratos oficiale.



VAN DYCK: O RETRATO FORMAL INFORMAL. Verdadeira criança prodigio, Sir Anthony van Dyck (1599-1641) já era um pintor bem-sucedido aos 16 anos. Trabalhou com Rubens em Antuérpia durante alguns anos, mas, descontente por estar

em segundo plano, seguiu seu próprio caminho, primeiro na Itália e mais tarde na Inglaterra, onde se tornou pintor da corte de Carlos I.

Bonito, frivolo e fabulosamente talentoso, o pintor era chamado de il pittore caralleresco por sua esnobe futilidade. Convivia com a alta sociedade e se vestia com ostentação, trazendo sempre a espada na cinta, e adotou o girassol como seu símbolo pessoal. Magnifico retratista, van Dyck lançou um estilo nobre e ao mesmo tempo íntimo, psicologicamente penetrante, que influenciou três gerações de pintores.

Van Dyck transformou as congeladas imagens oficiais da realeza em seres humanos. Nessa nova modalidade do retrato, ele colocava os aristocratas em cenários com colunas clássicas e cortinas tremeluzentes para transmitir a idéia de refinamento e status. No entanto, a facilidade de composição de van Dyck e seu senso de movimento contido, como se o personagem estivesse numa pausa, e não numa pose, emprestavam humanidade à cena que, de outra forma, seria empedernida.

Outro motivo de popularidade de van Dyck era sua habilidade para favorecer o modelo: em seus pincéis, todos se tornavam esbeltos padrões de perfeição, apesar do testemunho ocular em contrário. Carlos I era feio e atarracado, mas as mãos de van Dyck fizeram dele um vistoso rei cavaleiro, de pé num outeiro, como um guerreiro supervisionando o campo de batalha, sob um dossel de folhas de uma frondosa árvore. Um truque usado por van Dyck era pintar a proporção entre cabeça e corpo na razão de um para sete, em vez de um para seis, como se usava. Esse recurso alongava a figura, mostrando-a mais esguia.

BARROCO HOLANDES

Embora a Holanda fizesse fronteira com Flandres, os dois países não podiam ser mais diferentes, tanto cultural como politicamente. Enquanto Flandres era regida pela monarquia e pela Igreja Católica, a Holanda — ou Países Baixos — era um país independente, democrático e protestante. Nos rígidos e despojados templos protestantes, a arte religiosa era proibida e as fontes normais de mecenato — Igreja, corte e nobreza — tinham se acabado. O resultado foi uma democratização da arte, tanto em relação aos temas quanto aos proprietários.

Pela primeira vez, os artistas foram deixados à merce do mercado. Felizmente, a próspera classe média tinha mania de colecionar arte. Em 1640, um visitante de Amsterda observou: "Quanto à arte da Pintura e à afeição do povo pelos Quadros, acho que nenhuma outra se interpõe entre eles... Todos em geral se empenham em adornar suas casas pagando altos preços."

A demanda de obras era constante. Até açougueiros, padesros e ferreiros compravam quadros para decorar suas lojas.

Tamanho entusiasmo produziu um surto de pintura de alta qualidade e um grande número de artistas especializados em temas específicos, como naturezas-mortas, marinhas, interiores e animais. No século XVII, havia na Holanda mais de quinhentos pintores trabalhando apenas em naturezasmortas.

A arte holandesa floresceu entre 1610 e 1670. Seu estilo realista elege como principal tema o lugar-comum. Mas o que fez de seus criadores mais do que apenas bons técnicos foi sua habilidade para captar os jogos de luz em diferentes superfícies e para sugerir texturas — das opacas às luminosas — conforme a luz é absorvida ou refletida. A maioria desses pintores holandeses, uma turma bastante conservadora, é chamada de Pequenos Holandeses, para distingui-los dos grandes mestres como Hals, Rembrandt e Vermeer, que foram além da excelência técnica e chegaram à verdadeira originalidade.

NATUREZA-MORTA. Surgiu como um gênero de pintura nos Países Baixos pós-Reforma. Embora considerada uma forma inferior em outros lugares, o século XVII foi o período aureo da natureza-morta na Holanda, onde os artistas atingiram um extraordinário realismo retratando objetos domésticos. A natureza-morta era frequentemente emblemática: as pinturas vanitas mostravam símbolos como crânios e velas fumegantes representando a transitoriedade da vida.

A NATUREZA-MORTA

Os mestres holandeses que lançaram a naturéza-morta como um genero separado se interessavam pelo modo como a luz incidia em diferentes superfícies. A "Natureza-morta" de Heda contrapõe o fulgor mortiço do estanho ao britho forte da prata e do cristal

No seculo XVIII. o pintar trancès Chardin difundiu o género no sul, concentrarido-se em objetos modestos. Pintores do seculo XIX como Corot, Courbet e Manet usaram a natureza-morta para estudar as qualidades estéticas dos objetos. Cezanne, os cubistas e os fovistas empregaram esse género para experimentações com estruturas e cores, enquanto o pintor italiano Morandi se concentrou quase exclusivamente em naturezas-mottas. Um estilo de pintura trompe l'ogil fotorrealista surgio nos Estados Unidos com as naturezas-mortas dos irmãos Peale, seguido pelos "enganos" realistas de Harnelt e Peto é chegando a artistas contemporâneos, como Audrey Flack



"Natureza-morta", Heda = 1630 Files Museums of San Francisco.

PAISAGEM. Antes do período barroco, as paisagens eram pouco mais que um fundo para o que acontecia no primeiro plano do quadro. Os holandeses consideraram a paisagem merecedora de um tratamento artístico próprio. Em contraste com a França, onde Poussin e Claude se concentraram numa natureza idealizada, os grandes paisagistas holandeses como Aelbert Cuyp, Jacob van Ruisdael e Meindert Hobbema trataram a natureza com realismo, geralmente com um fundo de altas nuvens num céu cinzento.

RUISDAEL: QUADROS DE "GRANDE CÉU". O mais versatil pintor de paisagens foi Ruisdael (1629-82). Embora pintasse detalhes nitidamente definidos, enfatizava grandes espaços abertos de céu, água e campos, usava contrastes dramáticos de luz e sombra e nuvens ameaçadoras para infundir melancolia em sua obra. Essa expansividade e esse humor sombrio o distinguiram das centenas de artistas que trabalhavam em paisagens na época.

O quadro mais famoso de Hals, "O Cavaleiro Sorridente", retrata um tipo matreiro com um sorriso nos lábios, rutilo nos olhos e bigode airosamente curvado para cima. Hals obteve esse ar de gabolice principalmente com o efeito das pinceladas. Antes dele, os realistas holandeses se orgulhavam de disfarçar as pinceladas para esconder o processo de pintura, aumentando assim o realismo do quadro. A "assinatura" de Hals eram os golpes do pincel, fortes, à maneira de esboço.

Em sua técnica alla prima, que significa "de imediato" em italiano, o artista aplica a tinta diretamente na tela, sem uma camada de preparação, e termina o quadro com essa única aplicação de tinta. Embora as pinceladas de Hals sejam claramente visíveis de perto, assim como nas telas de Rubens e Velázquez, formam imagens coerentes à distância e captam com perfeição o imediatismo do momento. Ele captou seu "Alegre Beberrão" congelando um momento de vida, os lábios separados como se prestes a falar, a mão no meio de um gesto.

Hals transformou a rígida convenção do retrato de grupo. Em seu "Banquete dos Oficiais da Companhia de Guarda São Jorge", o artista não retrata os componentes da milícia como guerreiros, mas como festeiros num alegre banquete. Antes dele, a tradição mandava que os artistas pintassem os membros do grupo como numa foto da classe, dispostos como efígies em fileiras bem demarcadas. Hals sentouos em poses relaxadas em volta de uma mesa, interagindo naturalmente, com cada expressão facial individualizada. Embora a cena pareça improvisada, a composição tem um equilíbrio de poses e gestos, unidos pelo vermelho, pelo branco e pelo preto. As diagonais barrocas de estandartes, faixas e golas pregueadas reforçam a sensação de prosápia da farra de jovens.

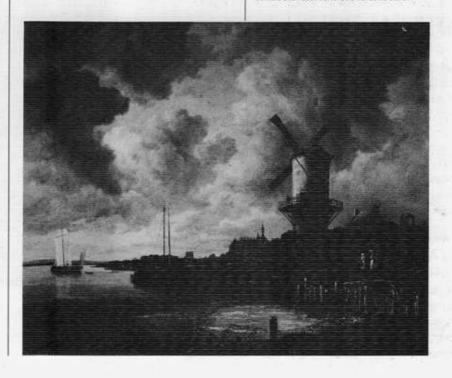
Os retratos sociais, alegres, das décadas de 1620 e 30 revelam o talento de Hals para avivar, e não preservar, o modelo. Infelizmente, seu final de vida foi triste. Embora retratista famoso, o amor ao vinho e à cerveja mostrados em seus quadros transbordou para sua vida pessoal. Com dez filhos e uma segunda mu-

lher brigona sempre com problemas com a polícia, Hals "enchia a cara" toda noite, segundo um contemporâneo seu, e morreu no ostracismo.



"O Alegre Beberrão", Hais. 1627. Rijksmuseum, Amsterdâ. Hais usava pinceladas amplas, fluidas, para congelar o momento em retratos honestos de lipos alegres.

"Moinho em Wijk-bij-Duurstede, Ruisdael, c. 1665, Rijksmuseum, Amsterdä. As paisagens de Ruisdael transmitem dramaticidade através do ceu tormentoso, das suvens em movimento e de soil e sombra alternados cortando o horizonte baixo.



REMBRANDT: MUNDIALMENTE FAMOSO. Provavelmente, o pintor mais conhecido no mundo ocidental é Rembrandt van Rijn (1606-69). Enquanto viveu, Rembrandt teve enorme sucesso como pintor de retratos. Atualmente, sua fama repousa principalmente nos quadros sérios, introspectivos, de seus últimos anos, pinturas em que o sombreado sutil implica uma extraordinária profundidade emocional.

ESTILO INICIAL. Nos primeiros vinte anos de sua carreira, os retratos feitos por Rembrandt estavam sempre na moda, e ele vivia assoberbado com o número de encomendas. Apesar de prolífico no trabalho, era uma pessoa difícil de lidar. "Um quadro fica pronto", ele dizia, "quando o pintor acha que está pronto." Os clientes freqüentemente recorriam ao suborno para receberem seu retrato no prazo. Durante esse próspero período, Rembrandt pintava também cenas biblicas e históricas em estilo barroco, obras extremamente detalhadas, com iluminação dramática e figuras melodramáticas.

ESTILO TARDIO. O ano de "A Guarda Noturna", 1642, marcou uma virada na carreira de Rembrandt. Sua amada esposa morreu prematuramente (haviam perdido très filhos recém-nascidos) e ele gradualmente abandonou a arte fácil do
retrato com floreados barrocos, substituindo-os por um estilo mais calmo e profundo. Nessa fase de maturidade, a
arte de Rembrandt tornou-se menos física e mais psicológica. Voltou-se para os temas bíblicos, mas dando-lhe um tratamento mais contido. Uma gama de vermelhos e marrons
e figuras solitárias passaram a dominar sua pintura, impregnada com o tema da solidão. Rembrandt expandiu os limites do chiaroscuro, usando gradações de luz e sombra de
modo a transmitir clima, caráter e emoção.

XILOGRAVURA. Em termos de gravura, Rembrandt é considerado o mais perfeito de todos os tempos. Mamiseava il buril com tamanha técnica e rapidez que seus trabalhos tém a espontaneidade de um esboço. Dizem que uma de suas gravuras mais conhecidas, a paisagem "Ponto dos Seis", foi feita entre o primeiro e o segundo pratos de um iantar, enquanto a criada fora à vila buscar mostarda.

A Guarda Noturna. Example del seo estilo iniciat, esso quadra mostra o dumino tounico de ituanmação composição e cor que lhe valeram a fama de uma das maures obtas-primies do mundo.

Acreditiva, se strocsamento que era uma cena noturna sevino a camada, escura que recotare a pintura. Depois de uma impeza, fisco endente que a coma se passava durante o dia, no dramalico promiento em que a grande capitão no cerrito da a nuesca a cridimi de se pôs em marche.

Assum conto Hais. Reinbrandi revolucionou o tetrato de grupo, não adotiviro o cilíctic do literar injedamente inflanadas, mai captardo um momento do ação condiva, dando inha sensação do especialdo e o tenente pareirem prosros a dor um passo para initrar no espaço do especialdo, enquamo os confrantos natre todos do luz o fundo oscuro obrigam a um omas em reputaçãos pelalida. As lititas stagonais stovadas de tanças, mosquelhis, bandinta starobur pelasous fazem a ceru pareira cualida, más somo consimpino em alegulos telos os estumbos são parte de um padrão geometrico oculto que os maidem unidos. A harmonia de como no uniforme do himoto e no vestido da menina, o virmento da taixa e do uniformi, do mosquelnim taristimo da unidade ao quadro.

Ole a lenda que como todos os ruentros da cumpanhia lintiam pago qualmente para se vorem imortalizados do retrate o fato de Reintrandr obscurirce alguns rostos desagrados aos modelos e marcou o começo do decimo da encomendas. Um discipilo do pintin disso que Reintrandl dos maior atomado do impeto de sua imaginação do que aos ratistos individuais que deverta pintar "mas astescuntos que o quadro o "tao atroiado em moviminto e tão fortir que comparadas a circ cultas pintaras parecem "carlas de tias alho."



"A Guarda Noturna", Rembrandt 1662 Populmonum Ampunta

ESTILO INICIAL, c. 1622-42

Contrastes dramáticos de luz/sombra
Desenho parece saltar da tela
Cenas de grupos de figuras
Baseado em ação física
Tom vigoroso, melodramático
Acabamento preciso, técnica detalhada

ESTILO TARDIO, c. 1643-69

Tons marrom-dourado, sombreado sutil Atmosfera estática, pensativa Cenas simplificadas com figura única Implica reação psicológica Clima silencioso, solene Pinceladas largas e grossas QUADROS. A técnica de Rembrandt evoluiu dos detalhes minuciosos para figuras em tamanho grande, pintadas com grandes borrões de tinta. Seu primeiro biógrafo escreveu: "Nos últimos anos de vida, ele trabalhava com tanta rapidez que seus quadros, vistos de perto, parecem rebocados com uma colher de pedreiro." Ele praticamente entalhava o pigmento, espalhando com a espatula uma pasta pesada de "meio dedo" de espessura e desenhando na camada de tinta mo-

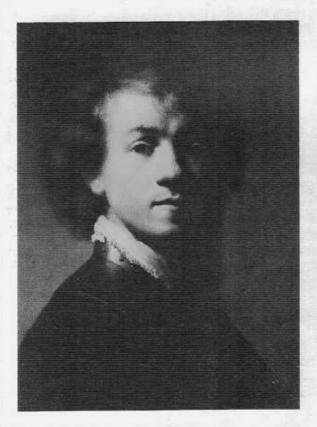
lhada com o cabo do pincel. O efeito é uma superfície irregular que cria um brilho ao refletir e difundir a luz, enquanto as zonas escuras levam uma fina camada vidrada para realçar a absorção da luz.

Seu único comentário sobre arte de que se tem notícia está numa carta, em que o pintor diz que trabalhava "com a maior e mais arraigada emoção". O restante de sua contribuição para a arte ele deixou nas telas.

AUTO-RETRATOS

Os quase cem auto-retratos de Rembrandt no curso de quarenta anos são uma exploração artística de sua própria imagem que permaneceu única ate van Gogn. Seus auto-retratos vão desde o jovem de olhos rutilantes até o idoso contemplando estoicamente sua própria decadência física. Entre estes, ha vários retratos luminosos do empreendedor rico e bemsucedido, vestido em peles e ouro. Mais tarde, a distinção entre luz e sombra se tornou menos pronunciada, na medida em que ele passou a usar o chiaroscuro numa investigação mais interna de seu ser.

A comparação entre um auto-retrato inicial e um tardio mostra a mudança das pinceladas finas para as espessas. No primeiro, Rembrandt tem cerca de 23 anos e usa uma iluminação caravaggiesca, deixando um tado do rosto imerso em sombra. Dava então tanta atenção aos detalhes superficiais dos trajes (veja as tachas no colarinho metálico) quanto aos traços de caráter. No auto-retrato posterior, Rembrandt tem 54 anos e o foco está no interior do homem, transmitido pela livre aplicação da tinta.



"Auto-retrato", Rembrandt c.1629-30; Miuritabuls, Hague.



"Auto-retrato", Rembrandt, 1660, MMA, NY

VERMEER: MESTRE DA LUZ. Chamado "Esfinge de Dellt" devido ao mistério sobre sua vida, o pintor Johannes Vermeer (1632-75) é hoje considerado secundário apenas a Rembrandt dentre todos os artistas holandeses. Morou em Delft, sua cidade natal, até morrer, falido, aos 43 anos, deixando mulher e 11 filhos. Poucos são seus quadros sobreviventes, apenas de 35 a quarenta. Talvez ele não tenha pintado outros, pois nenhum pintor desde Ingres trabalhou com tanta delibe-

E nenhum pintor, exceto vari Eyck, tinha tanta técnica quanto Vermeer no domínio da luz. Enquanto outros artistas usavam uma gama cinza/verde/ marrom, as cores de Vermeer eram mais puras e vividas, com uma intensidade de brilho iamais vista.

ração.

Alem da maestria na cor e na luz, as composições perfeitamente equilibradas, de formas retangulares, emprestavam serenidade e estabilidade a seus quadros. Uma tela típica retrata um aposento limpo, fracamente iluminado por uma janela à esquerda e uma figura empenhada numa simples. tarefa doméstica. O que eleva o tema acima da banalidade é a incisiva representação da realidade visual, as cores perfeitamente verdadeiras para o olho e a luz suave que se irradia pela sala. Seus quadros não contém história, paixão ou evento. Seu verdadeiro tema é a luz, suave, doce, quase palpável, vagando pelas diversas superficies da imagem.

Vermeer usou uma "câmera obscura" para obter maior perfeição do desenho. Consiste numa caixa escura com uma abertura minúscula por onde se projeta a imagem do objeto a ser traçado numa folha de papel. No entanto, Vermeer não se limitava a copiar as linhas da cena projetada. Seu manuseio da tinta também foi revolucionário. Embora as pinceladas pareçam planas e detalhadas nas reproduções, Vermeer frequentemente aplicava a tinta em esfregadelas e pontilhados de modo que a superfície sa-

liente de um ponto na pintura refletisse mais luz, dando vibração e textura tridimensional, mais áspera. Essa técnica se aproximava do pontilhismo dos impressionistas. Um crítico descreveu essa superfície como uma "mistura de pérolas socadas".

Esse método de definir as formas, não com linhas, mas com pontinhos de luz é evidente em "A Criada de Cozinha", especialmente no contorno da abertura da jarra de leite, um mosaico de manchinhas. Vermeer foi também um mestre na variação de intensidade da cor em relação à distância entre o

objeto e a fonte de luz. O pão crocante captura a luz mais forte e a reflete através de toques precisos de impasto (tinta aplicada em camada grossa). Atento demais aos pormenores, para evitar a monotonia da parede caiada de branco, Vermeer acrescentou-lhe manchas, buracos e até um prego. A composição é tão equilibrada e coesa que remover apenas um dos elementos ameaçaria a estabilidade do quadro. Embora despida de incidentes dramáticos, a absoluta concentração da cria-



Vermeer, "A criada de cezinha", o 1658 Reponsionant Amsterija. D veritalismo tema de Verminal ocum oz elektor de nat setire a cor e a forma.

da na tarefa confere ao trabalho um ar majestoso. A respeito de Vermeer, um crítico observou que: "Nenhum pintor holandes homenageou tanto a mulher."

QUEM ERAM OS GRANDES MESTRES?

Alem do grupo retratado nas caixas de charuto Dutch Masters, existe algum consenso sobre os componentes da categoria "Grandes Mestres"? Na verdade, este é um conceito flexivel e não uma lista definitiva de pintores celebres dos periodos renascentista e barroco. Alguns dos principais artistas que encabeçariam qualquer lista de Grandes Mestres são os seguintes:

Bellini	Correggio	Masaccio	Tintoretto
Bosch	Durer	Michelangelo	Ticiano
Botticelli	El Greco	Poussin	Van Dyck
Bruegel	Giorgione	Rafael	Van Eyck
Canaletto	Hals	Rembrandt	Vėlazquez
Caravaggio	Holbein	Reni	Vermeer
Carracci	La Tour	Rubens	Veronese
Claude	Leonardo	Tiepolo	Zurbaran

BARROCO INGLÉS

O século XVII foi um periodo de sublevações na Inglaterra: Carlos I perdeu a cabeça, Cromwell destruiu a arte sacra e o Parlamento tomou o poder. Enquanto na literatura os anos 1600 foram de extraordinária criatividade (Shakespeare, Donne, Milton), as artes visuais licaram para trás. Como a filosofia era proibida nas religiões puritanas e os temas mitológicos nunca estiveram em alta, a arte inglesa se limitaya quase exclusivamente aos retratos. No passado, a Inglaterra havia importado pintores (Holbein e van Dyck). Agora, pela primeira vez, produzia très artistas importantes: Hogarth, Gainsborough e Reynolds.

HOGARTH: O ARTISTA COMO CRÍTICO

SOCIAL. "Procurei tratar meus temas como um escritor trágico: minha pintura é meu palco", disse o pintor/gravador William Hogarth (1697-1764). Influenciado por mestres da sátira contemporânea, como Fielding e Swift, Hogarth inventou um novo genero - a tira cômica - ou uma sequência de quadros anedóticos que zombaya das cenas do cotidiano. As massas compravam gravuras, tiradas aos milhares, baseadas nesses quadros, e Hogarth tornou-se o primeiro inglés a ser amplamente conhecido no estrangeiro.

A missão da vida inteira de Hogarth foi superar o complexo de inferioridade da Inglaterra e a adoração pelos artistas continentais. Ele criticava os Grandes Mestres, dizendo que haviam sido "valorizados na fumaça" do tempo e tinham se tornado quase indecifráveis. Denunciava os retratistas da moda como "pintores de caras". Recusava-se a favorecer seus modelos em retratos, acreditando que as irregularidades revelavam o caráter. Em vista disso, recebia poucas encomendas, o que o levou a descobrir sua verdadeira vocação - gravuras satiricas.

Quando Hogarth era criança, seu pai, que era mestre-escola, foi preso



"Cena do Breakfast", da série Marriage à la Mode, Hogarth e 1745 NG Londies Hogarth e faminso pens quadros salizioni horendo troj a da sin indide ingresa

por dividas, experiência que marcou permanentemente o pintor. Em sua série The Rake's Progess, Hogarth expõe francamente o lado avesso da vida, mostrando as condições deploráveis da prisão dos devedores e de Bedlam, o asilo de loucos. Hogarth pode ser considerado também o primeiro cartunista político. Extraia inspiração de todos os segmentos da sociedade, satirizando com igual aprumo a ociosa aristocracia, os trabalhadores urbanos embriagados (inédito nas artes visuais) e os políticos corruptos.

A série Marriage à la Mode ridiculariza uma jovem nova rica casada com um visconde dissoluto, casamento arranjado para elevar a posição social da primeira e a conta bancária do segundo. Como Henry Fielding, amigo de Hogarth, escreveu no romance cômico Tom Jones, "Seus designios eram rigorosamente respeitáveis, assim como suas palavras: isto é, roubar a fortuna de uma dama por meio do casamento".

Hogarth usava pequenos toques para sugerir o enredo dos quadros. Em "Cena do Breakfast", a noiva olha de

soslaio para o noivo adquirido com seu dote, enquanto o desmazelado nobre parece acabrumhado, ou de ressaca, ou ambos. Os ponteiros do relógio, apontando que passa do meio-dia, sugerem uma noite de farra, indicada ainda pelas cartas no chão, a cadeira caída e a espada quebrada. A touca de renda no bolso do aristocrata insínua adultério.

A honestidade descomprometida aliada ao humor é a marca registrada da arte de Hogarth. Ele disse certa vez que preferiria ter "impedido o progresso da crueldade a ser o autor [das pinturas | de Rafael".

COMO DISTINGUIR

GAINSBOROUGH E REYNOLDS: RETRATOS DOS "BACANAS". Dois pintores contemporâneos desse periodo foram Thomas Gainsborough (1727-88) e Sir Joshua Reynolds (1723-92). Ambos tiveram muito sucesso pintando milhares de retratos elegantes, de corpo inteiro, da aristocracia britânica. Em diversas galerias suas obras se encontram lado a lado, facilmente confundiveis devido ao tema em comum. Entretanto, definem em muitos aspectos a diferença entre o formal e o informal.



"Mrs. Richard Brinsley Sheridan", Gainsborough. c. 1785. NG. Washington. Nos retratos de Gainsborough. o modelo posava informalmente, com palsagem de lundo.

GAINSBOROUGH

Sociável, sempre assoberbado com encomendas (escreveu: "A pintura e a pontualidade combinam tanto como azeite e vinagre.")

Ingenuo, espontáneo, exclamou para um modelo: "Madame, seu nariz não tem fim?" Sem ambições ou pretensões intelectuais, amava a natureza e a música Trabalho solo — não tinha assistentes

Poses casuais, sem postura rigida

Ambiente natural, paisagem de fundo

Modelos em trajes contemporâneos

REYNOLDS

Muito trabalhador, cuidadoso, homem de negócios, profissional completo

Cavalheiro e erudito consumado, à vontade em qualquer ambiente social Grande cultura clássica, primeiro teórico de arte na Inglaterra

Contratava assistentes e pintores de drapeados

Almejava "dignidade senhorial" nos retratos

Cenários da antiguidade: urnas, pedestais, colunas

Modelos em trajes de deusas, santas



"Jane, Condessa de Harrington", Reynolds. 1777. Henry E. Huntington Library and Arl Gallery. San Marino. CA. Reynolds pintava modelos idealizadas, convertendo-as em deusas classicas.

GAINSBOROUGH: VOLTA À NATUREZA. Gainsborough adorava van Dyck. Com o mestre, ele aprendeu a alongar as figuras de modo a parecerem mais nobres e a pintá-las em poses negligentes, charmosas, para parecerem mais vivas. Seus retratos, com adoráveis paisagens ao fundo, trouxeram novo frescor à arte inglesa. Gainsborough pintava paisagens para seu prazer pessoal e construía em seu estúdio cenas em miniatura com brócolis, esponjas e musgo para simular a natureza virgem. Como ninguém comprava as paisagens, Gainsborough tinha que se contentar em inseri-las no fundo dos retratos.

Em "Mrs. Richard Brinsley Sheridan", a modelo está em trajes comuns, sentada numa pedra, num ambiente campestre (o pintor queria pintar alguns carneiros para dar um ar mais "pastoral"). A beleza natural da paisagem e da modelo se harmonizam perfeitamente. A árvore emoldurando o quadro à direita se arqueia para dentro da pintura, prendendo o olhar, enquanto as linhas curvas das nuvens e da árvore no meio do campo, as moitas, as colinas e os contornos trazem o foco de volta ao rosto da modelo. Esse movimento barroco, forçando o olhar a circular, se repete no oval do rosto.

O aspecto folhoso dos quadros de Gainsborough ajudou a estabelecer o conceito, levado a sério por pintores como Constable no século XIX, de que a natureza é um tema digno da arte. REYNOLDS: HOMENAGEM A ROMA. Prova da devoção de Reynolds à Tradição da Grandiosidade é que ele acabou ficando surdo por passar tempo demais nos gélidos aposentos do Vaticano, copiando as obras de Rafael. Também no continente foi que ele pegou uma "febre do fórum" que durou a vida inteira, passando a poluir seus retratos com relíquias romanas e poses nobres. Seu dilema era que, embora pudesse ficar rico como "pintor de caras", apenas os pintores históricos eram considerados poetas entre os artistas. Ele tentou combinar os dois gêneros, criticando Gainsborough por pintar "com olho de pintor e não de poeta".

Reynolds era imbatível na idealização da realidade. Tanto, ele como Gainsborough pintaram retratos de Mrs. Siddons. Gainsborough retratou-a como uma dama de sua época; já Reynolds retratou-a como Musa Trágica, entronizada entre símbolos da Piedade e do Terror. Ele idolatrava tanto os mestres como Rafael, Michelangelo, Rubens e Rembrandt que chegou a pintar um auto-retrato vestido como Rembrandt.

Apesar do pedantismo, seus retratos faziam sucesso. "Desgraçado! Como é variado!", exclamou Gainsborough sobre esse artista que sabia pintar imponentes heróis militares, nobres damas e crianças brincalhonas com a mesma maestria. Ironicamente, em seu melhor retrato, Reynolds ignorou as próprias regras. Em vez de idealizar o que ele chamava de "deficiências e deformidades", apoiou-se num estilo direto, íntimo, para captar a personalidade do modelo.

A REAL ACADEMIA E O GRAND MANNER

Seguindo o modelo da Academie Royale francesa, a British Royal Academy of Arts for fundada em 1768, tendo como primeiro presidente Sir Joshua Reynolds Em seus 15 "Discursos" no curso de vinte anos. Reynolds preconizou um rígido código de normas baseado no Classicismo. Exigla-se que os artistas adotassem o grande estillo, "o beau ideal dos franceses", segundo Reynolds, retratando figuras heróicas em ambientes idealizados, com os alavios da Roma antiga. As cenas sérias, tilstóricas, constituiam o fema privilegiado. No entanto, como Reynolds ganhava a vida pintando retratos, permitia esse gênero nos canones oliciais, desde que o modelo não usasse roupas contemporâneas. (Os nus, porém, eram aceitáveis.) A orientação era de aperteicoamento na pintura da natureza, eliminando qualquer "peculiaridade facial individual" e purificando o fundo de "elementos grosseiros da existência ordinária" Em sua própria obra, Reynolds imitava a arte grapa e romana, retratando seus modelos como deuses e deusas.

Durante cem anos, a Academia exerçau autoridade inconteste. No final do século XIX. porém, foi considerada um anacronismo que cultuava a mediocridade e se opunha a arte progressiva. O romancista George Moore escreveu, em 1898, "que praticamente todos os artistas detestarem e desprezarem a Royal Academy e fato de conhecimento geral"

ARQUITETURA BARROCA: CATEDRAL DE SÃO PAULO. A principal contribuição da Inglaterra para a arquitetura barroca foi a Catedral de São Paulo, projetada por Sir Christopher Wren (1632-1723). Na verdade, Wren projetou mais de cinquenta igrejas de pedra, proeza exigida pelo Grande Incêndio de Londres, em 1666, que destruju mais de 13 mil casas e 87 igrejas.

São Paulo é a obra-prima de Wren (e ele foi enterrado alí), projetada para rivalizar com a Basílica de São Pedro, em Roma. O projeto começou em condições desfavoráveis, pois os operários não conseguiam demolir os resistentes pilares da igreja incendiada. Quando as explosões com pólvora não resolveram o problema, recorreram ao ariete medieval. Depois de um dia inteiro de "golpes incessantes", o que restava da velha igreja veio abaixo e iniciou-se a construção da nova — trabalho que duraria quarenta anos.

Wren era um prodígio intelectual. Matemático e astrônomo elogiado por Sir Isaac Newton, usou seu conhecimento de engenharia para projetar o domo da igreja, menor apenas que o de São Pedro. Medindo 34 metros de diâmetro e com altura de 111 metros, é maior que um campo de futebol. Somente a clarabóia e a cruz no alto do domo pesam 64 toneladas. Como suportar tamanho peso? A



solução inovadora de Wren foi construir o domo de madeira revestida com uma fina camada de chumbo. Desse modo, podia criar uma bela silhueta externa e um teto altissimo no interior com apenas uma fração do peso. São Paulo é uma das maiores igrejas do mundo. O túmulo de Wren, na grande catedral, tem a inscrição: "Se quiser ver um monumento, olhe em volta."

Catedral de São Paulo, fachada oeste, Wren 1675-1712 Londres

BARROCO

A arte barroca na Europa tendia a ser monumental — plena de movimento e emoção — como as grandiosas obras sacras produzidas em Roma. No entanto, mais do que apenas imitar as obras-de-arte italianas, cada pais desenvolveu um estilo e uma enfase distintos.

	ITALIANO	FLAMENGO	HOLANDÉS	ESPANHOL	INGLES	FRANCÉS
AUGE	1590-1680	1600-40	1630-70	1625-60	1720-90	1670-1715
ENFASE	Obras sacras	Altares	Retratos, Naturezas- mortas, Paisagens	Retratos da corte	Retratos da aristocracia	Paisagens classicas e Arquitetura decorativa
PATRONOS	Igreja.	Igreja, Monarca	Pavo	Monarda	Classe alta	Monarca
ESTILO	Dinâmico	Floreado	Virtuose	Realista	Contido	Pretensioso
DUALIDADES	Drama Intensidade, Movimento	Sensualidade	Acurácia visual Estudos de luz	Dignidade	Elegância	Ordem e Dinamentos

BARROCO ESPANHOL

A maior contribuição da Espanha para o mundo da arte foi Diego Velázquez (1599-1660). Extraordinariamente precoce, já na adolescência pintava quadros que demonstravam seu total domínio da técnica. Aos 18 anos, qualificou-se como mestre pintor. Numa visita a Madri, Velázquez fez um retrato com tamanha perfeição que atraiu a atenção do rei. Seu primeiro retrato de Felipe IV agradou tanto ao monarca que ele declarou que, dali por diante, somente Velázquez pintaria seus retratos. Aos 24 anos, o artista era o mais prestigiado pintor do país e passaria os trinta anos seguintes pintando para a corte.

Assim como os retratos de Holbein, os de Velázquez eram obras-primas de realismo visual, mas os métodos espanhóis eram opostos à precisão linear de Holbein. As linhas não eram visíveis; Velázquez criava formas com pinceladas fluidas e, aplicando focos de luz e cor, foi um precursor do Impressionismo.

Diferia da maioria dos artistas barrocos pela simplicidade e objetividade de sua obra. Nunca esqueceu o conselho de seu mestre: "Busque tudo na natureza." Consequentemente, jamais sucumbiu ao estilo pretensioso clássico salpicado de alegorias e bricabraque. Ao contrário, pintava o mundo como aparecia a seus ofhos. As primeiras pinturas de Velázquez retratavam até as figuras sagradas ou mitológicas como pessoas comuns, desenhadas contra um fundo neutro.

Quer pintasse o rei, quer um bobo da corte, Velázquez apresentava o modelo com dignidade e sempre com respeito pela realidade. Sua abordagem humanizou a rigida tradição formal dos retratos da nobreza, colocando os personagens em poses mais naturais, sem acessórios exagerados. Apesar de ser um virtuose na técnica, Velázquez preferia a moderação à ostentação, o realismo ao idealismo.

O MAIOR QUADRO DO MUNDO

en de la companya de Vela/quez, foi eleito "o maior e state margem de votos. Picasso homenageou esta obra com uma

de la composição de la como um grupo apontando. to plano central ha um reflexo em miniatora do rel e da - Strato de corpo inteiro de um membro da corte.

ando com a ideia da ambiguidade de imagens, ao State of the second state are the transfer of the second second

A V- 2 - Velazquez com o desentir il a composição. Embo-da de l'el en pala os retratos é encheu n espaço 4 - e e e e e e e e e e e a roducir a ilusão de espaço. Vicilicais e horizontais respent desse the first term and the sometime of early endade.



71

"As Meninas", Velazquez

A conselho de seu amigo Rubens, Velázquez visitou Roma para estudar a Renascença e os mestres clássicos da coleção do Vaticano. Enquanto esteve lá, pintou talvez o melhor de seus retratos, "Papa Inocêncio X". O olhar agudo do modelo parecia tão real quase predatório — que o papa julgou-o troppo vero (verdadeiro demais).

Embora seja considerado um mestre do realismo, Velázquez obtinha efeitos com pinceladas soltas que, vistas de perto, parecem se desmanchar em borrões de tinta. Segundo Antonio Palomino, escritor contemporâneo do pintor, "Não se consegue entender muito de perto, mas, a certa distância, é um milagre!"

Para realizar esse "milagre", o pintor dava toques rápidos de tinta para sugerir a luz refletida. Diante de seu trábalho, um pintor italiano exclamou: "É feito de nada, e está aí!"

OS DEZ MAIS

Em 1985, um juri de conhecedores de arte, a pedido da *Mustrated London News*, elegeu As Meninas, a inquestionavelmente maior obra-de-arte realizada por um ser humano A seguir, a lista das olassificações.

1 Velázquez	As Meninas
2 Vermeer	"Vista de Dellt"
3 Giorgione	A Tempestade
4 Botticelli	"A Primavera"
5. Piero della Francesca	A Ressureição
6 El Greco	O Enterro do Conde de Orgaz
7 Giatta	"A Lamentação
8. Grunewald	O Altar Isenheim
9 Picasso	"Guernica"
10 Rembrandt	"A Volta do Filho Prodigo"

A ÁRVORE ARTÍSTICA DE VELÁZQUEZ

Em vista do isolamento artístico da Espanha, a obra de Velázquez só se tornou mundialmente conhecida no século XIX. Seu magnifico trabalho com o pincel, que captava com hiper-realismo o mundo visual, inspirou os pintores que almejavam se livrar da camisa-de-força da academia. A arvore abaixo mostra alguns artistas importantes que foram diretamente influenciados por Velázquez:

BACON di allocimizatio Gabricas Cercatars per Corrés de Catrier mostra sua cresissão peto Papa Inocencio X² de Velazquez





WHISTLER usou liguras sombrias, commeia afforz, em baso neutra é contristo reduzido as formas expressivas essenciais.



SARGENT influentiació por técnica cor e exanjo castal de propos multiplos



MANET considerando o metorio de Velazquez absolutamente novo disse "Encontrei nete mou ideal de potora."



GOYA aprentieu as gradações notio atricor e impocio de No.

VELĀZQUEZ



"Madalena Arrependida", La Tour E 1638-43, MMA. NY D primeiro pintor trancès importante no seculo XVII loi Georges de La Tour, que se especializau em cenas notumas a luz de velas derivadas de Caravaggio, Aqui, ele pintou Marca Madalerra no momento de sua conversão, a face ilummada pela chama brihante em meio a escuridan. Le Tour simplificou todas as formas, chegando a uma abstração quase geométrica, de modo que a luz parece carsuavemente, sem retração. Esse eleito traz o espectador para dentro do circuiri de luz levando-o a participar do clima. de guietude o infimidadir. Como disse um unico a respelto de La Tout: "Uma vela conquistiu a mile entrine"

BARROCO FRANCÉS

No século XVII, a França era o país mais poderoso da Europa, e Luís XIV chamou os maiores talentos para glorificar seu reinado com um palácio de inigualável esplendor. Com o advento de Versalhes, a França tomou o lugar de Roma como centro da arte européia (e ocupou esse lugar até a Segunda Guerra Mundial), mesmo tomando como modelo de sua arte as relíquias romanas.

POUSSIN: MESTRE DA COMPOSIÇÃO. O mais famoso pintor do século XVII, Nicolas Poussin (1594-1665), não trabalhou na França, mas em Roma. Apaisonado pela antiguidade, baseou seus quadros nos antigos mitos e na história de Roma e na escultura grega. A ampla influência da obra de Poussin reviveu o estilo da antiguidade, que veio a ser a influência artística nos duzentos anos seguintes.

Poussin tomou o racionalismo clássico tão a sério que, quando Luís XIII o chamou a Paris para pintar um afresco no teto do Louvre, ele se recusou a seguir o código prevalente dos santos flutuantes. As pessoas não pairam no ar, ele argumentou com uma lógica impecável, perdendo assim a encomenda e voltando às suas amadas ruinas romanas.

Entregue às suas pròprias moto ações, Poussin resolveu pintar no que chamou de la maniera magnifica, conforme suas palavras: "O primeiro requisito, fundamental para todos os outros, é que o tema e a narrativa sejam grandiosos, batalhas, atos heróicos ou motivos religiosos." O artista devia excluir termos "baixos". Aqueles que não evitavam o cotidiano, como Caravaggio (que ele detestava), "se refugiavam em [temas inferiores] devido à fragilidade de seu talento".

A obra de Poussin exerceu enorme influência no curso da arte francesa (e, consequentemente, do mundo) nos dois séculos seguintes porque todos os artistas eram formados no Poussinismo, o Classicismo institucionalizado.

CLAUDE: A NATUREZA COMO IDEAL. Depois de Poussin, o mais famoso pintor barroco francés foi Claude Lorrain (1600-82), conhecido simplesmente como Claude. Assim como Poussin. Claude foi atraído para a Itália, onde pintou cenas idílicas dos campos italianos. Os dois diferem é na inspiração, pois Claude se inspirava menos nas formas clássicas do que na própria natureza e na luz serena da aurora e do anoitecer que unifica seus quadros.

Claude passou grandes periodos entre os pastores, desenhando árvores, colinas e as românticas ruinas da campagna italiana, ao amanhecer e no fim da tarde. O arranio tipico de seus quadros contém majestosas árvores emoldurando uma

> radiante vista campestre e intensificando a luz central. Claude não se interessava pelas figuras humanas pequeninas que habitam seus campos: seu único propósito ali é estabelecer a escala para os elementos naturais. Na verdade, ele pagava a outros artistas para pintá-las para ele.



"Enterro de Focion", Poussin 1648 Laure, Paris As ceusas equilibradas, profenadas, de Pousson modelaram a arte ocidental por durentos anos

VERSALHES: O PALÁCIO DO LUXO. O auge da opulência barroca é o esplendoroso castelo de Versalhes, transformado de modesto pavilhão de caça no mais luxuoso palácio do mundo. É o tributo à ambição de um homem, Luís XIV (1638-1715) que aspirava alcançar, segundo alguns, "além do suntuoso, o estupendo". L'état cést moi (o Estado sou eu), dizia o monarca absoluto, conhecido como "Rei Sol". Cercado por uma corte de dois mil nobres e 18 mil soldados e criados, Luís XIV criou um ambiente de luxo ostensivo para impresionar os visitantes com o esplendor da França e de sua real pessoa.

As centenas de aposentos de Versalhes foram adornadas com candelabros de cristal, mármores de várias cores, móveis em prata maciça e cortinas em veludo carmesim bordado em ouro. O próprio rei, coberto de ouro, diamantes e plumas, recebia os altos dignatários que o visitavam sentado num trono de prata de quase três metros de altura, coberto por um dossel. Seu real despertar (lever) e se recolher (coucher) eram assistidos por um enxame de cortesãos, em rituais formais tão importantes para a corte quanto o nascer e o pôr-do-sol. Cada refeição do rei exigia a participação de 498 pessoas. "Não somos pessoas privadas", dizia o rei. "Pertencemos inteiramente ao público."

O impacto visual tinha precedência sobre o conforto das criaturas no palácio. O grande chão de mármore deixava o interior gelado, a água congelava nas bacias, enquanto milhares de velas iluminando as noites de gala tornavam os eventos de verão sufocantes de calor. Apesar desses inconvenientes, Luís XIV dava festas com apresentação de justas e torneios, banquetes e comédias de Molière. O salão de baile era adornado com guirlandas, as árvores iluminadas com milhares de velas em castiçais e enfeitadas com laranjas de Portugal e groselhas da Holanda. A propósito, La Fontaine disse: "Os palácios viram jardins e os jardins viram palácios."

No jardim zoológico de Versalhes havia elefantes, flamingos e avestruzes, um carrossel chines movido por criados escondidos no subsolo e gondolas no Grande Canal, que mede quase um quilômetro. Em Versalhes, a corte vivia num luxo ímpar, em meio à opulência do mobiliário e das obras-de-arte, a maioria classificada como arte decorativa e não como obra-de-arte.



Salão dos Espelhos, Versalhes, Le Brun & Hardouin-Mansart c 1680. Essa galeria, de quase oltenta metros de extensão, foi decorada com moveis de prata maciça (mais tarde fundida para linanciar uma guerra). As 17 janelas do chão ao tisto e os espelhos relletindo o sol levaram um visitante a compara-la a "uma avenida de luz



JARDINAGEM DE GRANDE PORTE

A vastidão do interior de Versaines foi relativizada pelos grandes jardins projetados por André Le Nôtre. Em lugar de bosques, ele impos um desenho matematicamente exato de jardins, caminhos e grupamentos de arvores. "A simetria, sempre a simetria", queixava-se madame de Maintenon, amante de Luis XIV. Para quebrar a monotonia das formas geométricas, Le Nôtre usou a agua — tanto em movimento, como na Fonte de Apolo, folheada em ouro, como em tranquilos, e enormes, espelhos d'agua. O projeto exigia tanta agua que Luis XIV arregimentou trinta mil soldados para o empreendimento, fracassado, de puxar agua do río Eure, a 65 quilômetros de distância.

Parterre du Midi, Le Nôtre 1669-85. Versalbes. As formas geometricas dos parques e dos yardino de Versalhes reestruturaram a natureza em grande escata.

ROCOCO

O Rococó nasceu em Paris, coincidindo com o reinado de Luís XV (1723-74). Por volta de 1760 já era considerado ultrapassado na França, mas continuou em moda em outros países. Até o final do século continuou a ornamentar os luxnosos castelos e igrejas da Alemanha, da Austria e da Europa Central. O nome rococó é derivado de rocaille, referente a conchas e seixos que ornamentam grotase fontes, e surgiu como um estilo de decoração de interiores.

Em certos aspectos, o estilo rocovó se assemelha ao significado da propria palayra. As artes decorativas foram um campo privilegiado para essa ornamentação delicada, curvilínea. Os pisos cram revestidos com elaborados padrões em folha de madeira, a mobilia era ricamente marchetada, decorada com estofamento em gobelin e incrustações em marlim e casco de tartaruga. Ronpas, talheres e porcelanas também eram sobrecarregados com desenhos de flores, conchas e folhas. Até o desenho das carruagens trocava as linhas retas por floreios e arabescos, e os cavalos eram ajaezados com plumas imensas e arreios cravejados de pedras preciosas.

Aarte rococó era tão deconitiva e nãofuncional quanto a aristocracia mue a adotou.

PINTANDO PIQUENIQUES NO PARQUE.

Depois da morte de Luis XIV om 1715, a aristocracia trocom Versaines por Paris, onde os saloes das enfeitadas casas urbanas sintetizacama estis lo rococó. A nobreza tinha mna vida frívola, dedicada ao prazer, reflexidanum tipo de pintura bem caracteristico, a "fête galante", mostrando pocens elegantemente tranclos em brincadosras no ar livre. Os quadros de Antoine Watteau (1684-1721) Francois Boncher (1703-70) e Jean-Houare Fragonard (1732-180m) assinal an assa musdança da seriedade e da grando sedade para o fútil e superficial na arte e na sociedade transport

Na "Peregrinan as at item de Watteau, casais remainticos brincara numa ilha encantada unde scorare a opertainventude a common Boar but purton também pastores e pastores belamente vestidos entre manos franciosas, nuvers espessive e avelais divers. O estilo de Boua per era extremamente superficial. Ele se recusava a pintar a vida dizende ana anatureza era ver-

de demais e mal-iluminada". Seus bonitos quadros de nus em poses sedutoras faziam grande sucesso entre a aristorracia decadente. Os quadros de Fragonard eram igualmente leves e excessivamente ataviados. Em seu famoso "O balanço", num gesto provocante, uma jovem sentada num balanço atira longe a sandália de cetim enquanto um admirador espía as suas calcolas de renda.

DIA DA MULHER

O seculo XVIII na pre-Revelução Francesa to um período em que as mulheres dominavam as cortes europeias. Madame de Pompadour era regente virtual da França. Maria Teresa reinava na Austria. Elizabeth e Catarina eram monarcas da Rússia. Tamnem as artistas mulheres deixaram sua marca, sendo as mais notaveis as duas pintoras da rainha Maria Antonieta. ELISABETH VIGEE-LEBRUN (1755-1842) e ADÉLAIDE LABILLE-GUIARD (1749-1803). Os retratos, muito em moda, da pintora veneziana ROSALBA CARRIERA (1675-1757) lançaram o uso de pastéis (lapis de giz. mais tarde usados pelos impressionistas).



"Peregrinação a Citera", Watteau 1714 (o no the libro la manage de la lace de lace de la lace de paragen maginaria habitaka jun pia oroni piski, talak ino bohi. Kimanli ini ini ringsrection, e attrumento era utilida.

ARTE ROCOCÓ

CLIMA Leve. vivaz. superficial. cheio de energia

DECORAÇÃO INTERIOR: Marchetaria elaborada, paineis pintados, enormes espelhos de parede

FORMAS: Curvas simiosas em formas de S e C, arabescos, lloreados semelhantes a fitas

ESTILO: Leve gracioso, delicado

CORES Branco prata ouro tons suaves de rosa, azul, verde

PALAVRAS CHAVES FRANCESAS la grâce (elegância), le geût (gosto refinado)

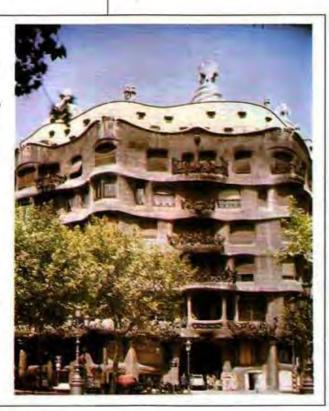


Salão dos Espelhos, Cuvilhês, 1734-39. Amatientura, Alemanha O media exemplo de um elterior recent o o Salan dos Espelhos projetado por François de Cavilies (1698-1768), que havia sido, amenormente polho de roche. Essa imason de plansance i do casa do plante e profesioneme derocada, porten clim demadesa Uma some de espelhos, porten e ametas se destaca entre es indos consideras de plantes consideras en umas e institumentos nouse as tido em prate bandade em cum some en tros tidos acto As curvas ascendimente e descriptimes dos ornamentos laboras de destaca entre en tropica dos consideras acrondomentes en encompositos de considera de descriptimento de considera de descriptimente de considera de considera de descriptimente.

Casa Mila, Gaudi

1907. Barcelona Embora o amor rococo. peto artificio fosse estranho ao arquiteto espanhot Antonio Gaudi (1852-1926), sell trabalho incorporou as curvas sinuosas desse estito. O genero de Gaudi nasceu do Art. Nouveau e se baseou no desejo de alijar a tradição e assumir as formas alisitorias da natureza. Ha recusadas linhas felas dina predominancia do efeito andulante com janelas semelhantes a folhas de nenular esse predio de apartamen tos e herdeiro do

rococo



ARQUITETURA ROCOCÓ: DECORAÇÃO DE INTERIORES. No século XVIII, as fachadas dos prédios continuavam barrocas, mas foram sendo gradualmente substituídas pelo recolássico, No interior das residências de Paris, porém, assim como nas igrejas e nos palácios da Alemanha, da Áustria, de Praga e de Varsóvia, o rebuscado rococó dominava o cenário.

Século XIX: O Nascimento dos "Ismos"



Para a civilização ocidental, o século XIX foi uma época de revolução. A Igreja perdeu seu poder, as monarquias balançavam e as novas democracias tinham cada vez mais problemas. Em suma, a tradição perdeu o atrativo; o futuro estava ali, para quem quisesse. Forças desconhecidas como industrialização e urbanização desaprumavam as cidades com massas de pobres insatisfeitos. O ritmo rápido do progresso científico e os males do capitalismo sem freios aumentavam a confusão.

O mundo artístico dos anos 1800 fervilhava de facções, cada uma delas reagindo às outras. Em vez de um estilo predominar por séculos, como aconteceu nas épocas do Renascimento e do Barroco, movimentos e contramovimentos brotavam feito cogumelos. O que tinham sido as eras transformou-se em "ismos", cada um representando uma tendência artistica. Durante a maior parte do século, três estilos principais competiram um com o outro: o Neoclassicismo, o Romantismo e o Realismo. Perto do final do século, rapidamente surgiram e desapareceram diversas escolas – o Impressionismo, o Pós-Impressionismo, o Art Nouveau e o Simbolismo.

HISTÓRIA DO MUNDO		HISTÓRIA DA ARTE	
Compra de Louisiana	1803		
Fullen inventa o barco a vapor	1807,		
Bolívar lidera a reyolução na América do Sul	1811		
Napoleão e derrotado em Waterloo	1815		
Beethoven fermina a Nona Sinlonia	1823		
Primeira estrada de ferro construída na inglaterra	1825		
Cornação da rainha Vitória	1837	Daguerre inventa a fotografia	
Annual of the second	1841	E patenteado o tubo de lata para tinta a oleo.	
Matx e Engels lançam o Manifesto Comunista.	1848	- prostrope v state of state part into a draw	
descobre-se ouro na Califórnia	1010		
3337110-25-3-2-3-3-3-3-3-3-3	1855	Pavilhão do Realismo de Courbet	
Flaubert escreve Madame Bovary	1856 - 7		
Mendel inicia experiências genéticas	1857		
Primeiro poço de petróleo é perfurado.	1859		
Darwin publica Origem das Espécies	1940		
É desenvolvido o aço	1860	È desenvolvido o instantaneo na fotografia	
Irrompe a Guerra Civil norte-americana	1861		
Lincoln abole a escravidão	1863	D Salon des Retusês lança a arte moderna	
É construido o Canal de Suez	1869	1	
Os prussianos cercam Paris	1871		
10.5	1873	Aparecem as primeiras fotografías coloridas	
	1874	Os impressionistas lazem a primeira exposição em grupo	
Custer é derrotado em Little Big Horn.	1876		
Bell registra a patente do felefone			
Edison inventa a luz elétrica	1879		
	1880	Van Gogh Inicia sua carreira de pintor	
A população de Paris atinge 2.200.000	1881		
	1883	Monel se estabelece em Giverny	
Primeiro automóvel a motor 4 fabricado	1885	É construido o primeiro arranha-ceu de Chicago	
	1886	Os impressionistas fazem a última exposição	
	1886	A câmera portăfil Kodak e aperfeiçoada	
Nasce Hitler	1889	A Torre Eillel é construïda	
	1890	Primeira serie de pilhas de teno de Monet	
	1891	Gauguin vai para o Taiti	
*	1892	Rodin esculpe Balzac	
Anna Cara	1893	Dilunde-se o Art Nouveau	
. Tem inicio o julgamento de Dreylus	1894	Monet termina a série Catedral de Rouen	
Freud desenvolve a psicanálise	1895	Vollard exibe as pinturas de Cézanne,	
		os Irmãos Lumière introduzem o cinema.	
Os Curie descobrem o rádio	1898		

NEOCLASSICISMO: FEBRE ROMANA

Mais ou menos a partir de 1780 até 1820, a arte neoclássica refletiu, nas palavras de Edgar Allan Poe, "a gloria que fai a Grécia, / E a grandeza que loi Roma". Esse reviver do austero Classicismo na pintura, na escultura, na arquitetura y no mobiliário constituiu uma clara reação contra o enfeftado estilo rococó. O século XVIII tinha sido a Idade da-Luzes, quando os filósofos pregavam o evangelho da razão e da lógica. Essa fé na lógica levou à ordem e as virtudes "enobrecedoras" da arte neoclássica.

O iniciador da tendência for Jacques-Louis David 11-28. 1825), pintor e democrata francés que imitava y arte errea e romana para inspirar a nova república frances. Como assinalou o escritor alemão Goethe, agora se que de estra e virtudes civicas". A arte "politicamente curreza ara sur ria, ilustrando temas da história antiga ou da mital le convez das frivolas cenas de festa rococo. Como se a socialde tivesse tomado uma dose excessiva de doce, o principar substituiu o prazer e a pintura deu apono à managem musral de patriotismo.

NEOCLASSICISMO

VALORES

Ordem, solenidade

TOM

Calmo racional

TEMAS.

Historia grega e romana, mitologia

TECNICA

Entatiza o desenho com linhas, não cor. não há vestigio das pinceladas

PAPEL DA ARTE

Levantar o moral inspirar.

FUNDADOR:

David

Em 1738, a mania da arqueologia varreu a Europa, a medida que as escavações em Pompéia e Herculano ofereciam a primeira visão da arte antiga bem preservada. A insistência da moda nos modelos gregos e romanos às vezes se ternava ridicula, como aconteceu quando seguidores de David, os "primitivos", levaram literalmente a sério a idéia do vivor a maneira grega. Não só andavam de túnica curta, como se banhavam nus no Sena, imaginando-se atletas gregos Quando o romancista Stendhal viu os guerreiros "romanos nus na pintura de David "Intervenção das Sabinas", tor cético. "O mais ordinário senso comum", escreveu ele, nos diz que as pernas daqueles soldados logo estariam copertas de sangue e que seria um absurdo ir nu à batalha em qualquer época da história."

A estatuaria em frisas de marmore que lorde Elgin trouse do Partenon de Atenas para Londres aguçou ainda mais o apetite público pelo mundo antigo. "Glórias do cerebro" e grandeza grega" - foi assim que o poeta John Keats descreticules mármores. Os líderes das escolas de arte e das academus reais francesa e britânica davam todo o seu apoio ao mos mento neoclássico e pregavam que a razão, não a emissãos devia ditar a arte. Enfatizavam o desenho e a linha, que traham apelo para o intelecto, em vez da cor, que excitava os sentidos.

A linha mestra do estilo neoclássico eram figuras sevetas, desenhadas com exatidão, que apareciam em primeiro plano, sem a ilisão de profundidade dos relevos romanos. A pincelada era suave, de modo que a superfície da pintura parecia polida e as composições eram simples, para evitar o melodrama rococó. Os fundos, em geral, incluíam toques romanos, como arcos ou colunas, e a simetria e as linhas retas substituíam as curvas irregulares. O movimento era diferente do classicismo de Poussin, de um século antes, pelo fato de que as figuras neoclássicas não se pareciam tanto com figuras de cera, mais se assemelhando a figuras dancando balé, mais naturalistas e sólidas.

As antigas ruínas também inspiraram a arquitetura, Clones dos templos gregos e romanos se multiplicaram da Rússia à América. O pórtico do Panteon de Paris, com colunas e cúpula corintias, copiava exatamente o estilo romano. Em Berlim, o portão de Brandenburg era uma réplica da entrada da Acrópole de Atenas, com uma carruagem romana no alto. E Thomas Jefferson, quando servia na França como embaixador, admirou o templo romano Maison Carrée em Nîmes "como um amante olha para a amada." Depois redecorou sua casa, Monticello, no estilo neoclássico.

NEOCLASSICISMO FRANCÊS

DAVID: PINTANDO O PASSADO. Foi numa viagem a Roma, quando pela primeira vez viu arte clássica, que David teve sua visão reveladora. Disse sentir-se como se "tivesse sido operado de catarata". Avidamente desenhou mãos, olhos, orelhas e pés de toda escultura antiga que encontrava, dizendo: "Quero trabalhar num estilo grego puro." Em pouco tempo, os discipulos de David jogavam migalhas de pão na "Peregrinação a Citera", de Watteau, para mostrar seu desprezo pelo que achavam que era arte "artificial".

Em "Juramento dos Horácios", très irmãos juram derrotar os inimigos ou morrer por Roma, ilustrando o novo clima de auto-sacrifício, em vez de auto-indulgência. Da mesma maneira como a Revolução Francesa derrubou os nobres decadentes, essa pintura marcou uma nova era de estoicismo. David demonstrou a diferença entre o velho e o novo através do contraste dos contornos retos e rígidos dos homens com as formas curvas, suaves das mulheres. Até mesmo a composição da pintura re-

forçava sua firme resolução. David situou cada figura como uma estátua, iluminada por um feixe de luz, contra um fundo simples de arcos romanos. Com o fim de assegurar a precisão histórica, vestiu manequins com roupas romanas e fez capacetes romanos para então copiar.

David, amigo do radical Robespierre, foi partidario ardoroso da Revolução e votou a favor da guilhotina para o rei Luís XVI. Sua arte foi propaganda em prol da república, com a intenção de "eletrificar", disse

ele, e "plantar as sementes da glória e da devoção para com a terra paterna". O retrato do líder assassinado, "Morte de Marat", è sua obra-prima. Marat, amigo intimo de David, foi um revolucionário radical, que morreu apunhalado por um contra-revolucionário durante o banho. (Antes da Revolução, enquanto se escondia da policia nos esgotos de Paris, Marat contraira psoriase e tinha que trabalhar imerso num banho medicinal, usando um caixote como escrivaninha.)



"Morte de Marat", David, 1793, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxetas David pintou o herdi revolucionario assassinado como um Cristo dos tempos modernos

Logo apos o assissinato. David corren para o cenário do crime, para registrálo. Embora o fundo seja friamente vazio, a pintura de David enfatizou o caixote, a toalha manchada de sangue e a faca que, como objetos reais, foram cultuados pelo público como relíquias sacras. David retrata Marat como um santo, numa pose similar à de Cristo na "Pietà" de Michelangelo.

Quando Robespierre foi guilhotinado, levaram David preso. Mas, em vez de perder a cabeça, o flexível pintor tornou-se chefe do programa de arte de Napoleão. Mudou das composições simples do seu período revolucionário para a pompa e a nobreza das pinturas das conquistas do pequeno imperador, tais como "Coroação de Napoleão e Josefina". Embora suas cores tenham se tornado mais vivas. David se ateve ao que também aconselhava aos alunos: "não permitir que as pinceladas apareçam". Suas pinturas têm um acabamento limpo, brilhante, liso como verniz. Durante três décadas, a arte de David foi o modelo oficial do que se considerava ser a arte francesa e, por extensão, a arte européia.

"Juramento dos Horácios", David, 1784, Louvie, Paris D Suramento dos Horacios" de David, marcou a morte da arte rococo e o nascimento da neliciassica, que devena, segundo disse a propria David. "necessariamente contribuir para a educação do publico"

INGRES: O MAIS FINO DESENHISTA.

Em seguida a David, na primeira metade do século XIX, a arte se transformou numa disputa entre dois pintores franceses: Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867), campeão do Neoclassicismo, e Eugêne Delacroix (1798-1863), defensor ardoroso do Romantismo. Ingres chegou naturalmente ao Neoclassicismo, tendo sido o mais famoso pupilo de David.

Criança prodigio, aos 11 anos Ingres frequentava a escola de arte e



"Retrato da Princesa de Broglie", Ingres, 1853 MMA, NY, As formas claras, exalas, a beleza idealizada e a composição equilibrada de Ingres compõem o estilo neoclássico.

aos 17 fazia parte do atelié de David. O jovem discipulo nunca deixou que suas pinceladas aparecessem, dizendo que a tinta tinha que ser lisa como "casca de cebola". Ingres, porém, foi além do mestre na devoção aos antigos. Na obra inicial, usou as pinturas de vasos gregos como modelo e desenhou figuras planas, lineares, que os críticos condenaram como sendo "primitivas" e "góticas".

Então apareceram em cena Delacroix e Géricault, campeões da emoção e da cor, em vez de intelecto e perícia no desenho como base da arte. Contra o "barbarismo" desses "destruidores" da arte, Ingres se tornou o porta-voz da ala conservadora, advogando a antiga virtude da qualidade técnica. "O desenho é a probidade da arte", era seu manifesto. Ele pedia cuidado contra o uso de cores fortes, quentes, para se obter impacto visual, dizendo que eram "anti-históricas".

A disputa acabou virando xingamento, com Ingres rotulando Rubens, o herói dos românticos, de "aquele açougueiro flamengo". Ele considerava Delacroix o "diabo encarnado". Uma vez, quando Delacroix saiu do Salon, depois de pendurar uma pintura, Ingres comentou: "Abram as janelas, está cheirando a enxofre." Por sua vez, os românticos chamavam as pinturas de Ingres e sua escola de "desenhos coloridos".

Ironicamente, esse arqueiro defensor da fé neoclássica às vezes se desviava dos princípios de sua devoção. É verdade: Ingres era desenhista impecavel, cuja linha intrincada influenciou Picasso, Matisse e Degas (que lembrava o conselho de Ingres de "desenhar muitas linhas"). Mas os nus femininos de Ingres estavam longe do ideal grego ou do Renascimento. A pose languida de sua "Grande Odalisca" era mais maneirista que renascentista. Embora identificado com arte controlada, acadêmica, Ingres era atraído por temas exóticos, eróticos, como a menina do harém em "Odalisca". Os críticos atacaram a pintura pela cabeca pequena e o traseiro anormalmente longo. "Ela tem três vértebras a mais", disse um deles. "Não tem osso, não tem músculo, não tem vida", disse outro. Sem dúvida, Ingres alongou os membros para aumentar sua elegância sensual.

Ingres pregava a lógica; no entanto, o poeta romântico Baudelaire notou que os melhores trabalhos daquele artista eram "produto de uma natureza profundamente sensual". De fato, Ingres era mestre em nus femininos. Ao longo de toda a carreira pintou banhistas, dando à beleza de porcelana de sua carne um estilo mais suave que o de David.

Em "Retrato da Princesa de Broglie", Ingres não deixou de dar atenção, ainda que à sua moda, com certo fastio, a panos ondeados, laços macios, cabelo fino e carne delicada, sem um vestígio da pincelada. A cor tem polimento de verniz e as dobras da roupa caem em ritmo preciso, linear. Ingres é lembrado, principalmente, como um dos supremos retratistas de todos os tempos, capaz de capturar a aparência física com acuidade fotográfica.



"A Grande Odalisca", Ingres, 1814. Louve. Paris. Este retrato mostra as marcas registradas de Ingres: superficie da pole polida e tormas simples contrornadas por linhas; contrastando com o irregular dos parios.

ODALISCA

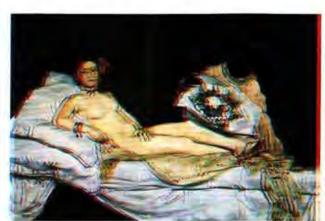
O nu feminino reclinado ou deitado, muitas vezes chamado de Odalisca, segundo a palavra turca que quer dizer menina de harém, é uma figura recorrente por toda a arte ocidental. Aqui se vé como alguns artistas deram seu toque individual a esse tema tradicional.



"Vênus Adormecida" (Vênus de Dresden), Giorgione, c. 1510. Staatliche Kunstsaminlungen. Dresden O primeiro nu leminino dellado como tema artistico foi do veneziano Giorgiorie, inti pintor renascentista sobre o qual pouco se sabe. E provavel que tenha pintado "Vérius adormecida" em 1510, ano de sua morte precoce, de peste Dia-se que Ticiano terminou a obra, actescentando a paisagem arcádica e os panos. E comum ver associados a esse pênero popular de pintura um cenário simples, uma pose relaxada - a mulher recostada sobre travesseiros - e ausência de história. Giorgiene era búnilo e namorador, grande amante da beleza feminina, no enfanto, retrata sua Vérius como uma ligura de inocéncia, sem consciência de estar sendo observada.



"A Maja Desnuda", Goya, 1796-98. Prado. Madri. Goya foi denunciado durante a Inquisição por esta versão "obscena", atualizada, apresentando nudez frontal total. O tilulo quer dizer "coquete nua", e a imagem totalmente erotica de Goya causou furor na recatada sociedade espanhola. Acredita-se que a modelo e sua amiga e patrona - a aristocrafica, porem muito pouco convencional, condessa de Alba. Existe também uma replica vestida da tigura, em pose idêntica, mas esboçada muito apressadamente. Dizse que Goya a pintou quando o conde estava a caminho de casa, para justificar todo o tempo que tinha passado na companhia da condessa. E provavel que Goya tenha se inspirado na "Venus Rokeby" de Velazquez, um nu deltado visto de costas. Embora uma sutragelte ofendida tenha culilado a "Vénus" de Velazquez, o nu de Goya e muito mais sedulor, com a carne suave, macia, contrastando com a pincelada ondeada do lençol de celim e dos babados de renda.



"Olympia", Manet, 1863. Musee d'Orsay, Paris. A "Olympia" de Manet lambem causou gritaria publica. Com seu olhar audaz, apreciador e traços individualizados, obviamente não era uma deusa idealizada, mas uma pessoa de verdade. Um crítico a chamou de "gorila lèmea". Outros atacaram a técnica não-académica de Mane): "A ménos bonita das mulheres lem assos, musculos, pele e alguma forma de cor, Aqui não ha nada." "As sombras são molicadas", escreveu outro, "por grandes lambuzadas de preto." A maioria considerou a sensualidade do quadro imoral: "A arte que desce tanto nem merece reprovação."

Enormes multidoes afluiram ao Salão para ver o que estava aconfecendo. Depois que a tela loi atacada lisicamente, penduraram-na fora de alcance, por cima de uma porta. Um espectador reclamou: "Mal se sabla o que se estava vendo — um pedaço de carne nua ou um monté de roupa na lavanderia." Manet tornou-se o lider reconhecido da vanguarda. devido ao succès de scandale de "Olympia".



"Gosto de Olympia de Cara Preta", Rivers, 1970. Centre Pompidou Paris. O pintor nova-iorquino Larry Rivers, nascido em 1923, fez parte da geração que se seguiu ao Expressionismo Abstrato, que desatiou a recusa do Realismo por parte da arte abstrala e desenvolveu a arte pop. Rivers combinou as pinceladas livres, vigorosas do Expressionismo Abstrato com temas de diversas fontes, indo da publicidade às belasartes. A coc e não o tema, de acordo com River, "é o que tem significado". Sua versão da "Odalisca" de Manet da uma nova cara a um conceito com séculos de idade.

NEOCLASSICISMO NORTE-AMERICANO

A fundação da república norte-americana comeidiu com a popularidade do Neoclassicismo. Como a antiga república romana parecia ser um modelo apropriado, o novo país vestin-se com o garbo do velho. Adotou simbolos e termos romanos como "senada" e "capitólio" (originalmente, um monte, na antiga Roma). Por um século, os edificios oficiais em Washington foram derivações do neoclassico.

O fato de e neovlássico ter se tornado a estilo deveu-se principalmente a Thomas Jefferson, um orquiteto amador. Ele construiu a universidade de Virginia à guisa de ensaio elássico. O conjunto incluía uma rotunda à maneira do Panteon e pavilhões na forma dos templos romanos. Jefferson usava as ordens dôrica, jônica e corintia para demonstrar aos estudantes os vários estilos de arquitetura.

Na escultura, figuras antigas em estilo idealizado, clássico, também estavam na onda. Uma dus mais aclamadas obras do século XIX foi a "Escrava Grega" (1843), de Hiram Power, estátua de mármore de uma menina nua acorrentada, que ganhou fama internacional. Horatio Greenough aplicou a doutrina neoclássica com menos sucesso. O prático público norte-americano riu de sua estátua de um George Washington de peruca, torso nu e sandálias romanas.

· O primeiro pintor nascido na América do Norte a receber aclamação internacional foi Benjamin West (1738-1820). Seu trabalho era um somatório do estilo neoclássico. Ficou tão famoso pelas cenas de hatalha que se tornou presidente da Academia Real Britânica e foi enterrado na Catedral de São Paulo. West fez toda a sua carrelra na Inglaterra, e seu atelië em Londres era parada obrigatória para os pintores norte-americanos de visita.



"A Familia Peale" 1770 1773 Tara Yor Historical Society

Peale: o Leonardo do Novo Mundo. Charles Wilson Peale (174) 1827) era um homem lipico do Fiction sites it exists assimication attists commissional for connected a national condition but rol de trablerades e interesses rivalizara com o de Leimardo. Chegou a vintura em atteramato, finido talmicado se las e retrigios e trabadados con pratiz e estofaciento antes de sel Infrar o resido na da moda. ness of our. Phale loi hosters suidede na querra repolari naria, palit in a franchir da rispi nor Inventos um novo lipo de oudos, derilos falsos de porcelara, um tipo de bacho de vapor e um lugão que consumia a própria fumaça. Foi Também o primpro a era erar um engunista de mastudorile, mas exidiu no museu de historia natural que fundou na Ellade ha cron mais de cem mit objetirs. Sua lista de "primeiros" inclui a primeira galeria de atle das colones e a primina escola de arte

Peale tive 17 filhus. Des trus nomes de pustares e riles nechoraprocramado se arristas como o remansta Reinforandi: a pictora de naturnya mena Rapharith in o artista halmafista Ticiano. Ni Familia Peale Inclui nove membros de lamilla e sua fiel povernente (de pe, com as máns uma na outra). Peale aparece a esquerda, segurando a patera. Ele intituico a pintura no -avatete. "Con, cidia Anunais" irlanmonta de Almas), indicambo seu tema

A composição enlativa a unidade essencial do grupo. Empre divididos em dois campos, todos estão figados por contato de nião ou ombro, com exceção da arra. As figuras se superplient ligena. manne, com av liutas espainadas lambém unindo as duas inelades. Peale sugere con elo visual alcaves. do imilio do pintor senlatir a esquerda fazendo um esboço de sua mão e da nela desta a direita. Esse Igno de pintura, ou "conversation piece", éra popular no seculo XVIII é inicio do seculo XIXI. Representaperfeitamente o ideal de o pluritus unum.

A obra mais famosa de Péale e "Grupo na Escada", um refrato trompe-l'oeil famantio real de seus dois filhos subindo a escada, com um degrau de verdade embaixo e umbral de porta como moldura. 🗚 🕻 cena pintada por ele nia lão convincente que Giringe Washington, ao que se diz tiliquio chapeu para us

Aos 86 anos, o inesgotavel Pealstana are transfer desper descer de morros dirigindo uma das primari ras bicicletas. Quando procurava uma quanta esposa, sucombos finalmente, ao excesso de esforço.

INICIO DA ARTE NORTE-AMERICANA.

O fato de um norte-americano talentoso ter que seguir seu oficio na Inglaterra devia-se ao estado atrasado das artes. A major parte dos colonizadores era de fazendeiros, preocupados com a sobrevivência e mais interessados em utilidade do que em beleza. Eram de origem trabalhadora, dificilmente do tipo que patrocinaria obras-de-arte. A igreja não praticava o patronato, devido à influência do Puritanismo, com seu preconceito contra "imagens sepulcrais". Não havia grandes edifícios a serem enfeitados nem grande riqueza que comprasse peças de luxo. Prata e acessórios exibiam pericia artesanal, e a arquitetura federal era bonita. Mas a escultura era praticamente desconhecida, com exceção da estatuária para cemitérios.

Os primeiros pintores norte-americanos foram, em geral, retratistas ou pintores autodidatas de tabuletas.

Seu trabalho era linear, com contornos rigidos e ausência de ponto focal. Não era de surpreender que o retrato fosse a mais procurada forma de arte, já que a política enfatizava respelto pelo individuo. Os iluminadores itinerantes, como eram chamados os primeiros artistas, pintavam retratos individuais ou de grupos semrostos no invernoce, na primavera, procuravam os clientes e preenchiam os vazios.



"Retrato de Paul Revere", Copley, c 1768-70 Museum of Fine Arts. Bosson, Ha dos retratos da sociedade on Bassoni lenos por Copies costi vicilo aquata das ner semandades dos nitratados

COPLEY: O PRIMEIRO GRANDE PINTOR NORTE-AMERICANO. A pintura na América do Norte era considerada um "comércio útil, como o de um carpinteiro ou sapateiro, não como uma das mais nobres artes do mundo", reclamou o primeiro pintor norte-americano digno de nota, John Singleton Copley (1738-1815). Apesar desse desrespeito, o nativo de Boston aprendeu sozinho a profissão estudando livros de anatomia e reproduções de pinturas. Na adolescência, estabeleceu-se como retratista e, com a idade de vinte anos, superou completamente qualquer artista conterrâneo. Foi o primeiro filho da colônia a exibir a obra no estrangeiro. Com Copley, cresceu a arte da América do Norte.

Copley tinha uma espantosa capacidade de registrar acuradamente a realidade. Seus temas tinham cerne de verdade, e ele simulava brilhantemente a luz refletida sobre várias texturas. Também retratava com penetrante capacidade de observação a personalidade da pessoa que posava. Eliminando colunas e cortinas vermelhas usadas para compor retratos, concentrou-se em gestos e expressões passageiros reveladores do caráter. Embora pintasse com detalhe as roupas dos clientes afluentes, enfocava a individualidade de seus rostos, em que cada ruga sugeria caráter.

PINTANDO O CARATER DAS COLÔNIAS. O retrato por Copley de seu amigo Paul Revere em mangas de camisa foi uma inovação para o seu tempo, quando um retrato jamais mostrava o trabalho manual. No entanto, Copley fez posar o artesão da prata segurando um bule de chá que tinha acabado de fazer, as ferramentas bem à vista. Revere ainda não tinha feito a cavalgada à meia-noite que Longfellow pôs em verso, mas já era liderança de oposição à lei britânica. Seu olhar astuto e firme e o cenário informal, sem adornos nobres, resumiam o apelo por independência da Revolução.

STUART: O PRIMEIRO ESTILO DISTINTAMENTE NORTE-AME-RICANO. Gilbert Stuart (1755-1828) foi o outro grande pintor da América do Norte do periodo neoclássico. Recusava-se a seguir receitas estabelecidas para pintar pele, dizendo que não ia se curvar a mestre algum, mas "descobrir por minha conta o que é a natureza e vê-la com os meus próprios olhos". Ele usava todas as cores para se aproximar do tom da pele, mas sem misturar, o que achava que fazia a pele ficar com aparência de lama, feito sela de couro. Uma espécie de pré-impressionista, Stuart fazia a pele parecer luminosa, quase transparente, através de pinceladas rápidas, em vez de camadas de verniz. Cada pincelada brilhava através das outras como sangue através da pele, dando um brilho de perola aos seus rostos. A carne, disse Stuart, "não se parece com nenhuma outra substância debaixo do céu. Tem toda a alegria de uma loja de seda, sem sua pompa e seu lustro, e toda a sobriedade de mogno antigo, sem sua tristeza.

Stuart foi o equivalente do pintor da corte para a nova república. Sua contribuição está em simplificar a retratação, descartando togas e gestos passageiros com o fim de enfatizar aspectos intemporais. Stuart pintou rostos com tanta acuidade que Benjamin West chegou a dizer: Stuart "prega o rosto na tela".



"George Washington" (O Retrato do Athenaeum), Stuart 1796. Museum of Fine Arts. Boston. De retratos de George Washington fellos por Stuart demonstram como o picitor for alem da tradição europeia. Despindo-se de fudo o que não era essencial 🔹 (o lundo nunca era terminado). Sivari torna implicito que a grandeza brola somente do carater do individuo. O retrato omite as marcas de beriga de Washington, mas sugere sua resistência na linha firme da boca. Alguns lêm questionado se os labios apertados não indicavam, em vez da força por sobreviver a Valley Forge, os incômodos dentes de

Seja como lor, esta imagem fornou-se o mais lamoso retrato norte-americano de lodos os tempos. Vitiros de proprio sucesso. Stuari passou a odiar a tareta de duplicar liguras, que ele chamava de suas "notas de cem dolares". Agora, este icone nacional olha para nos do seu nicho na nota de sun dotar

GOYA: UM HOMEM SEM "ISMO"

As pinturas do artista espanhol Francisco de Gova (1746-1828) não se encaixam em categoria alguma. Sua obra só tinha sido influenciada pelo Realismo de Velážquez, pela visão de Rembrandt e, como ele dizia, pela "natureza". Gova foi rebelde toda a vida. Libertário que se opunha firmemente a todo tipo de tirania, o artista espanhol começou como desenhista semi-rococó de cenas divertidas para tapeçarias. Então tornou-se pintor de Carlos IV da Espanha, cuja corte foi notória pela corrupção e pela repressão. Observar o vicio da corte e o fanatismo da igreja transformou Gova num amargo e satírico misantropo.

Sua obra era subjetiva como a dos románticos do século XIX, no entanto Goya é saudado como o primeiro pintor moderno. Suas visões de pesadelo expondo a máldade da natureza humana e sua técnica original de cutiladas nas

pinceladas o tornaram um pioneiro da angustiada arte do século XX.

"A Família de Carlos IV" de Goya é uma pintura de corte diferente de todas. O rei robusto, de rosto vermelho, carregado de medalhas, tem ar de suino; o trio de olhos aguçados á esquerda (incluindo uma senhora idosa, com uma marca de nascença) tem aparência completamente predatória, e a rainha parece insipidamente distraida. Os críticos se maravilharam com a estupidez dos 13 membros de três gerações da família por não terem se dado conta do quão visivelmente Goya expôs sua afetação. Um crítico assim descreveu o grupo: "Um dono de mercearia e sua família, tendo acabado de ganhar o grande prêmio da loteria." A pintura era

uma homenagem do artista à obra "As Meninas", de Velázquez (p. 60). Goya — como seu antecessor — colocou-se à esquerda atras de uma tela, registrando impassivelmente o dosfile de arrogância real.

ARTE DE PROTESTO SOCIAL. Goya foi igualmente brusco ao revelar os vícios da Igreja e do Estado. Seu desgosto em relação à humanidade seguiu-se a uma doença quase fatal em 1792, que o deixou completamente surdo. Durante a recuperação, isolado da sociedade, começou a pintar demônios do seu mundo interior de fantasia — início de uma preocupação com criaturas bizarras, grotescas, em sua obra madura.

O pintor também foi mestre em artes gráficas. Suas 65 gravuras "Os Desastres da Guerra", de 1810-14, são francos exposés das atrocidades cometidas por ambos, o exército francês e o espanhol, durante a invasão da Espanha. Com precisão sangrenta, reduziu cenas de tortura bárbara ao básico horror. Seu olhar sobre a crueldade humana era firme: castrações, desmembramentos, civis degolados empalados em árvores nuas, soldados desumanizados contemplando indiferentemente corpos linchados.

"O 3 de Maio de 1808" é a resposta de Goya ao massacre de cinco mil civis espanhôis. As execuções eram represalia a uma revolta contra o exército francês em que os espanhôis foram condenados sem se levar em conta culpa ou inocência. Aqueles que possuíam um canivete ou uma tesoura ("armas portáteis") foram obrigados a marchar diante do pelotão de fuzilamento em lotes.

A pintura tem o aspecto imediato do fotojornalismo. Goya visitou o cenário fazendo esboços; no entanto, porque se desvia do Realismo, dá a ela uma força adicional.



"A Familia de Carlos IV", Goya, 1800. Prado. Magir. A munangya minaminia esa tao habi e ampirot que nao repario, den Goya, a minatava em tinda a sua untempoja.



Ele iluminou a cena noturna colocando no chão uma lámpada que projeta uma luz forte. No fundo, a igreja está escura, como se toda a luz da humanidade tivesse se extinguido. Cadáveres ensangüentados se lançam em direção ao espectador, enquanto uma fila de vítimas se estende na distância. As vítimas do momento constituem o foco de interesse, com um homem de camisa branca de braços bem abertos num gesto desafiador, mas impotente, lembrando o Cristo crucificado. As sombras ácidas e a ausência de harmonia na cor sublinham a violência do evento.

Em outras pinturas daquela época, a guerra era sempre apresentada como um espetáculo glorioso e os soldados como heróis. Goya contrastou os rostos das vítimas e os gestos desesperados com as figuras sem rosto, parecendo autómatos, do pelotão de fuzilamento. Apesar de a surdez ter isolado Goya da humanidade, ele comunica apaixonadamente seus fortes sentimentos a respeito da brutalidade e da desumanização da guerra.

ESTILO TARDIO: PINTURAS NEGRAS. Gova ficou obceçado com a descrição do sofrimento causado pela intriga política e pela decadência da corte e da igreja espanholas. Disfarçava sua repulsa, porém, com sátira, como nas perturbadoras "pinturas negras" que fez nas paredes de sua vila, Quinta del Sordo (casa do surdo). Os 14 grandes murais em negro, marrom e cinza de 1820-22 apresentam monstros assustadores engajados em atos sinistros. "Saturno Devorando Seus Filhos" retrata um gigante voraz com olhos abertos, lunáticos, enfiando o corpo dilacerado, decapitado, do seu filho no papo. A técnica de Goya era tão radical quanto sua visão. A certa altura, executou afrescos com esponjas, mas suas pinturas satíricas foram feitas com pinceladas amplas, ferozes, tão ardentes quanto os eventos retratados.

Goya morreu na França, num exílio auto-imposto. Teve vinte filhos, mas não seguidores. Seu gênio era por demais único e suas simpatias intensas demais para se repetirem.

"O 3 de Maio de 1808", Goya, 1813 15 Paga Jane Grand de la companio del companio de la companio de la companio del companio de la companio del la companio del la companio de la companio de la companio del la companio de la companio del la companio de

ROMANTISMO: O PODER DA PAIXÃO

"O sentimento é tudo!", proclamou o escritor alemão Goethe, credo que resume a arte romántica. Rebelando-se contra a Idade da Razão do período neoclássico, a era romântica de 1800-50 foi a Idade da Sensibilidade. Tanto escritores como artistas optaram pela emoção e pela intuição no lugar de objetividade racional. Como escreveu o paisagista romântico alemão Caspar David Friedrich, o artista deve pintar não só o que vê à sua frente, mas também o que vê dentro de si". Os românticos perseguiam sua paixão a pleno vapor. Mas viver intensamente, em vez de sabiamente, tinha seu preço. Poetas e compositores românticos como Byron, Keats, Shelley, Chopin e Schubert, todos morreram jovens.

O Romantismo tirou seu nome de um renovado interesse nas lendas medievais chamadas romances. Estavam na moda histórias de horror "góticas", combinando elementos do macabro com o oculto (foi durante esse período que Mary Shelley escreveu Frankenstein), assim como a arquitetura que revivia o gótico de torres e torreões das Casas do Parlamento de Londres. Na decoração, armas e armaduras estavam in. Sir Walter Scott e o romancista Horace Walpole mandaram construir castelos pseudogóticos. Este último sempre dizia: "Contemple brinquedos góticos através de lente gótica."

Outra marca do Romantismo foi seu culto à adoração da natureza. Pintores como Turner e Constable elevaram o status da pintura de paisagens dando a cenas naturais tons excessivamente heróicos. Tanto o homem como a natureza eram vistos como se tocados pelo sobrenatural e era possível vislumbrar sua divindade interior, assim rezava a cartilha romântica, confiando no instinto.



"A Balsa do Medusa", Gericault, 1318 19 Joure, Paris Gericanil maggirou p Romantismo com esta tela cuntrastar do magero de extrema esperança e dosespero.

ROMANTISMO

VALORES: Intuição. Emoção. Imaginação INSPIRAÇÃO as Eras Medieval e Barroca.

o Oriente Medio e o Extremo Oriente TOM: Subjetivo, espontaneo.

inconformista COR: Solta: profunda nica em tons

TEMAS Lendas exptismo natureza violencia

GÉNEROS: Narrativas de lutas heroicas, paisagens animais selvagens

TECHICA: Pinceladas rapidas, contrastes fortes de luz e sombra

COMPOSIÇÃO Uso da diagonal

ROMANTISMO FRANCÊS

GÉRICAULT. Théodore Géricault (1791-1824) lançou o Romantismo com uma pintura, "A Balsa do Medusa". A enorme tela (16" s 23,5'-40,64 X 59,69 cm) tinha como base um acontecimento contemporâneo, um naufrágio que causou um escândalo politico. O Medusa, navio do governo que transportava colonos franceses para o Senegal, afundou na costa oeste da África devido à incompetência do capitão, nomeado politicamente. O capitão e a tripulação foram os primeiros a evacuar o navio e tomaram os barcos salva-vidas, que puxavam uma jangada improvisada com 149 passageiros amontoados. A certa altura cortaram a corda que puxava a balsa, deisando os emigrantes à deriva sob o sol equatorial por 12 dias, sem comida nem agua, sofrendo tormentas indiziveis. Só 15 sobreviveram. *

Géricault investigou o caso como um reporter, entrevistando os sobreviventes para escutar suas histórias terriveis de fome, loucura e canibalismo. Fez o máximo para ser auténtico, estudando corpos putrefatos no morgue e esboçando cabeças decapitadas de vítimas da guilhotina e rostos de limáticos num asilo. Construin uma jangada-modelo em setratelió e, como um ator que mergulha num papel, chegou a se amarrar ao mastro de um pequeno barco numa tempestade.

Essa preparação extraordinária dá conta do rígido detalhamento da pintura. Mas na raiz desse drama épico encontra-se o espírito romântico de Géricault. A linguagem dos corpos em luta, contorcidos, dos passageiros desnudos diz tudo a respeito da luta pela sobrevivência, tema que obcecava o artista.

Dados o tratamento gráfico de um tema macabro e as implicações políticas da incompetência do governo, a pintura gerou enorme sensação. A pais vão romântica estava pela primeira vez visivel in extremis, captando não alguma forma idealizada do passado, mas a realidade contemporânea. A fama da pintura compeu a camisa-de-força da Academia Clássica. A partir de então a arte francesa bia enfatizar a emoção em vez do intelecto.

Em sua vida particular, Gericault também foi um romântico arquetípico: Como para o fogoso poeta Lord Byron, que morreu no mesmo ano, "a segurança em último lugar" poderia ter sido o seu lema. Ele não se preocupava com o proprio bem-estar e se dedicava a uma vida de paixão, defendendo os oprimidos. O professor de Géricault o chamava de lonco, e o Louvre o expulson por fazer confusão na Grande Galerie, Fascinado por cavalos, Gericault morreu com 32 anos, após uma série de acidentes enquanto montava.

l'inhora só tenha exposto publicamente très pinturas em sua carreira meteórica de uma década de duração, Géricault deixou uma marca indelével. Sua maneira energica de lidar com a tinta e criar cenas de luta titánica deslanchou a era romântica na arte Francesa.

DELACROIX: PINTOR DA PAIXAD.

Eugène Delacroix tornou-se lûler do movimento romântico de pois da morte de Géricault. Um homein taciturno, solitàrio, sempre com certa lebre, Delacroix acreditava que o artista deveria sentir a agonia da criação, e como a compositor Frederic Chapin, sea amigo, era consumido pela chama do gênio. "O homem de verdade é o selvagem", confidencion ele ao seu diário. Como o poeta romântico Baudelaire assinalou, Delacroix era "apaixonado pela paixão".

Delacroix escolben temas da literatura ou eventos comoventes. Em vez do estilo neoclássico de calma antiga, suas imagens exóticas eram carregadas de violência. Pintou uma das primeiras obras, "Massacre em Chios", logo que soube dos turcos matando cristãos na Ilha de Chios, Embora os puristas a tenham chamado de "massacre da pintura", os espectadores choravam quando viam o pohre bebê mamando no peito da mãe morta.

DA AFRICA. Em 1832, uma visita ae Marrocos mudou a vida de Delacroix. Ele se infiltrou num barém e fez centenas de esboços. Delacroix era fascinado pelas roupas coloridas e pelas figuras, como que uma volta a um

passado extravagante: "Os gregos e os romanos estão aquí", escreveu ele, "ao men alcance". Nos trinta anos seguintes ateve-se a cores voluptuosas, curvas exuberantes e animais como leões. tigres e cavalos amarrados em com-

"A Morte de Sardanapalus" mostra a atração de Delacroix pela violência. A pintura tem como base os versos de Byron sobre o imperador assirio Sardanapalus que, confrontado com a derrota militar, ordenou que destruíssem suas possessões e depois imolou-se numa pira funérea. Delacroix retrata o instante de choque em que os servos executam as meninas do harêm do rei e os cavalos. É uma estravagância de corpos torcidos contra um fundo vermelho flamejante. Os tons intensos, os contrastes vividos claro/escuro e as formas turbulentas em amplas pinceladas praticamente compôem um manifesto romântico.

"A Morte de Sardanapalus", Delacroix, 1827 Londe Paris Fee made com o excesso hsico e milocional Detactor restate uma inne si cagniti, convoisa din assassinato del nim chinas de cim imperación



"Paganini", Ingres, 1819 Louvie Patis

NEOCLASSICISMO X ROMANTISMO

Durante 25 anos Delacroix e Ingres lideraram escolas rivais, cuja disputa dominou o cenario attistico de Paris. As pinturas feitas pelos dois do violinista virtuose Paganini demonstram as diferenças em aparência e tecnicas dos movimentos neoclassico e romantico.

Ingres era ele proprio um talentoso violinista e conhecia Paganini pessoalmente, no entanto, sua versão do maestro e um retrato objetivo, formal, do homem público. Com acuidade lotográfica, suas linhas precisas, ondeadas, reproduzem exalamente a aparência lisica de Paganini. Esse e um homem racional, com controle completo.

Delacroix define a forma do músico através de cor e pinceladas energicas, Iluidas, em vez de linhas. Diferentemente da ligura reta, espigada de Ingres, o Paganini de Detacroix e curvado como um violino, transportado pelo extase da performance. Os olhos fechados, o pé quase que balendo o compasso, a pintura de Delacroix é uma figura de abandono apaixonado. Esse e o homem interior nas dores da emoção.



"Paganini", Delacroix, c. 1832 Philips Collection Washington, DC

CONTRIBUIÇÕES. Delacroix libertou a pintura do conceito clássico de cor como uma tintura aplicada sobre as formas definidas pela linha do desenho. Por sua mão, a cor — especialmente os tons vibrantes e adjacentes — se tornou o meio indispensável de modelar formas, descoberta levada adiante por van Gogh, Renoir, Degas, Seurat e Cézanne. Van Gogh, com efeito, admirando-o, comentou: "Só Rembrandt e Delacroix seriam capazes de pintar o rosto de Cristo."

Delacroix não tentava reproduzir a realidade com precisão, mas almejava capturar sua essência. Ele estabeleceu o direito do artista de desafiar a tradição e

pintar como queria. O espanhol Goya, que tinha sido idiossincrático de maneira similar, viu o trabalho de Delacroix já velho e o aprovou de coração.

Com uma produção enorme, Delacroix reivindicava ter composições para duas vidas e projetos para pelo menos quatrocentos anos. Pintava em estado febril, atacando furiosamente toda a tela de uma vez, dizendo que "se você não tiver habilidade suficiente para esboçar um homem caindo pela janela durante o tempo que leva para ele chegar da altura do quinto andar ao chão, então jamais será capaz de produzir uma obra monumental". Um amigo elogiou Delacroix dizendo que era um pintor "que tinha um sol na cabeça e tempestades no coração; que, durante quarenta anos, tocou no teclado das paixões humanas".

A PALETA DO ARTISTA

a pleno vapor por volta do século XIX - fronte materiais aperferçoados que afetaram a A Era da Maguina maneira como os artistas pintavam. Uma coisa, pelo menos, aconicceu, um maior espectro de cores fornou-se disponiyei. Antes, os artistas usavam cores terrosas porque a maior parte dos pigmentos vinha de minerais da terra. Agora tinham sido inventados pigmentos químicos, com os quais era possivel aproximar-se de uma maior variedade de cores da natureza. Alguns dos pigmentos descobertos foram o verde-esmeralda, o azul-cobalto e o ultramarino artificial

O trabalho de preparar as cores passou do artista aos comerciantes profissionais. Parte do tremamento de todo artista finha sido como inper finta a mão e mistura-la coni ofeo de finhaça para fazar finfa a ôfeo. Agóra máquinas moiam pigmentos que eram misturados com oteo de papoula, que funcionava como liga, e vendidos aos artistas em potes. Com o óleo de papoula, a tinta retiriha mais a marca do pincel, para efeitos de fextura. como nas pinturas de van Gogh. Para a geração impressionista, com efeito, a marca visivel da pincelada representava a assinatura individual do artista.

Com essas inovações, o chiaroscuro — ou as gradações em camadas multiplas, sufis, da cor, para sugerir gradualmente tornou-se obsofeto. Os artistas não mais indicaram - como faziam volume tridimensional desde a época de Leonardo — as sombras alravés de lavagens finas, transparentes de cor escura e pontos iluminados, através de manchas grossas, opacas, de pigmento claro. Os pintores representavam ambas, luz e sombra, em cores opacas, aplicadas com pincel carregado. Em vez de camadas sucessivas de tinta, cada uma aplicada depois que a precedente tivesse secado, por volta de 1850 passon a dominar o estito rapido, a moda do esboço alla prima, permitindo aos artistas produzir uma obra interia numa so (odada.

A maior mudança resultou da invenção do tubo de tinta para printar em 1840, que formou portátil o aleitê do artista. Em torno de 1880, os impressionistas optaram por pintar au ar livre, usando as novas cores vivas, de forma que podiam observar a máxima de Corol: Nunca perca a crimeira impressão que o moveu.

ROMANTISMO INGLÉS

Dois pintores ingleses, nascidos com uma diferença de apenas um ano, fizeram mais que qualquer pessoa para estabelecer a pintura de paisagens enquanto gênero de primeira grandeza. No entanto, do ponto de vista do estilo, J.M.W. Turner e John Constable não podiam estar mais distantes. Constable fez da natureza seu tema, enquanto, para Turner o tema era a cor. Constable pintou cenas plaeidas do campo real, enquanto as turbulentas tempestades de Turner existiam principalmente em sua imaginação.

CONSTABLE: CAMPO E RIO. O que os poemas de William Wordsworth fizeram pela Região dos Lagos da Inglaterra, as paisagens de John Constable (1776-1837) fizeram pela East Anglia. conhecida agora como a região de Constable, na costa leste da Inglaterra. Ambos romantizaram os passeios da infância por pântanos e prados como tema de poesía e arte.

O trabalho de Constable não foi bem recebido em vida. Seu pai, um moleiro próspero, se opunha amargamente a Constable ser um "humilde" pintor, e Constable não vendeu quadro algum até a idade de 39 anos. Os membros da Academia chamayam seutrabalho — agora considerado audaz e inovador - de "grosseiro" e "rústico".

Por sua vez, Constable desprezava os pintores de paisagem convencionais, que baseavam seu trabalho na tradição em vez de naquilo que de fato viam. Ele disse que os outros "estavam sempre correndo atras de quadros e buscando a verdade de segunda mão". Constable, ao contrário, nunca viajou ao exterior e aprendeu apenas com a observação acurada da natureza em sua Suffolk nativa. Suas vistas do campo inglês são serenas, sem problemas, suaves: "O som da água escapando das represas do moinho", ele escreveu, "os salgueiros, velhas tábuas apodrecidas, postes cheios de limo e tijolo - amo essas coisas. Essas cenas fizeram de mim pintor."

Quando menino, Constable tinha aprendido a "ler" o céu enquanto colocava as velas nos moinhos de vento do pai e, já homem, aplicou esse interesse em meteorologia à sua pintura. Frequentemente saía para "céuzar" -fazer esboços de formações de nuvens como fonte de material para as suas pinturas. O céu, acreditava ele, era "a tônica... e o principal órgão do sentimento" numa pintura. Esse amor por nuvens, sol e sombra o levou a realizar o primeiro dos esboços a óleo já feitos ao ar livre, iniciado em 1802, dessa forma antecipando os métodos ao ar livre dos impressionistas (embora Constable finalizasse no atelië o acabamento das pinturas - as sixfooters ["as de seis pés" - 1,80m], como as chamava).

Constable acreditava que as paisagens deviam se basear em observação. Suas cenas rurais refletem um amor intenso pela natureza, mas ele insistia que não eram idealizadas: "A imaginacão nunca produziu nem nunca podera produzir obras que possam se comparar às realidades", ele escreveu.

Devido à sua devoção pelas aparências reais, Constable se rebelou contra os tons cor de café então na moda para as paisagens, insistindo, corretamente, que eram na verdade o resultado do verniz escurecido nas pinturas dos Grandes Mestres. Quando um amigo afirmou que as tinturas originais de Poussin eram a cor amarronzada de um violino, Constable respondeu colocando um violino na grama, para demonstrar a diferença.

Constable simulava o tremeluzir da luz nas superfícies através de mimisculas pancadas de cor sarapintadas de branco. (Muitos achavam incompreensíveis esses pontos iluminados brancos, chamando-os de "neve de Constable".) Ele punha minúsculos pontos vermelhos nas folhas para energizar o verde, esperando que as vibrações dos tons complementares transmitissem a impressão de movimento, como no fluxo da natureza.

"A Carroça de Feno", Constable, 1821 MG Landles Constable retrata in herendown compara cartica for carro 1 de teno como parlo integral da passagem, real ando enc septimento metro o do hument e da natoriga formando um unico set. Os criticos acharam oua parsagem tao veitossimil que um defes en lamas. Terrrate ocuation da nitra



TURNER: VIRADA RUMO À ABSTRAÇÃO. Como Constable, J.M.W. Turner (1775-1851) começou pintando paisagens bucólicas com uma técnica suave, detalhada. Também como Constable, ele mais tarde experimentou técnicas mais radicais e evoluiu para um estilo altamente original que influenciou gerações posteriores de artistas. Os dois pintores tinham diferenças, em função do amor de Turner por temas dramáticos como incêndios e tempestades. Turner pintava a natureza crua.

Filho de um barbeiro pobre de Londres, Turner faltava aulas na escola para fazer esboços dos clientes do pai. Aos 12 anos vendia as aquarelas e aos 15, tinha exposto na Academia Real. Suas cenas calmas, familiares, rurais alcançaram sucesso imediato junto ao público e fizeram dele um sucesso financeiro. Depois que começou a viajar para o continente, Turner ficou fascinado pelos aspectos mais selvagens da natureza e desenvolveu um estilo distinto. Almejava provocar terror em seus espectadores e mudou do tema tranquilo dos campos para picos alpinos, pores-de-sol flamejantes e a luta do homem contra os elementos.

O estilo de Turner tornou-se gradualmente mais abstrato à medida que ele tentou fazer com que apenas a cor inspirasse sentimento. O mais importante colorista do seu tempo, foi o primeiro a abandonar a primeira demão marrom ou amarelada por uma camada de branco, o que tornava mais brilhante a pintura final. Ele neutralizava os tons profundos adicio-

nando tons branços e tons claros já não usados, como amarelo não diluido, para obter maior luminosidade. As pessoas diziam que ele punha o próprio sol em suas pinturas.

"Chuva, Vapor e Velocidade — A Grande Estrada de Ferro Ocidental" é uma pintura típica da última fase, em que Turner eliminou o detalhe para se concentrar na forma essencial de uma locomotiva em velocidade sobre uma ponte, vindo em direção do espectador. Essa foi uma das primeiras pinturas de um trem a vapor, que só tinha sido inventado vinte anos antes. Nela, tentou expressar a ideja de velocidade, ar e neblina através de véus de pigmento azul e dourado. Turner

supostamente fez pesquisa para fazer a pintura botando a cabeça para fora de uma janela de trem durante dez minutos em meio a uma tempestade. Os críticos fizeram pouco da obra, quando surgiu, por sua falta de Realismo. Constable quis criticar a obra madura de Turner quando a chamou de "visões douradas" e disse: "Ele parece pintar com vapor tingido, de tão evanescente e aéreo."

No final de sua vida, pouco antes de expor suas pinturas quase que abstratas, Turner começou a pintar pessoas dentro delas e a colocar títulos para torná-las mais compreensíveis para o público. Violentamente atacadas, essas telas eram consideradas incompletas e indistintas umas das outras. Um crítico acusou Turner de pensar que "para ser poético, é necessário ser quase ininteligível". Embora Turner jamais tenha se considerado um pintor abstrato, as pinturas descobertas após a sua morte não contêm qualquer tema reconhecível, consistindo apenas de massas rodopiantes de cor radiante. Sua descoberta do poder do pigmento teve uma enorme influência no curso da arte

moderna. Levou o meio que é a tinta a seu limite de expressão. Seus últimos trabalhos antecipam a arte moderna, em que a pintura em si é o único tema.

Turner isolou-se cada vez mais nos seus últimos anos, escondendo-se dos conhecidos e vivendo com um nome inventado. Ele rejeitou belos preços e guardou as melhores pinturas, vendendo somente aquelas que considerava de segunda mão. No seu leito de morte, segundo reza a história, Turner pediu para ser levado à janela, para morrer olhando o pór-do-sol.



"Atravessando o Regato", Turner, 1925. Las Estimos Losques Embora forme troba actornado o mas este pará dos artistes da parsagem, sua obra no su esta com entra el como de norme de normes e correspondos trade coras



"Chuva, Vapor e Velocidade — A Grande Estrada de Ferro Ocidental", Turner, 1611 16, modern Francisco de de compositore de comp

ROMANTISMO NORTE-AMERICANO

A pintura romântica na América do Norte incluiu dois temas; a natureza e o homem natural. O primeiro abrangia paísagens e o segundo eram pinturas de gênero de pessoas comuns em atividades ordinárias. Em ambos, os temas eram vistos através de lentes cor-de-rosa, como no caso da versão "dos sete anões" do trabalho numa mina. As florestas eram sempre perfeitas como em fotografias de cartões postais, e colonos felizes, sem exceção, apareciam amistosos trabalhando ou no lazer.



"A Curva do Boi (D Ris Connecticut Perto de Northampton)", Cole, 1836, 1923, 177, 187, 188, 188, Harton, Riche Colombiana, a manifesta de l'acceptant de la constante del constante de la constante de la constante de la constante del constante de la constante del constante de la constante del co

A PAISAGEM NORTE-AMERICANA: AH, NATUREZA. Antes de 1825, os norte-americanos consideravam a natureza ameaçadora. A primeira coisa que os colonos faziam era queimar ou abater vastos segmentos de florestas virgens para abrir clareiras para campos e aldeias. Eles só adminivam a natureza quando esta era domada em plantações e jardins. Depois de 1830, ocorreu uma transformação. As maravilhas naturais da América do Norte se tornaram um motivo de vanglória, como Chartres ou o Colosseum. A medida que ondas de colonos avançavam na direção oeste, ampliando as fronteiras, a natureza se tornou um símbolo do caráter nacional puro.

Essa transformação de sentimento afetou a arte. Escritores norte-americanos tais como Emerson e Thoreau pregavam que Deus habitava a natureza, o que dignificava a paisagem como retrato do rosto de Deus. De repente, a arte de cliché, de fórmula, de Londres, Paris e Roma, que antes tinha guiado a pintura norte-americana, tornou-se obsoleta. A grandeza do continente norte-americano se tornou a inspiração do artista.

A escola Hudson River foi a primeira escola de pintura nativa da América do Norte. Seus membros, Thomas Cole, Asher B. Durand, John F. Kensett e Thomas Doughty, faziam sermões visuais sobre a glória da natureza. Foram os primeiros a se concentrar exclusivamente nas paisagens, que substituíram os retratos como

ioco da arte norte-americana. Suas cenas patrióticas da área do rio l·ludson transmitiam um clima de maravilhamento e reverência. Combinavam detalhes realistas com composição idealizada numa nova forma de Realismo romântico. Tipicamente, eram cenas em grande escala, com vastos horizontes panorámicos que pareciam se irradiar para além dos limites da pintura, sugerindo o futuro ilimitado da América.

COLE: LÍDER DA ESCOLA HUDSON RIVER. Thomas Cole (1801-48) foi o fundador da escola Hudson River de paisagens românticas. Cole, artista autodidata, morava num monte que dava para o rio Hudson. Entusiasta da pintura ao ar livre, vagava a pé pela região na primavera, no verão e no outono, escalando picos para fazer esboços a lápis de cenas da natureza intocada. Durante o inverno, depois que sua memória de determinados locais se esvanecia e se trans-

formava em brilho confuso, ele retratava o clima essencial do lugar em pinturas a óleo. A obra acabada de Cole — uma combinação de real e ideal — reflete esse método de trabalho. Ele apresenta o primeiro plano em detalhe minucioso e mancha as vistas distantes para sugerir a paisagem infinita norte-americana.

Em "A Curva do Boi". Cole reproduz com fidelidade as rochas, a vegetação timida, uma árvore retorcida, sua cadeira dobrável e seu guarda-chuva. O panorama claro do vale do río Connecticut e os morros atrás parecem se estender para sempre. A pintura descreve o momento, hem depois de uma tempestade, em que a folhagem, refrescada pela chuva, brilha com luz teatral.

A obra de Cole expressa a crença orgulhosa de que a América do Norte era um paraíso primevo, um início novo para a humanidade. Para a otimista escola I ludson River, a comunhão com a natureza era uma experiência religiosa que limpava a alma com a mesma certeza com que a chuva renovava a paisagem. Como escreveu Cole em seu diário antes de realizar essa pintura, "eu não viveria onde não tem tempestade, pois ela traz beleza com sua chuva". Podem ter faltado à América do Norte ruinas antigas pitorescas, mas seus exuberantes vales e assustadoras fendas e cascatas eram tema suficiente para a escola Hudson River.

ARTISTAS-EXPLORADORES: BIERSTADT E CHURCH. A geração de pintores depois da escola Hudson River foi ainda mais longe com a paisagem. Frederic Edwin Church (1826-1900) e Albert Bierstadt (1830-1902) eram o Lewis e Clark da pintura — "pintores intrépidos", eram chamados — conforme eshoçayanı a beleza selvagem da natureza, da vegetação luxuriante dos trópicos aos icebergs do Ártico.

Bierstadt se especializou em vastas vistas das emocionantes maravilhas naturais. Sua carreira coincidiu com o movimento para o oeste iniciado pelo pessoal de 49 e suas caravanas. Aos 29 anos, Bierstadt participou de uma equipe de pesquisa para mapear uma estrada para o oeste. De cara para as Montanhas Rochosas, encontrou seu principal filão: esboçar a impressionante vista das montanhas. Quan-

do voltou para o ateliê, em Nova York, cercou-se de fotografías, esboços, artefatos indígenas e troféus de animais e começou a pintar as vistas do oeste norteamericano que o tornaram famoso em todo o mundo.

"As Montanhas Rochosas" é uma das imagens típicas de Bierstadt do oeste como o Jardim do Éden. Empregou seus dispositivos usuais de composição: um primeiro plano altamente detalhado (o pacífico acampamento dos índios shoshone) e as altas montanhas na distância, cortadas por um raio de sol. Suas pinturas pareciam propaganda da expansão para o oeste, como se esta fosse o destino manifesto da América do Norte.



"As Montanhas Rochosas", Bierstadt, 1863 MMA IV Ricessait capton o experito aventore co da frontesta tao bern ignanto o convedo de se aseperenistro, em hacrionia com a maternosa.

O P. T. BARNUM DA ARTE NORTE-AMERICANA

As pinturas de Bierstadt eram tão vastas em escala quanto as cenas que descrevia - letas do tamanho de paredes, como um tapete de 2.7 m x 3.6 m. Dizia-se, à guisa de piada, que seu proximo tema seria. Todo o ar livre" e que ele finha construido um cháleau perto da area mais selvagem do rio Hudson, para ter espaço suficiente para poder virar as telas. Bierstadt gostava de espetaculo. Não so vendia pinturas a 25 mil dólares cada (uma quantia enorme na epoca), como cobrava 25 centavos de entrada quando expunha uma obra-Mullidões laziam Illa para a exposição teatral de suas pinturas, que eram ladeadas por plantas em vasos e cortinas de veludo. O artista previdentemente fornecia lentes de aumento para o escrutinio dos detalhes da cena polida, e embora a pintura inteira pudesse estar numa escala do tipo Paul Bunyan, sob inspeção minuciosa, a pessoa vería as pétalas minúsculas de cada flor silvestre

PINTURA DE GÊNERO: O SONHO AMERICANO EM AÇÃO

A pintura de género também ganhou respeito na primeira metade do século XIX. Não mais situadas no degrau inferior da pintura, essas cenas de pessoas comuns engajadas em atividades diárias eram enormemente populares.

BINGHAM: FILHO DOS PIONEIROS. O primeiro pintor importante do oeste foi George Caleb Bingham (1811-79), conhecido por suas cenas da vida na fronteira. Criticado no leste pelos temas rústicos, como barqueiros do rio jogando cartás, pescando e mascando fumo, ele se via como um historiador social imortalizando a vida dos pioneiros.

Diferentemente de muitos outros artistas que tomaram a natureza como tema, Bingham fazia parte da vida que retratava. Passou a infância numa fazenda rústica em Missouri e foi aprendiz de marceneiro antes de tentar pintar tabuletas. Aprendeu sozinho a pintar, com um manual faça-você-mesmo e pigmentos feitos em casa, depois desceu os rios Missouri e Mississipi pintando retratos. Bingham foi logo aclamado por celebrar a marcha para o oeste e a vida na fronteira. Para Bingham, o lugar-comum era grandioso e os barqueiros dançando eram tão nobres quanto os antigos heróis em batalha.

"Comerciantes de Pele Descendo o Missouri", Bingham, 1845 MMA NY Nesta pintora "de genero" classica. Bingham n. mantya a i nitimula lan do ceste



REALISMO

Durante a primeira metade do século XIX, enquanto se dava o embate entre Neoclassicismo e Romantismo, o Realismo, forca que iria dominar a arte na segunda metade do século, comecou lentamente a emergir. Com as primeiras moeduras da Idade da Máquina, os anacronismos do Neoclassicismo e o escapismo do Romantismo não conseguiriam se afirmar frente ao gume cortante do Realismo.

Num sentido, o Realismo tinha sempre feito parte da arte ocidental. Durante a Renascença, os artistas superaram todas as limitações técnicas e representaram a natureza com acuidade fotográfica. De van Evek a Vermeer e Velázquez, os artistas se apreximaram da realidade visual com habilidade consumada. Mas, antes do Realismo, os artistas do século XIX modificavam seus temas idealizando-os ou tornando-os sensacionais. O "novo" Realismo insistia na imitação pre-

cisa de percepções visuais sem alteração. O tema do Realismo também era totalmente diferente. Os artistas se limitavam a fatos do mundo moderno à medida que os experimentavam pessoalmente; somente o que podiam ver ou tocar era considerado real. Deuses, deusas e heróis da antiguidade estavam out. Camponeses e a classe traba-Ihadora urbana estavam in. Em tudo, de cor a tema, o Realismo trazia para a arte uma sensação de sobriedade emudecida.



"O Vagão de Terceira Classe", Daumier, c. 1862. MMA. NY Herdeiro espiritual de William Hogarth. Honore Danmier (1808-79) desenhou caricaturas selvagemente satiricas, alfinetando a pompa de nobres. bonapartistas e políticos. O rei Louis Philippe prendeu Dasmier por causa de sua caricatura do rei engolindo vacos de ouro extorguidos do povo". Mesmo assim, Daumier continuou seus ataques. "O Vagão de Terceira Classo " ristrata passageiros da classe trabalhadora, dignos, apesar de apertados leito animais. Esta foi a mais precisio representação piclorica do efeito desumanizador do transporte moderno.

ROSA BONHEUR (1827)-99) foi a principal pintora de arantais do seculo XIX. Seus quadros de carneiros, vacas, ligres e lobos milietem sua tarriao pulo reino grietal. Quando alguerri a riprovava, dizendo: "Voce não gosta da sociedade", a atrista francesa respondia; "Depende do that you'd quen diver your sociedade. Numea me canso dos meus amigos biolos." Sua casa em Paris era uma menagerie de cabras, pavões, quando pintara e atr um munitro, entrando e saindo do atelie. Quando pintava ao ar livre, os cacimiros deltados faziam um circulo a sua volta.

As imagens verossimers de Bonheur relletiam sua pesquisa cuidadosa. Para: 'A Feira de Cavalos'. Bonheur lez esbóços no mercado de aralos de Paris dirrante um ano e meio, disfarçada de homem, para vão chamar a atenção. Para conseguir um conhecimento acurado de adalimile, tranalhou num matadouro, "atravessando", como eta dizia, "poças de sangue". Bonheur tinha a mesma independência feroz dos indes que pistava. Vivia com uma amiga, cortava o cabelo curlo, como o de homem, filmava siguiros mesmo sendo escandaloso fazê-lo e Lintagoro uma autorização policial para usar calça comprida. De carater carajoso e interessante, foi das primeiras advogadas dos direitos itas multist co.



"A Feira de Cavalos", Bonheur, 1853-55 MMA NY

O REALISMO FRANCÊS

COURBET. O pai do movimento realista foi Gustave Courbet (1819-77). Homem de grande pragmatismo, desafiou o gosto convencional por pinturas históricas e temas poéticos, insistindo que "a pintura é essencialmente uma arte concreta e tem de ser aplicada ás coisas reais e existentes". Quando lhe pediram que pintasse anjos, respondeu: "Nunca vi anjos. Se me mostrarem um, eu pinto."

Seu credo era "tudo o que não aparece na retina está fora do domínio da pintura". Como resultado, Courbet se limitava a temas próximos ao lar. como "Enterro em Ornans", tela de 6,6 m de comprimento retratando um funeral na província em tons terrosos frios. Nunca antes tinha sido realizada em tamanho épico — reservado para obras históricas grandiosas — uma pintura sobre gente comum. Os críticos esbravejaram que era tristemente vulgar.

Quando um júri de arte recusouse a exibir o que Courbet considerava sua mais importante obra, "Interior do Meu Atelie", o pintor construiu uma galeria particular para exposições (na verdade, um barração), chamado "Pavilhão do Realismo" - o primeiro espetáculo solo que já houve. Nada em Courbet era contido. Defendia em altos brados a classe trabalhadora e foi preso por seis meses por danificar um monumento napoleônico. Detestava a teatralidade da arte acadêmica: suas figuras monótonas ocupadas em tarefas cotidianas expressam o que Baudelaire denominou "heroismo da vida moderna".





Idealar de Mes Atelië — Uma Alegoria Real Resumindo Sete Anos de Minha Vida de Artista", Courbet,

"In instrumenta as duas enteras de influencia que aletaram sua arte. A esqueeda estão as

a deteria, representantes do mundo artistico parisienso. O ponto focal e um auto

""" tieso ant does mundos implica que o artista e algo i omo que um intermediario.

""" tieso ant does mundos implica que o artista e algo i omo que um intermediario.

A ESCOLA DE BARBIZON: PAISAGENS CAMPESTRES FRANCESAS REALISTAS.

Influenciado por Constable, que pintava cenas reais, em vez de imaginadas, um grupo de pintores de paisagens conhecido como Escola de Barbizon trouxe um frescor semelhante para a arte francesa. A partir de 1830, pintaram ao ar livre perto da aldeia de Barbizon. Os nomes mais famosos associados a essa escola foram Millet e Corot.

COROT: ÁRVORES NA BRUMA. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) aprendeu "a reproduzir com o máximo possível de escrúpulos o que eu via à minha frente". Trouxe um estilo natural, objetivo, à pintura de paisagens, captando a qualidade de um determinado lugar num determinado momento. Corot limitou sua paleta a tons de pérola, prata e verde-oliva, dando pinceladas suaves, aos tufos. As

paisagens quase que monocromáticas de seus últimos anos ficaram tão populares que se transformaram nas pinturas que mais se falsificaram no mundo, fazendo surgir o comentário: "Corot pintou três mil quadros, dos quais seis mil estão na América."

Retratos de Camponeses, Jean François Millel 1814-75) esta para sempre associado a retratos de trabalhadores rurais arando, semeando e colhendo Massido de uma tamba camponesa, disse uma vez que desejava "lazer com que o trivial servisse para exprimir o sublime." Antes dele, os camponeses oram invatravelomente retratados como estupidos Millot lines deu uma dignidade resoluta.



"O Semeador", Millet, c. 1850. Museum of Fine Arts. Boston

"Ville d'Avray", Corot, 1870. MMA. NY. Os pintores de Barbizon, como Corol, pintavani diretamente a partir da natureza.

O REALISMO NORTE-AMERICANO

HOMER. "Ele é um pintor genuíno", disse o romancista Henry James de Winslow Homer (1836-1910), "Ver e reproduzir o que vê é a sua única preocupação." Artista autodidata, Homer navegou livre de influência e teoria externas, baseando seu trabalho na observação direta da natureza. "Depois que escolho a coisa com cuidado", disse ele de seu método, "pinto-a de acordo com sua aparência exata". Sua técnica transformou-o no principal pintor de marinhas norte-americano e principal aquarelista de todos os tempos.

Inicialmente aprendiz de litógrafo, Homer tornou-se um bemsucedido ilustrador de revistas populares. Seus desenhos de cenas idílicas de fazendas e de meninas jogando croquet o manti-

nham regularmente empregado. Como artista da Guerra Civil, produziu ilustrações da vida no acampamento. Aos 27 anos, começou — sem instrução — a pintar óleos. Os amigos de Homer achavam que sua total indiferença em relação à arte européia era "quase ridicula", mas Homer insistia em inventar ele próprio. "Se o homem quer ser artista", disse ele, "não devia nunca olbar para pinturas".

ONDAS QUEBRANDO E MARES TEMPESTUOSOS. Nos anos 1880, Homer se refugiou em Maine, onde começou a pintar o mar enraivecido. Em pinturas de naufrágio, tais como "O Arroio do Golfo" e "A Linha da Vida", o tema do homem contra os elementos tornou-se recorrente. Mais tarde, Homer abandonou completamente as figuras humanas nas pinturas de mar e simplesmente retratou os altos ventos impulsionando ondas azuis-verdes de encontro a rochas debaixo de céus de cor cinza. Ele ás vezes esperava dias pela luz exata ou saía correndo a meia-noite para pintar a luz da lua sobre as ondas. Sua capacidade de retratar o tempo ruim, tempestuoso, a ponto de você quase poder sentir o esquicho de gelo, permanece inigualável.

Com 38 anos. Homer partiu em nova direção. A aquarela há muito era usada por artistas em estudos preparatórios, mas Homer foi o primeiro a expor suas aquarelas como obras acabadas e desse modo estabeleceu a forma como um meio de primeira. Suas aquarelas marinhas são luminosas, em cores vivas, com manchas de papel deixado em branco radiantes como o claro sol tropical. Nas mãos de outros pintores, as aquarelas são às vezes anêmicas, mas no estilo audacioso de Homer, tiveram a autoridade do óleo.





"Estale o Chicete", Homer, 1872, MIMA, NY, Homer Irosce um moro Realismo a pintura de genero, apresentando irragens exuberantes da America rutal

AQUARELA

Inventada pelos antigos egipcios e usada pelo artista renascentista Durer para colorir desenhos a tinta, a aquareta surgiu como veiculo próprio para pintar paisagens na metade do seculo XIX na Ingiaterra. Anteriormente utilizada na maioria das vezes para esboços, a aquareta foi afinal reconhecida como técnica com potencial proprio.

Embora a maioria dos artistas iniciantes comece com aquareta porque a limpeza e os materiais sejam simples (pincel, caixa de tintas, papel e água), eta é na verdade um meio muito exigente. Suas características significativas são a fluidez e a transparência da tinta, que permite que o fundo branco transpareça. Cézanne. Savgent. Dufy. Grosz. Klee e principalmente. Winstow Homer e John Marin são artistas que usaram a aquareta com especial habilidade.

"Chalupa, Nassau", Homer, 1899 MMA. NY Homer for a primeiro pintor de manificas e aquaretista da América do Norte: lasumado pelo poder e a energia do mar

EAKINS: O ANATOMISTA. Thomas Eakins (1844-1916) foi um realista tão inflexível que, quando resolveu pintar uma crucificação, amarrou seu modelo numa cruz. Sua primeira preocupação, ele insistia, fosse pintando um quadro religioso ou, o que era mais comum, retratos e cenas da Filadelfia, era que a anatomia saísse certa.

Eakins aproximou-se de sua profissão de maneira lógica e sistemática, dominando as habilidades técnicas necessárias em estágios progressivos. Para aprender anatomia, dissecou cadâveres e tornou-se tão conhecedor do assunto que deu palestras para estudantes de medicina. Ele traçava a perspectiva de suas pinturas com precisão matemática, compondo a estrutura em malhas através de desenho mecânico. Era igualmente direto no que dizia respeito a ser artista. "Odeio afetação", escreveu ele. "Estou aprendendo a fazer um trabalho sólido, pesado."

MÉTODO DE ENSINO RADICAL. Como diretor da Academia da Pensilvânia, Eakins revolucionou o ensino da arte. A prática aceita era desenhar a partir de moldes de gesso de esculturas antigas. Eakins detestava esse aprendizado de segunda mão. "Os gregos não estudavam o antigo", ele dizia. "A natureza é tão diversificada e tão bonita no nosso tempo como era no tempo de Fídias." Ele exigia dos alunos que desenhassem o nu a partir da vida, estudando seu movimento e sua anatomia. A idéia era avançada demais para a época; quando insistiu numa turma de homens e mulheres juntos desenhando a partir de modelos que os jornais chamavam de "nu absoluto", Eakins foi demitido, em desgraça. De fato, muitas das atitu-

des de Eakins estavam à frente de seu tempo. Quando as carreiras profissionais estavam fechadas para as mulheres e os negros, ele os estimulou a estudar arte.

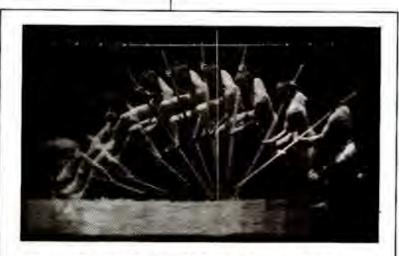
Um de seus alunos, Henry O. Tanner (1859-1937), tornou-se o primeiro pintor negro importante e o mais hem-sucedido artista negro norte-americano antes de Romare Bearden e Jacob Lawrence.

RETRATOS. A partir dos anos 1870 em diante, Eakins pintou, na maioria, retratos. Cada um captava a essência do individuo; no entanto, pelo fato de ele nunca adular a pessoa que posava, muitos clientes recusavam as obras encomendadas. "A resposta negativa era frequentemente bruta, descortês e desagradável", escreveu seu biógrafo. Das que foram aceitas, um número incerto — provavelmente dez por cento — foi destruído. Hoje Eakins é considerado o mais fino pintor norte-americano do século XIX e, na opinião de muitos, o maior pintor que a América do Norte produziu.

REALISMO ABSOLUTO. Easing descriver uma operação de cances de musina de arrelado heta polo cirungião Ágnese que da palesita para estudantes de medicina. Os critinos consideramen as fleções de anatemia, de Easins uma "degradação de ante" e o chamavam de robiginado de anate" e o chamavam de robiginado de anatema de proculpidado a recurso so a endor a política em sua expresção, más para Easins, o lujo chaio a so formava a portura mais suprânciona.



"A Clinica Agnew", Eakins, 1989 Universidade da Persilvama. Filadello



"Saltador com Vara: Fotografia de Exposição Múltipla de George Reynolds", Eakins, 1884-85. MMA: NY. Eakins foi pioneiro na nova leonica da latografia: Anlecipando a invenção da câmera de cinema. foi, com Eadweard Muybridge, o primeiro a lazer exposições rapidas, multiplas Eakins usava sequências de fotos de um homem correndo ou arremessando um dardo para analyser a analomiz do movimiento.

WHISTLER: A ARTE PELA ARTE. James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) foi um dos artistas mais polêmicos do século XIX, além de liderança teórica da doutrina da arte pela arte. Antes de ser qualquer outra coisa, insistia Whistler, a pintura é, em primeiro lugar e acima de tudo. uma superfície vazia coberta de cores em padrões variados. Seus retratos, paisagens e quadros noturnos eram menos representações de um tema que experiências com desenho decorativo. Ele não aspirava a qualquer elevação moral da sua pintura e dizia que "a arte devia ser independente de todo falatório". Essa noção radical de que o desenho existe em si e por si, não para descrever um tema ou contar uma história, iria mais tarde mudar o curso da arte ocidental, do mesmo modo como suas pinturas foram precursoras da abstração moderna.

A vida de Whistler foi pouco convencional, como sua arte. Nascido em Lowell, Massachusetts, passou boa parte da infância em São Petersburgo, Rússia, que reivindicava como seu local de nascimento. "Vou nascer quando e onde quiser, e não escolho nascer em Lowell", disse ele. Após ter sido expulso de West Point por uma "deficiência em química", Whistler vagou sem profissão até ler em La Vie de Bohème a respeito da vida louca dos estudantes de arte de Paris. Com 21 anos pegou um navio para a Europa, para nunca voltar à América do Norte.

Whistler brincou de boêmio a mais não poder, pavoneando seu relacionamento com sua modelo/amante ruiva e desfilando vistosamente em Londres vestido de maneira afetada. Com seu estilo de vida de desperdício, frequentemente contraía dividas. Num dia quente, empenhou o casaco por um chá gelado; e uma vez, após uma refeição. anunciou: "acabo de comer meu lavatório." Dado a acessos



"Arranjo em Cinza e Preto nº 1", Whistler, 1872, Musée d'Orsay, Paris, O forte senso de padrão e desenho de Whistler o fazia insistir que esta pintura era sobre formas e cores, e não a mão dele.



"Noturno em Preto e Ouro: O Foguete em Queda", Whistler, 1875. Delroit Institute of Arts. Esta pintura de fogos de artificio no céu noturno antecipou a abstração.

de mau humor em público, Whistler censurava os "filistinos" que não apreciavam seu trabalho. Seus insultos à imprensa provocaram conselhos de Degas: "Meu amigo, você se comporta como se não tivesse talento."

Uma famosa disputa chocou toda a cidade de Londres. Quando Whistler expôs "Noturno em Preto e Ouro: O Foguete em Queda", o influente crítico John Ruskin denunciou o quadro como uma afronta à arte, comparando-o a "se jogar um pote de tinta na cara do público". Furioso, Whistler o processou por difamação. No julgamento, amplamente divulgado, ele depôs com brilho cáustico. Quando lhe pediram que justificasse uma taxa de duzentos guinéus pelo que Ruskin insistia que era uma pintura "porca", executada em dois dias no máximo, Whistler disse que seu preço se baseava no "conhecimento de uma vida inteira". Ele explicou a falta de objetos identificáveis na pintura: "Tive a intenção de libertar o quadro de qualquer espécie de interesse anedótico externo... É um arranjo de linha, forma e cor, em primeiro lugar."

A obra mais famosa de Whistler, "Arranjo em Cinza e Preto nº 1", é universal e incorretamente conhecida como "A Mãe de Whistler". O artista acreditava que a identidade de quem posava era irrelevante para a pintura, chamando-a de "arranjo" de formas. Whistler parecia estar observando a recomendação do poeta francês Mallarmé, seu amigo, para "pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz".

SARGENT: RETRATOS DA ALTA SOCIE-

DADE. O último grande pintor de retratos de fato (antes que a máquina fotográfica tornasse essa arte menos solicitada) foi John Singer Sargent (1856-1925). Artista verdadeiramente internacional, o descreveram como "um norte-americano nascido na Itália, educado na França, que parece alemão, fala como inglês e pinta como espanhol". Embora pintasse com Monet em Giverny, Sargent tomou como modelo o pintor espanhol Velázquez, o famoso mestre do Realismo visual.

Sargent teve uma infância sem raízes, conforme seus pais, norte-americanos, pulavam de um hotel para outro por todo o continente. Aos 19 anos, Sargent tinha iniciado o estudo formal de arte em Paris e aos 25 já era uma sensação - não, porém, do tipo que esperava. Na verdade, o trabalho que viria a solidificar sua reputação o fez criando um escândalo. Sargent pintou um retrato audaz, em tamanho natural, de uma famosa beldade parisiense, que posou sem modéstia, de túnica decotada, os ombros de fora (ele depois pintou por cima,



"Sr. e Sra. I. N. Phelps Stokes", Sargent, 1897, MMA, NY, Sargent pintou retratos da alta sociedade num estilo elegante, alongado.

REALISMO FOTOGRÁFICO PRECOCE

"Natureza-morta - Violino e Música", Harnett, 1888. Mma. NY.

William Michael Harnett (1848-92) toi o mais elogiado pintor norte-americano de natureza-morta de sua geração. Suas pinturas microscopicamente acuradas de objetos ordinários (chamadas "ilusões") eram tão convincentes que literalmente "enganavam o otho" (significado da expressão trompe l'ceil). Os espectadores tinham que ficar distanciados, atrás de uma cerca, para não estragarem a pintura, tocando nela. Enquanto os pintores acadêmicos expunham seus nus enfeitados no Salon de Paris, o trabalho de Harnett era pendurado nos bares. Com efeito, um trompe l'oeil de Harnett Tornou tão famoso um bar que as pessoas faziam fila para admirar a pintura. Os garçons estavam sempre ganhando apostas de clientes que insistiam que os objetos pintados eram reais. Harnett quase foi preso por agentes do Tesouro que consideraram talsificação seus quadros de dinheiro.

"Natureza-morta - Violino e Música" é um tour de force do Realismo. Através do uso de sombras (a paula de música e o cartão de visita aparecem com as pontas dobradas, a porta está entreaberta), Harnett simula uma boa escala de profundidade. Os objetos estão arrumados com precisão geométrica. Eixos verticais (o arco, as ranhuras na madeira e o ferrolho de metal) fazem interseção com linhas horizontais definidas pelas dobradiças e a moldura de madeira A mais ligeira rearrumação de qualquer dos objetos destruiria o equilibrio cuidadoso da composição.



restaurando a propriedade). Embora tivesse intitulado a pintura de "Madame X", todo mundo reconheceu a modelo que, com a chamativa maquiagem lilás, se tornou motivo de chacota em Paris. A mãe dela exigiu que ele guardasse a obra. Chocado com a reação, Sargent trocou Paris por Londres, onde jurou abandonar a franqueza e adotar a bajulação em todos os retratos futuros.

Sargent tinha o dom de fazer posar seus modelos prósperos de maneira natural, e assim dava-lhes vida. Quando lhe perguntaram se ele procurava representar a pessoa interior por trás do véu, Sargent respondeu: "Se houvesse um véu, eu pintaria o véu. Só consigo pintar o que vejo."

O REGISTRO SOCIAL. Inteligente, urbano e perfeitamente à vontade entre a camada superior, Sargent podia escolher seus modelos e ditar seu preco. Era excelente no portrait d'apparat, ou retrato de uma pessoa — geralmente rica e poderosa --, no ambiente de seu lar. Embora se concentrasse na figura por inteiro, seus retratos incluíam acessórios opulentos, tais como vasos Ming, metros de cetim, cortinas de veludo vermelho e ouro a cintilar.

Em "Sr. e Sra. I. N. Phelps Stokes", Sargent pretendia apenas retratar a Sra. Stokes numa pose à la van Dyck, com um enorme cão a seu lado. Infelizmente, não havia um doberman à disposição, de modo que o pintor o substituiu por um esboço do marido dela, cujo rosto vago, em sombras, indica claramente que só se pensou em incluir sua-figura num segundo momento. Sargent foi mais pródigo em cuidados com a figura feminina, desenhada de modo ondeado, o rosto radiante de inteligência e charme. As dobras rígidas da saia engomada servem para alongar a altura e exagerar a esbeltez da figura no desenho limpo, linear de Sargent. Essas pinturas elegantes, na tradição de Gainsborough e Revnolds, tornaram Sargent um sucesso enorme nos dois lados do Atlântico.

ARQUITETURA PARA A ERA INDUSTRIAL

Por boa parte do século XIX, estilos revival como os de templos pseudogregos ou romanos e castelos góticos estilizados dominaram a arquitetura. Quando a Revolução Industrial pôs à disposição novos materiais, tais como escoras de ferro fundido, os arquitetos inicialmente as disfarçaram de colunas corintias neoclássicas. Somente em estruturas puramente utilitárias, como pontes suspensas, estações de estradas de ferro e fábricas, o ferro fundido foi usado sem ornamento. Gradualmente, porém, cresceu a consciência de que novos materiais e métodos de engenharia demandavam um novo estilo, tão prático quanto a própria Era do Realismo.

O Palácio de Cristal (1850-51), que abrigou a primeira Feira Mundial em Londres, demonstrou as possibilidades estéticas de uma estrutura de ferro fundido. Joseph Paxton (1801-65), engenheiro que se especializou em estufas, projetou a estrutura em ferro e vidro de um enorme conservatório, cobrindo 85 quilômetros quadrados e envolvendo as árvores adultas já no local. Pelo fato de as máquinas produzirem elementos de ferro fundido em formas pré-fabricadas, a construção era instantânea. Em seis meses, espantosamente, os trabalhadores montavam o edifício como um grande conjunto de armar. Um transepto em forma de barril com múltiplos painéis de vidro sobre um esqueleto de ferro cobria toda a extensão do edifício. O espaço interior, inundado de luz, parecia infinito, a estrutura em si quase que sem peso.



O Palácio de Cristal, Paxton, 1850-51 (destruido pelo fogo, 1935). Gui dhall Library, Londres. O Palacio de Cristal foi a primeira estrutura de ferro e vidro construida em escala tão imensa que minstrava que os materiais industriais eram ambos luncionais e bonitos

O JARGÃO ARTÍSTICO

"Realismo" é um dos poucos termos usados na crítica de arte em que o estilo e o significado real da palavra são os mesmos. Muitos outros termos artísticos, porém, têm significados especializados que podem confundir o iniciante. Segue-se uma lista de termos artisticos usados com frequência e que podem parecer ambiguos.

RELEVO - um desenho que se projeta, esculpido ou moldado num fundo plano.

PERSPECTIVA - uma técnica para representar o espaço e objetos tridimensionais numa superficie plana.

FIGURATIVO estilo que representa acuradamente figuras, animais ou outros objetos reconheciveis (também chamado representativo: seu oposto é o abstrato ou subjetivo).

GRAFICO - arte numa superfície plana baseada em desenho e na utilização da linha (em oposição a cor ou relevo); especialmente aplicado à feitura de gravuras.

PLANO - uma superficie plana, bidimensional, com um contorno definido.

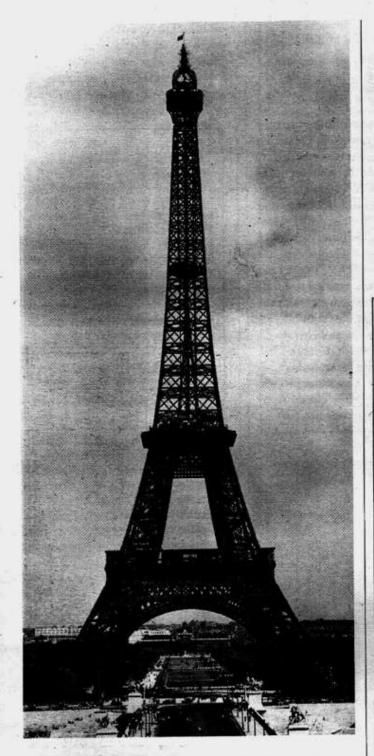
ESTÁTICO - arranjo de formas, linhas e cores que reduz o movimento visual quando se olha um quadro (oposto de dinâmico).

CHAPADO (PLANO) - sem ilusão de volume ou profundidade: também pura cor, sem gradações de fom.

COMPLEMENTAR - cores opostas no espectro (verde/vermetho, laranja/azul).

VALORES - grau de claro ou escuro numa

MONUMENTAL - que pertence aos monumentos: em escala épica



Torre Eiffel, Elffel, 1889, Paris. Triunfo da engenharia moderna, a Torre Eiffel oslenta seu esqueleto de ferro e aço, sem ativides a estitos arquitetônicos do passado.

A utilização do ferro fundido se espalhou depois da metade do século, permitindo que os edifícios fossem maiores, mais econômicos e resistentes ao fogo. Muitos edifícios com fachadas de ferro fundido ainda estão de pê no bairro do Soho, em Nova York, e a cúpula do Capitólio dos Estados Unidos foi construída de ferro fundido em 1850-65. Após 1860, quando o aço estava disponível, vastos espaços puderam ser fechados rapidamente. A invenção do elevador permitiu que os edifícios crescessem verticalmente, bem como horizontalmente, preparando o advento do arranha-céu.

A maior maravilha da engenharia e da construção da época foi a Torre Eiffel. Construída como principal atração da Exposição de 1889 em Paris, com trezentos metros era a mais alta estrutura do mundo. A torre consistia de 7.300 toneladas de ferro e aço conectadas por 2,5 milhões de rebites. Tornou-se um símbolo audaz da moderna era industrial.

ARTES E OFÍCIOS. Em oposição ao crescente prestígio do industrialismo, surgiu o Movimento Artes e Oficios (Arts and Crafts Movement), liderado pelo escritor e projetista britânico William Morris (1834-96). Através da Europa e da América do Norte, o Movimento Artes e Oficios do final do século XIX influenciou desde as artes decorativas de papéis de parede e tecidos até o projeto dos livros. O grupo advogava um retorno à tradição artesanal da arte "feita pelo povo e para o povo, como uma felicidade para quem tazia e para quem usava". Morris teve sucesso temporário em reviver a qualidade no desenho e no artesanato, que estava ameaçado de extinção pela produção em massa. Não conseguiu, porém, alcançar sua meta de arte para a massa. Os objetos feitos à mão eram simplesmente caros demais.

O Movimento Artes e Oficios foi influenciado pela Irmandade Pre-Rafaelita (Pre-Raphaelite Brotherhood), grupo artistico inglês formado em 1848, com o fim de restaurar a "pureza" da arte italiana antes de Raphael. O grupo incluia os pintores W. H. Hunt, J. E. Millais e D. G. Rossetti.

Chita "Cray", Morris, 1884. Victoria & Albert Museum. Londres.



ART NOUVEAU

O Art Nouveau, que floresceu entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial, foi um estilo decorativo internacional que se opôs à esterilidade da Era Industrial. Baseavase em formas torcidas, floridas, que se contrapunham à aparência pouco estética dos produtos fabricados por máquinas. Fosse chamado de Jugendstil (Estilo Jovem) na Alemanha, Modernista na Espanha, Sezessionstil na Áustria, Stile Liberty na Itália ou Style Moderne na França, o Art Nouveau era facilmente reconhecível por suas linhas sinuosas e curvas do tipo trepadeira. Foi usado com o máximo de eficiência na arquitetura de Antonio Gaudí (p. 65) e do belga Victor Horta, além de aparecer em design de interior por todo o período, em geral. A forma do nenúfar aquático, marca registrada do Art Nouveau, exerceu uma influência generalizada nas artes aplicadas, tais como o ferro forjado trabalhado, joalheria, vidro e tipografia.

BEARDSLEY: DECADÊNCIA ESTÉTICA. Os desenhos curvilíneos do ilustrador Aubrey Beardsley (1872-98) refletem de maneira típica o design Art Nouveau. As ilustrações em preto-e-branco de Beardsley para a Salomê do seu amigo Oscar Wilde causaram sensação quando o livro foi publicado. Em uma ilustração, Salomê beija a cabeça cortada de João Batista, cujo sangue pinga formando um caule. O erotismo perverso do desenho ilustra a tipica decadência fin-de-siècle. Beardsley eliminou o sombreado de sua arte gráfica, contrastando padrões pretos e brancos em motivos fluidos, orgânicos.



TIFFANY: MENAGERIE DE VIDRO. O motivo da trepadeira do Art Nouveau resume o trabalho em vidro do norte-americano Louis Comfort Tiffany (1848-1933). Os abajures de Tiffany têm cascatas de hera de vidro pintado, de seus vasos brotam lótus, das suas janelas caem cachos de uvas. Seja qual for o objeto, todos os desenhos de Tiffany eram caramanchões de folhas e pétalas graciosas em cores fulgurantes.

Filho do fundador da joalheria Tiffany's de Nova York, Tiffany estudou pintura, depois projetou vitrais para igrejas. Ao substituir mártires e santos por papoulas e pavões, seu trabalho tornouse imensamente popular. Nos vitrais florais, paisagísticos, celebrando a profusão da natureza, Tiffany criou uma das mais inovadoras obras em vidro.

"Salomé", Beardsley, 1892: Princeton University Library. Beardsley unava as linhas sinuosas, em curva, do Art Nouveau, com base em lormas de plantas.



"Vinhedo", ateliès Tiffany, 1905. MMA, NY, As obras An Nouveau de Tiflany em vitral refleiram suas duas paixoss. a naturera e a cor

O NASCIMENTO DA FOTOGRAFIA

No início do século XIX, as descobertas científicas na área de ótica e química convergiram para a produção de uma nova forma de arte; a fotografia. Em 1826, o químico francês Nicéphore Niépce (1765-1833) fez a primeira imagem fotográfica que sobreviveu, uma vista do pátio de sua casa. Para obter a imagem nublada, Niépce deixou uma placa de estanho polido em exposição durante oito horas.

Seu colaborador, Louis-J.-M. Daguerre (1789-1851), inventou um processo mais prático de fotografia em 1837, Sua primeira fotografia, "Natureza-morta", era uma vista brilhantemente detalhada de um canto de seu atelië, que ficou em exposição de deza 15 minutos. Em 1839, Daguerre inadvertidamente tirou a primeira fotografia conhecida de um ser humano. Sua fotografia de um bulevar parisiense conhecido pela multidão de pedestres apressados não mostra sinal algum de vida, exceto por um homem engraxando os sapatos — o único ser humano que ficou parado tempo suficiente para que sua imagem fosse registrada durante à longa exposição.

Um inglês, William Henry Fox Talbot (1800-77), aper-



"Vista de Sua Janela em Gras", Nièpce, 1826, Gemsheim Collection, Universidade de Texas. Austin. Esta é a primeira fotografia que sobreviveu, com exposição de oito horas.

feiçoou ainda mais o processo da fotografía com sua invenção dos calotipos, ou negativos da fotografia, anunciados em 1839. Ele tinha começado a fazer experiências prensando folhas, penas e pedaços de renda contra papel preparado que era exposto à luz do sol. Suas impressões finais de imagens projetadas eram manchadas em comparação com os daguerreótipos nítidos, mas eram obtidas com negativos de papel e impressões em papel.

Logo se seguiram outros avanços. Em 1851, um processo chamado chapa molhada reduziu o tempo de exposição para segundos e produziu impressões quase tão exatas quanto as de Daguerre. Então, foi inventado o tipo de metal, com a imagem numa chapa de metal fina, em vez de vidro delicado. Em seguida, a placa seca liberou o fotógrafo de ter que correr imediatamente para a câmara escura. Não só a imagem se mantinha por mais tempo antes de ser revelada, como a velocidade da exposição era tanta que o fotógrafo não mais necessitava de tripé. Por volta de 1858, a fotografia instantănea substituiu o daguerreótipo. Nos anos 1880, as câmeras portáteis de mão e o filme em rolo tomaram a cena.



'Um Retrato de Charles L. Smith'', Daguerre, 1843. International Museum of Photography da George Eastman House. Rochester, NY. Dagwerre inventou um microdo pratico. de follografia



"Embarcação", Fox Talbet, c 1844 Science Museum Londres Fox Talbot desenvolveu negalivos e impressées em papel

TIPOS POPULARES DE FOTOGRAFIA

FOTOGRAFIA DE VIAGEM. Os fotografos profissionais foram aos bandos para locais distantes documentar maravilhas remotas e alimentar o apetite do público pelo exôtico.

De repente, as pirâmides e as esfinges do Egito, a erupção do Velho Fiel, as cataratas do Niagara e o Grand Canyon estavam acessíveis a viajantes de poltrona. Essas primeiras feras do diafragma superaram dificuldades.



"Canyon de Chelly, Arizona", O'Sullivan, 1867 International Museum of Photography da George Eastman House, Pachester, NY, As hitografias de viagem do ousle norre americano convencirum os legisladores do litile à establine exem os primeiros pairques nacionais.

formidáveis, carregando equipamento pesado e chapas frageis por sobrepicos alpinos, trabalhando debaixo de sol escaldante e depois na escuridão sufocante das câmaras escuras portáteis. Dedos enegrecidos, roupas corroidas por nitrato de prata e muitas vezes grande perigo físico não conseguiram espantar os pioneiros da fotografia.

FOTOGRAFIA DE GUERRA E MATTHEW BRADY. Em mais de sete mil negativos, Matthew Brady (1823-96) trou-



"Carroças-Ambulâncias e Condutores no Hespital Harewood", Brady, 1863. Library of Congress. Washington. DC As folografias autênticas do folografo da Guerra Civil Brady demonstraram a revindicação do novo mino de sei "upi espelho cont mensora

xe para casa os horrores da Guerra Civil. "Um espírito nos meus pes disse vai, e eu fui", explicou ele. Além do espírito, ele teve que levar consigo uma carroça carregada de equipamento. Os soldados chamavam sua câmara escura sobre rodas de carroça "Whatsit" ("Oqueéisso"). Frequentemente ela foi alvo do fogo inimigo; enquanto Brady, encurvado ali dentro, processava chapas de vidro, a batalha rugia à sua volta. Como levava três minutos para fazer uma impressão numa chapa, Brady ficava limitado a fotografías de solda-

> dos fazendo pose no acampamento ou no campo de batalha e de cadáveres nas trincheiras. Suas fotografias de esqueletos com os cantis ainda pendurados registraram a dura realidade da guerra com autenticidade até então desconhecida e inspiraram o discurso de Gettysburg de Lincoln.

> Em Bull Run, Brady quase foi morto e ficou perdido três dias. Ainda usando o guarda-pó branco comprido e chapéu de palha e com um fuzil emprestado, magro e faminto, Brady desviouse do caminho e chegou em Wa-

shington. Depois de se abastecer com novos suprimentos, voltou correndo para o front.

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL, Jacob Riis (1849-1914) foi repórter de polícia em Nova York, experimentando diretamente a violência das sórdidas favelas da cidade. Depois de inventado o flash de pólvora (equivalente à lâmpada de flash moderna), passou a contar com o elemento surpresa e invadia esconderijos de ladrões, oficinas de trabalhadores mal pagos e moradias pobres para documentar as tenebrosas condições de vida no Lower East Side (zona sudeste) de Manhattan. Riis as publicou em chocante detalhe em jornal e num livro, Como Vive a Outra Metade (1890). Graças às suas imagens se chegou às primeiras leis de reforma dos códigos de moradia e leis trabalhistas.



"Arabes de Rua na Área da Rua Mulberry", Riis, c. 1889. Jacob A. Riis Collection. Museum of the City ot New York. O fotógrafo de jornai Riis demunciava a miseria documentando a vida e as condições de trabalho insipidas dos pobres urbanos, como nesta fotografia de crianças sem-teto



FOTOGRAFIA-RETRATO. Nadar (1820-1910), caricaturista francês, começou a fotografar as principais figuras artisticas de Paris em 1853. Seus retratos de personagens luminares como George Sand, Corot, Daumier e Sarah Bernhardt eram mais que apenas rígidos retratos documentais. Ele concebia a pose, fazia a pessoa posar e iluminava a figura de modo a enfatizar seus traços de caráter. Por exemplo, ao fotografar Bernhardt, a atriz trági-ca arquetípica, a fez posar dramaticamente envolta em panos. Nadar esteve entre os primeiros a usar luz elétrica nas fotografias e inventou a fotografia aérea, pairando sobre Paris num balão de ar quente. Construiu um dos maiores balões do mundo, Le Géant ("o gigante"), tendo sido uma vez carregado para a Alemanha e arrastado por quarenta quilômetros por terreno árido até conseguir parar a nave fugitiva.

"Sarah Bernhardt", Nadar, 1859, International Museum of Photography da George Eastman House, Rochester, NY. Nadar fotografou os principais astros de Paris, como a famosa atriz.



"Chame, Eu Sigo; Eu Sigo; Deixe-me Morrer", Cameron, c 1867. Royal Photographic Society. Data: Compraint of a grimeria a bater lalografiles for a de focu com o fini de fransanti DALCO CONTRACTOR

OS PRIMÓRDIOS DA FOTOGRAFIA-RETRATO

Não e de admirar que nossos ancestrais pareçam rigidos e leios nos primeiros daguerreotipos, tamanho o trabalho que dava capturar uma imagem. Para tirar os primeiros retratos com fotografía. Samuel F. B. Morse fez sua esposa e sua filha ficarem sentadas como se estivessem mortas durante vinte minutos no telhado de um edificio olhando para à luz com os olhos fechados (ele depois pintou os olhos). A maioria dos fotógrafos tinha cadeiras especiais chamadas "imobilizadoras", que prendiam as cabeças dos fotografados num torno oculto da visão da câmera, para garantir que os modelos ficassem parados. Uma vitima descreveu a tortura, lembrando que ficou sentado durante colto minutos, com o sol forte batendo no rosto e as lágrimas escorrendo enquanto... o operador passeava pela sala com um relógio na mão, dizendo a hora a cada cinco segundos". Apesar do desconforto, os daguerreótipos eram muitissimo populares. O imperador Napoleão III diante de um estúdio chegou a interromper sua marcha para a guerra para tirar retrato.

FOTOGRAFIA DE ARTE. Julia Margaret Cameron (1815-79) quis captar nada menos que a beleza ideal. Quando lhe deram uma câmera, com a idade de 48 anos, ela começou a fazer retratos de vitorianos famosos que, por acaso, eram também seus amigos: Tennyson, Carlyle, Browning, Darwin e Longfellow. Cameron era excelente em definir a personalidade em retratos intensos e dizia: "Quando tive esses homens diante de minha câmera, toda a minha alma se dedicou a fazer seu dever em relação a eles, registrando fielmente a grandeza interna bem como os traços do homem exterior. A fotografia assim tirada era quase a corporificação de uma oração." Foi a primeira a ter lentes especiais, que produziam um efeito de foco suave nas suas fotografias de género, alegóricas e muitas vezes excessivamente sentimen-

O IMPACTO DA FOTOGRAFIA NA PINTURA

Quando o pintor romântico francés que da camera, o modelo só precisa-Delaroche, conhecido por suas cenas va posar para os toques de cor fitrabalhosamente detalhadas, ouviu fa- nais, Bierstadt considerava as fotolar da primeira lotografía, proclamou grafías modelos úteis para suas pai-Deste dia em diante la pintura esta mortal. A arte de pintar retratos em Manet lambém as usavam. Os insminiatura foi imedialamente condenada ao esquecimento, substituida pelos daguerreótipos onipresentes, que ficavam prontos em 15 minutos e custavam 12 centavos e meio 0 pintor lovista Vlaminck falou em nome dos pintores assustados quando disse Odiamos tudo o que tem a ver com a totografia.

Outros artistas viam as fotogralias como acessorios auxiliares. Delacroix as usava como estudos para poses dificeis de manter, dizendo Deixe que um homem de génio use o daquerreótipo como deve ser usado e ele vai se alçar a uma altura que nós desconhecemos." Seu grande rival Ingres, negava que as fotografias oudessem constituir arte fina, mas também as usava como estudos de retratos, admirando "sua exatidão que eu gostaria de alcançar. Seus retratos têm um estilo prateado similar aos daguerreolipos.

tagem de usar as fotografías para pin- nipular as imagens produzidas mefar retratos em vez das sessões intertistas terem reproduzido a semelhan- pos-Revolução Industrial

sagens panorámicas. Courbet e tantaneos de ação congelada de Degas o ajudavam a imaginar poses incomuns e composições dilerentes. Très gerações depois da invenção da fotografia, os pintores abandonaram a imagem e passaram para a abstração.

Gradualmente os fotógrafos comecaram a insistir que seu oficio era mais que o negocio de baler retratos ou servir de base para a pintura. portanto uma bela arte em si. Como disse o escritor Lamartine, a fotografia. "mais que uma arte. è um lenômeno solar, em que o artista colabora com o sol". A câmera reproduzia imagens de maneira realista com excelência, mas os totógrafos aspiravam imitar a pintura. Para competir com a imaginação do artista, os "fológrafos de arte" começaram a bater imagens ligeiramente fora de loco, a retocar negativos, acrescentar tinta às lotografias impressas, a superpor Logo muitos pintores viram a van- negativos e de outras maneiras, macanicamente. Tinha nascido uma mináveis de pose. Depois de os ar- nova forma de arte para o mundo

IMPRESSIONISMO: QUE HAJA COR E LUZ

O movimento conhecido como Impressionismo marcou a primeira revolução artística total desde a Renascença. Nascido na França no início dos anos 1860, na sua forma mais pura só durou até 1886; apesar disso determinou o curso da maior parte da arte que se seguiu. O Impressionismo se separou radicalmente da tradição rejeitando a perspectiva, a composição equilibrada, as figuras idealizadas e o chiaroscuro da Renascença. Em vez disso, os impressionistas representavam sensações visuais imediatas através da cor e da luz.

Seu objetivo principal era apresentar uma "impressão" ou as percepções sensoriais iniciais registradas por um artista num breve vislumbre. Eles usaram como base a observação de Leonardo de que o rosto e a roupa de uma pessoa parecem verdes quando ela caminha por um campo ensolarado. A cor, segundo descobriram, não é uma característica intrinseca, permanente, de um objeto, mas muda constantemente de acordo com os efeitos da luz, do reflexo ou do clima sobre a superfície do objeto.

Para cumprir o desafio de retratar essas qualidades voláteis da luz, eles criaram uma pincelada distinta, curta, cortada. Aqueles pontos vivamente coloridos formavam um mosaico de borrões irregulares que vibravam de energia como o pulso da vida no brilho da luz sobre a água. De perto, os borrões de cor pura dos impressionistas, lado a lado, tinham a aparência ininteligível, provocando nos críticos a acusação de que "disparavam tinta na tela com uma pistola". A uma distância, porém, o olho fundia listas separadas de azul e amarelo, por exemplo, em verde, fazendo com que cada matiz parecesse mais intenso do que se tivesse sido misturado na paleta. Até mesmo as sombras que pintavam não eram cinza ou pretas (a ausência de cor que detestavam), mas compostas de muitas cores.



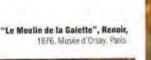
"Impressão: Nascer do Sol", Monet, 1872 Musee Marmottan, Paris, Em 1874. Degas, Sistey Pissarro, Morisot, Renoit e Monet, entre politos, montaram sua primeira. exposição de grupo, que incliva-"Impressan Nascer do Sof" Esta pintura foi responsavel pela nome que o grupo recebeu, "impressionistas", cumiado por um cráco como reparo depreciativo sobre a natureza "não acabada" das obras. (O termo "ampressão" tinha vido usado antes pera denofar um tratamento rapido. a moda de esbaço, qui primeira. teacão intutiva, a um tenta) Aqui, as horbuibas e as faixas de cor de Moset indicando ondas e barcos ao amanhecer constituiam a pintura acabada О пите редои.

COMO DISTINGUI-LOS

Nada ajuda o lato de os nomes de Manet a Monel serem quase idénticos e de que todo o grupo muitas vezes pintava as mesmas cenas em telas praticamente indistintas. As primeiras impressões, porém, podém enganar. As diferenças básicas são quase tão marcantes quanto as semelhanças.



"Catedral de Rouen", Monet, 1892-94, Museu de Belas Artes, Boston





"Prima Ballerina", Degas, c. 1876. Musée d'Orsay, Paris.



"Bar em Folies-Bergère", Manet, 1882, Courtauld Institute, Londies



ARTISTA	MANET	MONET	RENOIR	DEGAS
TEMAS	Atualizou temas dos Antigos Mestres, pintou cenas contemporâneas com visão crítica	Paisagens marinhas, séries sobre campos de papoulas, rochedos, montes de feno, a Catedral de Rouen; fase final da obra: nenúfares aquáticos quase abstratos	Nus femininos voluptuosos, com pele de pessego, o café-society, crianças, flores	Retratos em pastel de figuras humanas em pausa após a ação; bailarinas, corridas de cavalo, café-society, lavadeiras, circo; fase final da obra: nus no banho
CORES	Manchas escuras contra a luz, usava o preto como acento; inicial: escuro; final: colorido	Tons solares, cores primárias puras em pinceladas uma ao lado da outra (as sombras eram cores complementares em pinceladas uma ao lado da outra)	Vermelhos ricos, cores primárias, detestava o preto — usava o azul em seu lugar	Tons vistosos lado a lado para obter vibração; inicial: pastel suave; final: vastas lambuzadas de pastéis em cores ácidas
ESTILO	Formas simplificadas com um minimo de modelo, manchas de cor chapada com contorno em preto	Dissolvia a forma em luz e clima, contornos suaves, ar impressionista clássico	Inicial: pinceladas rápidas, figuras manchadas misturadas ao fundo nublado; final: estilo mais clássico, nus solidamente formados	Ângulos não convencionais com as figuras amontoadas na beira da tela, composição assimétrica com vazio no centro
RECO- MENDA- ÇÃO	Não era um grande teórico, mas disse: o artista "procura simplesmente ser ele mesmo e mais ninguém"	"Tente esquecer que objetos tem à sua frente, árvore, casa, campo ou o que for. Pense apenas: "Aqui está um quadradinho azul, aqui uma forma oblonga cor-de-rosa, aquí uma faixa amarela e pinte-a exatamente como você a vê."	"Pinte com alegria, com a mesma alegria com que faria amor com uma mulher."	"Mesmo quando trabalha a partir da natureza, a pessoa tem que compor."

PINTURAS QUE FORAM MARCOS NA HISTÓRIA DA ARTE

Certas pinturas alteraram o curso da arte ocidental, assinalando uma profunda mudança de um estilo ao seguinte. Essas obras semmeis não so destancharam uma revolução na forma como os pintores viam a arie, como lambem mudaram o modo de as pessoas pensarem o mundo.

Cada uma dessas pinturas de ruptura pareceu radical em sua epoca. A maior parte delas provocou urros de luría dos conservadores. Agora, porem, fornaram-se parte da Iradição de ontem, que os novos artistas desallam com gestos de independência ainda mais polémicos. Toda arte profundamente original" disse o critico Clement Greenberg, "parece leia a primeira vista"



"Conversão de São Paulo", Caravaggio, c 1601. Santa Maria to Profess Fin suas figuras fortemente : 3225 de manoira realista, Caravaggio 14 - 11 - 12 de de de de Renascença e a artificialità : "" - " e E - "troduziu a realidade do dia-a-dia na arti in transcoles do especiador alraves de "c" : " sas e sombrás dramaikas Emilio a sessiono so tenha trabalhado 12 anos revo. - - denial retratando antigos ternas - - denial retratando anunciando e sias el significa



d'Orsay Paris Marrel fierant, ou a fresh e i mando mulheres mas come sere i humanil contemporáneos, não deuses voi e vades. abandonando o chiaroscurp a 2044 (1) + 1244 34 contrastes claro-escuro audacinesca. As republicaestilo alegórico do Salao, Imune a pretura nara o mundo moderno da vida real





"Juramento dos Horácios", David, 1784 Louvie Paris. A composição austera, correla, de David marcou o linal da arte rococo chela de plumas, Invola. Dal em diante, predomiviou a arte neoclassica, com seu removado interesse na antiguidade e na moralidade é seu senso de ordem.



"As Senhoritas de Avignon", Picasso, 1907 MoMA. NY. Nesta pintura de transição, as vesperas do Cobismo. Picasso explodiu as ideias tradicionais de beleza. perspectiva, anatomia è cor. Ele substituru il estito baseado na aparência, que havia remado desde a Rimasciença por uma estrutura intelectual que so existia em sua mente a mais importante virada no desenvolvimento da arte. confrequeriona livre





"A Balsa da Medusa", Géricault, 1818-19 Louvre. Paris Gericació rejeitor a arte rigida intelectualizada em proi de impreos aparxonados, subjetivos, e da tecnica. Ao dar a um acontecimento contemporaneo (um naulragio). tratamiento epico grandioso, introduzio um novo conceito do que constitui a arte. Em vez da pintura ai adémica da historia, a arte romântica podia retratar preocupações emocionais individuais



"Número 1, 1950 (Névoa de Alfazema)", Pollock, 1950 NG. Washington BC Em torno de 1947, Pollock abandoniou pinceis e pintura de cavalete. pondo a tela no chão e jugando finta sobre ela, sem premeditação. Esse processo, que o subconsciente permite è que incorpora os efeitos do acaso, criou um padrão de linhas e pingos por todo lado que eliminou ideias aceitas de composição tais como ponto focat fundo e primeiro plano. O rompimento de Pollock deu uma liberdade sem precedentes aos artistas emudovi à capital da vanguarda de Paris para Nova York

O MOVIMENTO. O Impressionismo surgiu em torno de 1862, quando Renoir, Monet, Bazille e Sisley eram estudantes, no mesmo ateliê parisiense. Excepcionalmente unidos devido a seu interesse comum em pintar a natureza ao ar livre, eles faziam excursões juntos para pintar com os artistas de Barbizon. Quando um professor pediu que pintassem a partir de modelos antigos, os jovens rebeldes deixaram o trabalho no curso formal. "Vamos sair daqui", disse Monet. "É um lugar insalubre." Aclamaram Manet como seu ídolo, não pelo estilo, mas por sua independência. Rejeitados pelos guardiães do oficialismo, em 1874 os impressionistas decidiram mostrar seu trabalho como grupo - a primeira de oito exposições cooperativas.

Esse trabalho diferia drasticamente da norma, em abordagem e técnica. Pintar do início ao fim ao ar livre era o modus operandi; o método usual de fazer esboço a céu aberto, depois terminar cuidadosamente uma obra no ateliê, era, para eles, heresia. O uso que faziam de luz e cor, em vez da forma meticulosamente desenhada como princípio orientador, também era considerado chocante. O novo trabalho não tinha conteúdo narrativo discernível. Não refazia a história, mas em vez disso retratava uma fatia da vida contemporânea ou uma fotogra-

O PRIMEIRO IMPRESSIONISMO

PERÍODO: 1862-86

ELENCO ORIGINAL: Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley, Morisot, Cassatt

TEMAS: Paisagens ao ar livre, beira de mar, ruas e cafés parisienses

PROPÓSITO: Retratar sensações visuais imediatas de uma cena



"O Atelië dos Batignolles", Fantin-Latour, 1870, Musée d'Orsay, Paris,

A Gangue de Manet. O pintor de natureza-morta Fantin-Latour tornou célebre o papel de Manet como lider dos artistas de vanguarda franceses com este retrato do grupo no aleñe do proprio Manet. Este aparace ao cavalete, com o pintor alemão Scholderer de pe, atrás, e o escritor Astru sentado, posando para seu retrato. A direita (a partir da esquerda) estão Renoir, Zola, Edmond Maitre, Bazille e Monet. A palavra "Ballgnolles" do titulo se refere a uma área do Montmartre, em Paris, onde os pintores impressionistas se reuniam para disculir arté. Como so pintavam durante as horas do dia em que havia luz, às noites se encontravam no Calé Guerbois. Manet presidia este grupo de pintores renegados — Degas, Cezanne, Sisley, Renoir, Fantin-Latour, Bazille, Pissarro e Monet — conhecido como a "gangue de Manet" Monet lembrou: "Delas (essas noites) saiamos com uma vontade mais firme, com nossos pensamentos mais claros e mais distintos." O ano de 1869 foi a virada, Renoir e Monet então trabalhavam lado a lado ao ar fivre, com seus cavaletes e suas caixas de tintas portáteis. Estabeleceram a nova técnica enquanto captavam os efeitos transitórios da luz do sol nas águas do Sena.

fia instantânea da natureza. E como parecia descuidada a versão impressionista da natureza! Tinha-se como parâmetro que as paisagens deviam ser artificialmente arrumadas à la Claude, com montes e lagos harmoniosamente equilibrados. A composição, para os impressionistas, parecia não existir, tão carregado ficava um lado da tela, com figuras cortadas pela moldura do quadro.

A obra era considerada tão sediciosa que fizeram um quadrinho mostrando uma mulher grávida impedida de entrar na exposição impressionista, para que sua exposição àquela "imundície" não prejudicasse a criança na barriga. Um jornal contava solenemente como um homem, levado à loucura pelas pinturas, saiu mordendo inocentes ali presentes.

Os críticos de arte foram ainda mais cruéis. Um afirmou que em "Nu ao Sol", de Renoir, a carne da modelo aparentava estar podre. Chamaram os borrões escuros de Monet de "lambidas" e decretaram que sua técnica era "descuidada". Só nos anos 1880 os pintores impressionistas foram aceitos e aclamados.

CONTRIBUIÇÕES. Depois do Impressionismo, a pintura nunca mais seria a mesma. Os pintores do século XX ou expandiram sua prática ou reagiram contra ela. Desafiando a convencão, esses rebeldes estabeleceram o direito do artista de experimentar com estilo pessoal. Acima de tudo, permitiram que a luz da natureza e a vida moderna brilhassem através das sombrias tradições seculares.



"Almoço Sobre a Relva", Manet, 1863. Musée d Orsay, Paris. Manet pintou áreas de cor chapada um rompmento radical em relação ao tradicional chiaroscoro.

MANET: PIONEIRO DO MODERNO.

Edouard Manet (1832-83) é muitas vezes chamado de Pai da Arte Moderna. Mártir relutante da vanguarda, nada querendo além do reconhecimento oficial que lhe foi negado, Manet é de difícil classificação.

Embora pintasse ao lado de Renoir e Monet, que o consideravam líder, nunca fez exposições junto com os impressionistas. Com treinamento clássico, se via na tradição dos grandes mestres, cujos motivos muitas vezes tomava emprestado. No entanto, os críticos censuravam seu trabalho, rotulando-o de "piada virtual... ferida vergonhosa, aberta".

O que enfurecia o público e transformava Manet num herói aos olhos dos jovens rebeldes éra sua tradução da Grande Tradição em termos modernos. Manet desmascarou a mitologia idealizada e retratou candidamente a vida moderna. Ele também eliminou o verniz sutil e a polidez detalhada da técnica acadêmica. Sua pincelada semelhante a esboço dava às suas pinturas uma aparência încompleta, fazendo as imagens parecerem planas e duras.

A história da arte atribui a Manet o lancamento da "revolução da mancha de cor". Com essa nova técnica. Manet sugeria a forma através de amplas áreas planas (ou manchas) de cor. Quase como se conscientemente se recusasse a competir com o realismo da câmera, ele se recusava a simular a tridimensionalidade através da modelagem de formas com linhas ou gradações de cor. Suas imagens à semelhança de estênceis eram propositalmente rasas e simplificadas. Em lugar de meios-tons para sugerir volume, ele usava tons claros completamente contrastantes com os escuros.

Essa mudança radical na técnica forçou as pessoas a olhar de uma maneira nova a superfície da pintura. Desde o Renascimento, os artistas viam a pintura emoldurada como uma janela através da qual se olhava, para se ver uma cena pintada "recuada" na distância. Com sua modelagem e a perspectiva mínimas, Manet insistia que as pessoas olhassem para a própria superfície da pintura — um plano chato coberto com formas pintadas.

"Déjeuner sur l'herbe" ou "Almoço Sobre a Relva" é a pintura que estigmatizou Manet como "perigo" para a moralidade pública. Exibida no Salon des Refusés em 1863 (uma exposição de telas rejeitadas pelo Salão oficial). "Déjeuner" ofendia tanto no plano moral como no estético. Retratando uma mulher nua e dois homens vestidos fazendo piquenique, foi considerada indecente porque Manet não idealizou o nu. O olhar contemporâneo. direto, da mulher e o fato de ela não se parecer com uma divindade paga escandalizou os espectadores, para quem a nudez era aceitável apenas se disfarcada com adornos clássicos.

Na verdade, a pintura de Manet tinha base sólida na tradição renascentista — tanto em "Concert Châmpetre", de Giorgione, quanto numa gravura inspirada num desenho de Raphael. A obra também atualizava a tradicional pintura de fête galante, em que aristocratas decorativos vagabun-

deiam por parques nebulosos. Além disso, Manet usou elementos tradicionais como o agrupamento triangular de figuras, o arranjo de natureza-morta no primeiro plano à esquerda, a figura do tipo deusa tomando banho ao fundo e perspectiva recuada para dar ilusão de profundidade.

Ele tentou fazer o público ver o que Baudelaire chamou de o lado "épico" da "vida real" ou "como somos grandiosos em nossas gravatas e botas engraxadas!" Entretanto, pelo fato de ter colocado essas convenções em roupagem realista moderna, a obra despertou uma tempestade de hostilidades sem precedentes.

Dois anos mais tarde, em 1865, a "Olympia" de Manet (p. 71) causou um tumulto ainda maior. Multidões se amontoavam, mantidas a distância por guardas, bobas diante do que foi chamado de "primeiro nu moderno". uma cortesă confrontando francamente o espectador. Também esse traba-Iho tinha precedente, com Manet usando como modelo a "Vênus de Urbino", de Ticiano; mas, desta vez, substituiu a deusa por uma prostituta. O romancista Zola exaltou Manet por sua modernidade, chamando-o de "filho do século". Para a maioria conservadora, porém, a apresentação casual de um ser humano real despido era simplesmente vulgar.

Os artistas acadêmicos aclamados pelas exposições que faziam no Salão anual frequentemente retratavam nus, mas apenas como divindades clássicas. Sua técnica também diferia do estilo semelhante a esboço de Manet. Na época, os pintores cobravam por hora. Quanto mais meticulosamente trabalhavam numa pintura, introduzindo infinitos detalhes e um acabamento altamente cuidadoso, maior era o preço de venda. Embora Manet trabalhasse arduamente em suas pinturas, muitas vezes tornando a pintálas até ficar satisfeito, era desprezado como reles incompetente por seus "atalhos", pois aplicava a tinta com amplas pinceladas.

ESTILO TARDIO. Nos anos 1870, a pincelada de Manet se tornou ainda mais livre e solta. À medida que ele começou a acompanhar Monet e Renoir em excursões de pintura ao longo do Sena, sua obra se tornou inseparável do Impressionismo. A obra-prima tardia de Manet, "Bar em Folies-Bergère", mostra como ele absorveu completamente os princípios impressionistas. Expressou, como observou Matisse, "somente o que lhe tocava imediatamente os sentidos". Muito mais importante que o bar-cabaré ou a garçonete, o tema da pintura são as impressões sensoriais transmitidas via cor.

Manet era excelente em dar forma vital, visual, a bulevares e cafés da Paris contemporânea. Foi o único entre os impressionistas que enfrentou as sublevações políticas de sua época. Quando as massas famintas se rebelaram, outros impressionistas fugiram para o campo, para pintar flores. Mas Manet correu para a cena para registrar o drama da luta de classes. Ele nunca fechou os olhos à realidade nem comprometeu sua visão altamente original. Libertando su obra da convenção artística, ganhou este comentário de Renoir: "Manet foi toda uma nova era da pintura."

O SALÃO

O que foi esse Salão onipotente que difou o estilo da pintura francesa por duzentos anos? Estabelegido em 1667 pela Academia Francesa, o Salão foi uma mostra anual de arte designada segundo a sala, ou Salão, no Louvre, em que aconteceu pela primeira vez. O Salão não era apenas a feira de arte com selo oficial, mas a única exposição pública de arte em Paris. Como tal, do júri emanava poder supremo na padronização do gosto. Como eram membros da arquiconservadora Academia, os jurados rejeitavam as obras dos artistas inovadores e perpetuavam o predominio da pintura histórica na arte francesa:

Em 1863, os jurados rejeilaram três mit das cinco mil obras inscritas. Chamando a obra não aceltável de "grave perigo para a sociedade", o Salão era, obviamente, hostil à arte corajosa. O protesto resultante disso chegou aos ouvidos do imperador Napoleão III, que ordenou que as obras rejeltadas fossem expostas num pavilhão apelidado de Salão des Refusés. Enormes multidoes foram ver os trabalhos de artistas como Manet, Cézanne e Pissarro.

A exposição foi um notável succes de scandale (devido principalmente ao "Déjeuner sur l'herbe" de Manet, dessa época). Os historiadores de arte situam o início da pintura moderna a partir desse ponto. Por volta dos anos. 1880, o prestigio do Salão foi declinando, a medida que artistas como os impressionistas passaram a lazer as proprias exposições. Os negociantes de arte também começaram a desempenhar um papel mais importante ao expor arte de correntes não-oficiais.



"Bar em Folies-Bergere", Manet, 1882. Courtauld Institute. Londres. Manet usou lécnicas impressionistas de luz e cor tremulantes.

O NEGOCIANTE DE ARTE

Sem dúvida, alguns negociantes empreendedores se deram bem exportando cargas de galé de arte ateniense para Roma durante o futor comprista de Nero. Mas a primeira evidência escrita da profissão de negociante de arte vem do historiador de arte renascentista. Vasari, Ele descreveu como uma pintuta de Madona de Andrea del Sarto deu aos mercadores quatro vezes o fanto que finham pago por ela . ao ser revendida a Francis I da França. Durante o século XVII a Academia Real Francesa proibiu os pintores de vender o próprio trabalho. forcando-os a depender dos intermediários comerciais, e o negociante de arté se tornou indispensavel. Watteau chegou a morrer nos bracos do seu marchand

No século XIX, os mercadores se tornaram patronos quando negociantes parisienses visionarios como Durand-Ruel. Pere Tanguy e Ambroise Vollard compraram trabalhos de arlistas que o Salão tinha rejeltado - "marginais" como Monet, Benoir, van Gogh, Gauguin. Cézanne e Pissarro Em Nova York, nos anos 1940. Peggy Guggenneim provia um apoio semelhante a inovadores como Duchamp, Ernst e Pollock em sua galeria. Art of This Century. O mais habilidoso marchand contemporáneo è Leo Castelli, que transformou o mundo da arle dos anos sessenta quando promoveu artistas pop como Rauschenberg Johns. Lichtenstein e Warnol depois sendo pioneiro em artistas minimalistas e conceituais.

MONET: LUZ = COR. Claude Monet (1840-1926) disse uma vez que desejaria ter nascido cego e então conseguido a visão para que pudesse, sem preconceitos, pintar verdadeiramente o que via. Aconteceu de a revelação lhe ocorrer à idade de 18 anos, quando começou a pintar ao ar livre. "De repente, um véu foi rasgado", disse ele. "Meu destino de pintor se descortinou para mim."

Monet começou como artista comercial e caricaturista, mas após vaguear pelo litoral da Normandia pintando marinhas iluminadas pelo sol, tornou-se expoente do registro direto da natureza para transmitir as impressões imediatas de um momento dado. Depois de estudar paisagens de Constable e Turner em Londres, Monet participou da primeira exposição impressionista, em 1874, com "Impressão: Nascer do Sol". Sua tela resumia o tema do novo movimento, dando-lhe o nome que passou a ter daí em diante. Por toda a metade do século seguinte, enquanto outros do grupo original desenvolviam suas próprias variações sobre o tema, Monet permaneceu fiel ao credo segundo o qual luz é cor.

Sua dedicação teve seu preço. Como Renoir, durante os anos 1860 e 70, Monet sofreu uma pobreza aterradora, trocando suas posses por tinta. Em 1869, um visitante relatou que Monet estava desesperado: "Completamente faminto, as asas cortadas." Só sobreviveu porque Renoir lhe trazia pão da própria mesa. Em 1875, ele implorou aos amigos assistência financeira, escrevendo a Zola: "Não temos um único centavo na casa, nada nem para manter a panela fervendo hoje." Monet suplicava a colecionadores que levassem as telas por qualquer preço e queimou duzentas pinturas para não deixar que caíssem nas mãos dos credores. Em torno de 1886, as coisas mudaram. Com a primeira exposição dos impressionistas em Nova York, ficou estabelecido o sucesso de Monet, que pôde pagar pela construção de um ateliê especial para abrigar suas telas imensas.

OBSESSÃO. A devoção inabalável de Monet aos ideais impressionistas desencadeou dureza física bem como econômica. Estava tão obcecado em retratar acuradamente as condições fugidias da luz que o ar livre se tornou seu ateliê. Independentemente do tempo, ele arrastou trinta telas para o campo para registrar montes de feno, substituindo uma tela pela seguinte conforme a luz mudava. No inverno, plantou seu cavalete na neve e patinhou através de massas de gelo flutuantes, com botas de cano alto, esperando pacientemente pela inclinação

SERIE DA CATEDRAL

Nos anos 1890, Monet se fixou na idéia de pintar o mesmo tema sob diferentes condições de iluminação em estações diferentes; para mostrar como a cor se modifica constantemente de acordo com a posição do sol. Suas séries de montes de leno, papoulas, nenútares aquálicos e da Caredral de Rouen mostram como a luz e as condições do tempo definem forma e cor. Na sequência da catedral, de mais de trinta telas, dependendo dos eleitos atmosféricos mutáveis registrados, da madrugada ao lusco-lusco, o edificio gotico de pedra praticamente se dissolve. A esquerda, à luz brithante do dia, a catedral aparece embranquecida. A direita, a pedra que se projeta capta a luz amareta se apagando, com concavidades flamejantes cor-delaranja e sombras complementares em azul.



"Catedral de Rouen, fachada oeste, Luz do Sol", Monet, 1894, NG, Washington, DC



"Catedral de Rouen, Pôr-do-sol", Monet, 1892-94, Museum of Fine Arts, Boston

certa de luz sobre o Sena. Uma vez, quando pintava na praia, durante uma tempestade, foi levado por uma onda:

Monet amaya a água, tendo uma vez comentado que queria ser enterrado numa bóia, e pintava o mar frequentemente. Chegou a converter um barco de fundo chato, guarnecido de encaixes para prender suas telas, em atelië flutuante, onde pintava pilhas de quadros da aurora até o entardecer. Um visitante lembrou: "Numa das suas papoulas o efeito só durou sete minutos, ou seja, até a luz do sol deixar determinada folha; ele, então, pegou a tela seguinte e se pôs a trabalhar nela."

O fervor que Monet dedicou por toda a vida à pintura ao ar livre surgiu ainda em 1866, quando ele pintou "Mulheres no Jardim". Embora a tela tivesse mais de dois metros e quarenta de altura, ele estava determinado a pintá-la inteiramente do lado de fora, a céu aberto, e fez cavar uma vala para segurar sua base. Então fazia a pintura subir e descer com roldanas, conforme trabalhava nos diferentes níveis. Quando o pintor Courbet o visitou, ficou atônito com o fato de Monet deixar de lado o pincel e se recusar a pintar até mesmo as folhas do fundo quando o sol sumia por trás de uma nuvem:

A compulsão de Monet por pintar era tão extrema que ele descrevia a si próprio como

um animal fazendo girar, incessantemente, uma pedra de moinho. Durante a vigilia junto ao leito de morte da primeira esposa, em vez de lamentar, não pôde evitar pintar, registrando os raios de luz azuis, cinza e amarelos em seu rosto conforme a palidez da morte substituía o rubor da vida.

TECNICA. O estilo de Monet consistia em aplicar à tela pequenas pancadas de pigmento correspondentes às suas observações visuais imediatas. Em vez das gradações de tom convencionais, ele colocava pontos vibrantes de cores diferentes lado a lado. Num efeito chamado "mistura ótica", essas "cores quebradas" se misturavam a distância. Para representar sombras, em vez de preto, Monet adicionava a cor complementar (ou oposta) ao tom do objeto que projetasse a sombra.

Nos anos 1880, Monet mudou seu modo de manipular o pigmento. Em vez de muitas manchas de tinta, alongou suas pinceladas, transformando-as em passadas rápidas e sinuosas de cor. Nas centenas de nenúfares aquáticos que pintou em 1900-26, Monet eliminou linhas e contornos até a forma e a linha quase desaparecerem em pinceladas entretecidas. As cores vibrantes se dissolviam umas nas outras assim como as flores se misturam na água e na folhagem. Nenhuma imagem é o foco central, a perspectiva cessa de existir e os reflexos e a realidade se misturam numa névoa confusa de cor rodopiante. Nessas quase abstrações que antecipavam a arte do século XX, a tinta apenas - representando um momento da experiência da luz — tornou-se o tema de Monet.

A visão, para Monet, era suprema. Ele pintou suas visões coloridas até a morte, aos 86 anos. "Monet é apenas um olho", disse Cézanne. "Mas que olho."



"Nenúfares Aquáticos", Monet, 1919-26. Cleveland Museum of Art.

GIVERNY Quando Monet loi viver em Giverny, a sessenta quilômetros de Paris, em 1883, o lugar quase nada linha daquilo em que viria a se tornar — uma tela viva que ele chamqu de "minha mais bela obraprima". Inicialmente, ale plantou apenas algumas flores, para prover material de natureza-morta para os dias de chuya. Em 1890, Monet começou a methorar o jardim, piantando trepadeiras, salgueiros-chorões e bambu, a fim de criar "uma floresta virgem com botões de muitos matizes". Todo dia, um jardineiro lirava o mato e os insetos do lago e aparava os tutos de nemilar aquálico para preservar o reflexo da superficie. Chegava a "dar banho" nos nenulares diariamente para aumentar seu lustro. "Alem de pintar e cuidar do jardim". Monet disse, "não sirvo para nada".

Um interesse alimentou o outro até que, depois de 1911, o jardim se tornou seu único tema. Monet gradualmente expandiu o lamanho do lago é a escala de suas pinturas colocando telas de 1,80 m de altura e 4,20 m de largura em trípticos. Quando a catarata horrou sua visão, os nenúfares aquáticos de Monet fornaram-se ainda mais confusos e finalmente indistintos da água e dos reflexos. Ele finha inventado um novo tipo de pintura que prenunciava a abstração. "A essência do motivo é o espelho d'água, cuja aparência se allera a cada momento, graças as manchas de ceu que estão relletidas nele e que lhe dão luz e movimento", disse ele.

RENOIR: AMOR, VOLÚPIA E RISO. "Renoir", disse um escritor contemporâneo, "talvez seja o único pintor que nunca produziu uma pintura triste". Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) acreditava que "a pintura deve ser uma coisa amigável, alegre e bonita — sim, bonita! Já há coisas problemáticas o suficiente na vida sem se inventarem outras".

Renoir chegou à beleza naturalmente, pois começou pintando flores em porcelana. Até mesmo durante os anos de luta, em que era "tão pobre", como disse Bazille, "quando costumava pegar tubos de tinta vazios e ainda conseguir espremer alguma coisa de dentro deles", Renoir manteve seu jovial otimismo. Essa joie de vivre talvez faça dele o mais amado e acessível pintor que já viveu. Os temas de Renoir invariavelmente agradavam à massa: mulheres bonitas (freqüentemente nuas), flores, crianças bonitas, cenas ao ar livre, ensolaradas, cheias de gente e divertimento. Ele enraizou sua arte na experiência real, convencido, como disse, de que "a vida era um feriado eterno".

"Le Moulin de la Galette" (nome de um popular café ao ar livre) fervilha de alegria. Como Monet, que frequentemente pintava o mesmo tema, a seu lado,

Renoir fragmentava a forma em manchas brilhantes de luz, aplicadas na forma de pinceladas curtas, de cores distintas. A ausência de contorno, a forma sugerida por ênfases e a luz salpicada são outras características impressionistas, como o eram sua recusa de usar preto. "Não é uma cor", ele dizia, acreditando em que o preto fazia um buraco na tela. (Pintava as sombras e os casacos de azul escuro.) Cortando figuras na beirada da tela, ele tornava implícito que a cena se expandia para além da moldura e prendia o espectador. Seus retratados não parecem ter posado — mas apanhados instantaneamente no fluxo da vida.

O irmão de Renoir descreveu a pesquisa do pintor para o quadro como sendo mais que onerosa: "Quando ele pintou o 'Moulin de la Galette", ficou seis meses trabalhando na pintura, casado com todo

aquele mundo, que tanto o encantava. Para isso, ter modelos posando não seria bom o suficiente. Ao mergulhar naquele turbilhão da busca do prazer, conseguiu captar a agitação do momento com vivacidade estonteante."

À medida que suas obras impressionistas alcançaram sucesso, porém, Renoir tornou-se descontente com o estilo, dizendo em 1881: "Fui o mais longe que o Impressionismo poderia me levar." Ele rejeitou a falta de substância do método impressionista e procurou uma técnica mais organizada, estruturada. Depois de estudar os mestres do Renascimento, Renoir afastou-se das cenas contemporâneas e passou para temas universais, particularmente nus em poses clássicas.

NUS. Os artistas do século XVIII favoritos de Renoir eram os pintores de mulheres bonitas, Boucher e Fragonard. Enquanto Fragonard se vangloriava de pintar com o traseiro, Renoir afirmava pintar com a virilidade. Homem voluptuoso, en-

"Le Moulin de la Galette", Renoir, 1876, Musée d'Orasy Paris Renoir se especializou em liguras humanas banhadas em luz e cor, expressando as alegrías cuidianas di vida. "A terra como paraiso dos deuses — e isso o que eu ouero pintar", ele disse.

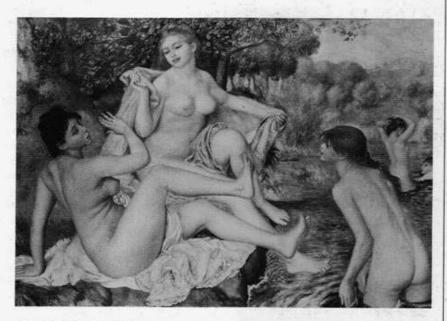


tusiasmado, Renoir se comprazia em retratar mulheres sensuais, rosadas, grandes, nuas, que descrevia em termos amorosos: "Considero meu nu terminado quando sinto vontade de beijar seu traseiro."

O vermelho quente é a cor predominante em suas pinturas de nus, pois ele procurava uma aproximação dos tons de pele saudável. "Quero que o vermelho fale alto, ressoe como sino; se não sair assim, ponho mais vermelho, ou outras cores, até conseguir", explicou. "Olho uma mulher nua; ali estão miríades de minúsculas tinturas. Tenho de encontrar aquelas que farão com que a pele em minha tela viva se mexa."

Renoir queria expressar mais que apenas vitalidade e fertilidade, porém, com seus nus mãe-terra. Dava uma atenção nova ao desenho e fazia os contornos das formas de maneira distinta, à sua manière aigre (estilo aguçado). Fazia as mulheres nuas posarem em arranjos ondeados, de acordo com os protótipos clássicos, como as Vênus e as ninfas, e eliminava os detalhes de fundo, criando um sentido de grandeza intemporal. "Gosto mais da pintura quando ela parece eterna, sem fazer alarde disso", disse ele, "uma eternidade diária, revelada na esquina: uma menina criada pára um instante, enquanto esfrega uma panela, e se torna Juno no Olimpo."

Depois de 1903, Renoir, sofrendo de artrite grave, foi viver na Riviera. Confinado a uma cadeira de rodas, as mãos paralisadas, pintava com um pincel amarrado ao pulso. Apesar do que seu *marchand* chamava de "tortura" desse "triste estado", Renoir demonstrava "a mesma boa disposição e a mesma felicidade quando (podia) pintar". Infelizmente, a redução do controle artístico fica evidente nos últimos nus de Renoir, em que as mulheres bem-nutridas, de bochechas coradas, estão inchadas, grosseiramente exageradas e intensamente coloridas. Mais importante que o pintor ter habilidade — Renoir achava — era que "a pessoa fosse capaz de ver que ele ama acariciar suas telas".



"As Banhistas", Renoir, 1887. Philadelphia Museum of Art. Em seu período pós-impressionista, Renoir pintou nus sensuals, com formas sólidas, cuidadosamente definidas.

ENQUANTO PARIS QUEIMAVA...

Ironicamente, enquanto os impressionistas faziam agitação com suas telas otimistas, cheias de luz, Paris amargou um de seus momentos mais sombrios, mais desesperados. Em 1870-71, durante a guerra francoprussiana, a França sofreu uma derrota humilhante atrás da outra. As tropas alemãs cercaram Paris, devastaram a cidade com o bombardeio e impediram a entrada de provisões. Os cidadãos apelaram para ratos e animais do zoológico para comer e arrancaram as árvores dos parques com o fim de conseguir combustivel. Trinta e seis mil pessoas morreram de fome.

Embora Manet, Degas, Bazille (que morreu lutando) e Renoir tenham servido ao exército (Renoir sem ver ação), Sisley, Pissarro
e Monet fugiram para a Inglaterra, no intuito
de escapar do recrutamento militar. O sangue que apareceu nas obras de Pissarro deveu-se exclusivamente à transformação de
seu ateliê em matadouro, pelos prussianos,
que usaram suas 1.500 telas pintadas como
aventais, enquanto matavam os porcos.

Depois da vergonhosa derrota da França, os republicanos parisienses estabeleceram um governo de reforma, a Comuna, brutalmente reprimida pelas tropas francesas.
Irrompeu a guerra civil. Durante essa feroz
resistência, trinta mil foram executados. Enquanto isso, os impressionistas debandaram
— exceto Manet, que produziu litografias
protestando contra a supressão da Comuna.
Nos refúgios rurais, eles pintavam paisagens
deslumbrantes, alegremente esquecidos dos
levantes cívicos, que consideravam uma
intrusão inoportuna em suas atividades artisticas.

DEGAS: O IMPRESSIONISTA RELUTANTE. "A arte não é um esporte", disse Edgar Degas (1834-1917), explicando por que ele detestava pintar ao ar livre. No entanto, apesar dessa diferença básica em relação aos impressionistas, ele era tido como membro de carteirinha do grupo, através da amizade, de seu compromisso para com os temas contemporâneos e de sua oposição à pintura acadêmica oficial.

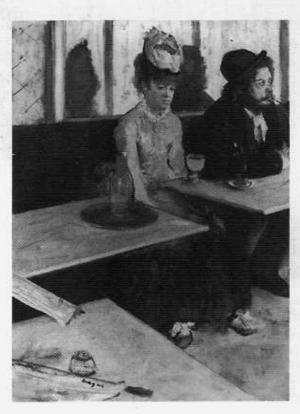
Diferente dos outros, Degas tinha interesse zero na pintura de paisagens e nenhuma preocupação em relação aos efeitos das mudanças atmosféricas e da luz. Seus temas foram limitados: pistas de corrida, circos, ópera, cenas de cafés, mulheres trabalhando, banhistas nuas e, principalmente, bailarinas. Com treinamento completo em arte acadêmica, Degas tinha como ídolo Ingres, que lhe recomendara: "Desenhe linhas, homem jovem, muitas linhas, de memória ou da natureza; é desse modo que você se tornará um bom pintor." A ênfase de Degas em desenho e composição lineares, bem como a profundidade tridimensional e os contornos firmes de seus quadros, o separavam dos impressionistas, assim como a sua preferência pela luz artificial.

Degas compartilhava com Monet, Manet e Renoir, entretanto, um interesse em cenas que pareciam não planejadas e espontâneas, como se captassem um vislumbre instantâneo do mundo. Para Degas, essa aparência casual era cuidadosamente elaborada. "Nenhuma arte foi menos espontânea que a minha", disse ele. "O quadro é uma obra artificial, fora da natureza. Exige a mesma premeditação que a execução de um crime."

NA BARRA. A especialidade de Degas foi a figura humana no momento de interrupção de um movimento. Suas centenas de pinturas, desenhos e pastéis de bailarinas mostram sua compulsão por retratar momentos de ação casuais. As poses nãoconvencionais pegam as dançarinas desprevenidas, enquanto se coçam, bocejam ou aieitam as sapatilhas. Esse efeito de fotografia "sem pose" deriva do interesse de Degas pela fotografia, que congela a figura em movimentos desavisados.

Suas composições excêntricas refletem a influência das gravuras japonesas,

que situam as figuras informalmente fora do centro, às vezes cortadas pela margem da moldura. Degas representou dançarinas, no palco ou ensaiando, em ângulos oblíquos, com a iluminação frequentemente se originando de baixo, como que daribalta. Tipicamente, amontoa figuras de um lado, com grandes áreas vazias de espaço de chão à mostra. Em "Prima Ballerina" (p. 97), o palco é visto de cima, como se o espectador estivesse num camarote mais no alto. A composição deslocada do centro e o chão com inclinação íngreme são característicos dos desenhos audazes, inesperados, de Degas.



UMA IMPRESSÃO TERRÍVEL

Conhecido como "aquele terrivel Monsieur Degas", o cáustico pintor se opunha a qualquer reforma social e não gostava de criancas, flores e cachorros, "Há o amor e há o trabalho", ele dizia, "mas nos só temos um coração". E o coração de Degas pertencia a seu trabalho. "Ele é incapaz de amar uma mulher", disse Mary Cassatt, amiga do solteiro misógino.

Nascido numa familia afluente de banqueiros, o sarcástico, o frio Degas era mais intelectual e conservador que os outros impressionistas. Embora fizesse exposições com eles e se misturasse a eles nos cafés para discutir arte, rompeu com Pissarro e Cassatt nos anos 1890, por causa do caso Dreyfus. Quando o militar judeu foi falsamente acusado de espionagem, o antisemitismo de Degas o colocou em posição estranha junto aos outros artistas, que apoiavam Dreyfus. Em 1908, quase cego, Degas parou de pintar e se tornou um amargo recluso. "Quando eu morrer", dizia, "vão ver como trabalhei duro".

"O Copo de Absinto", Degas, 1876, Musée d'Orsay, Paris. As "fatías de vida" de Degas mostram o lado negativo da solidão da vida urbana moderna.

NO BAR. "O Copo de Absinto", de Degas, mostra uma sobrecarga semelhante das figuras de um lado, equilibrada através do ziguezague em diagonal de mesas vazias que chamam o leitor para o quadro. Embora a pintura tenha a qualidade abrupta, realista, de uma fotografia e apresente a vida contemporânea sem enfeites, o efeito foi trabalhosamente elaborado. Degas se recusava a embelezar sua personagem, apresentada com honestidade brutal, sentada diante de um copo de bebida. "A arte não pode ser feita com a intenção de agradar", dizia ele.

NUS. Depois de 1886, Degas se concentrou em figuras de mulheres no banho, vistas, dizia ele, como se "através do buraco da fechadura", o que denotava a ausência de pose nas obras. Como no caso das bailarinas e das pessoas nos cafés, ele não idealizava as figuras. "Mostro-as destituídas de seus ares e afetações, reduzidas ao nível de animais que se limpam", ele disse. Essa inovação — retratar mulheres nuas inconscientes de estarem sendo observadas, empenhadas em atos estritamente utilitários como secar-se com a toalha ou pentear o cabelo — pela primeira vez dá à nudez no quadro uma função prática.

Para evitar poses estereotipadas, Degas dirigia seus modelos, pedindo que se movimentassem livremente pelo ateliê. Mais tarde ele fabricava uma pose de memória, para transmitir uma atitude privada, mas completamente natural. "É muito bom copiar o que você vê, mas é melhor desenhar somente aquilo que você aînda vê na sua memória", disse. "Então você só reproduz aquilo que o impressionou, ou seja, o essencial." Surpreendentemente, para alguém que retratou o nu com tanta intimidade, seus quadros não emitem calor sensual. Quando lhe perguntaram por que suas mulheres eram feias, Degas respondeu: "As mulheres, de um modo geral, são feias."

PASTÉIS: UM PIONEIRO. À medida que a visão começou a lhe faltar, nos anos 1870, Degas mudou de óleo para pastel, um pigmento em pó na forma de bastão, como giz. Os pastéis lhe permitiam desenhar e colorir ao mesmo tempo, e ele desenvolveu um estilo altamente original, dando nova força ao meio. Degas foi o primeiro a expor pastéis como obras acabadas ao invés de esboços, além de único pintor a produzir grande conjunto de obra importante nesse meio.

Conforme os olhos enfraqueciam, as cores de Degas se intensificaram, e ele simplificou as composições. Nos últimos pastéis, afrouxou a forma de manipular os pigmentos, fazendo-os explodir em riscos livres, vigorosos, em cores vivas, colocadas juntas para provocar o impacto de ambas. Ele fazia contornos decisivos nas formas, preenchendo-as com manchas de cor pura. Como sempre, os quadros de nus parecem apresentar um arranjo casual; tendo sido, entretanto, a estrutura subjacente, composta com firmeza e audácia.

ESCULTURA. "Arte de homem cego" — assim Degas chamava a escultura. Quase cego, ele dependia do toque para moldar figurinos de cera de dançarinas e cavalos, que foram copiados em bronze após a sua morte. Renoir as considerava superiores às esculturas de Rodin em seu senso do movimento — sempre a primeira preocupação de Degas.

"A Pequena Dançarina de 14 Anos", Degas, 1879-81, copiada em bronze em 1922, MMA, NY, Degas esculpio esta figura em cera guando a visão ine fallou e ele teve que criar através do toque.

FLENCO DE APOIO

Alem dos quatro artistas impressionistas principais, outros pintores notáveis que trabalharam nesse estilo foram Cassatt, Morisot e Pissarro.

CASSATT. Embora detestasse admitir que uma mulher pudesse desenhar tão bem, quando viu pela primeira vez o trabalho de Mary Cassatt (1845-1926), Degas disse: "Existe uma pessoa que sente como eu." Logo depois eles se tornaram amigos de toda a vida, e Cassatt começou a expor junto com os impressionistas. "Eu já tinha identificado quem eram meus verdadeiros mestres. Admirava Manet, Courbet e Degas", disse ela. "Eu odiava a arte convencional. Comecei a viver."

Cassatt também odiava as convenções sociais que proibiam as mulheres de seguir uma profissão. Nascida numa família rica da Pensilvânia, ela deixou os Estados Unidos o mais cedo que pôde, para estudar arte na Europa, instalando-se, afinal, em Paris. "Estou tão louca para começar a trabalhar que meus dedos coçam", disse ela. Isso, porém, não era tão simples para as mulheres vitorianas. Como não lhes era permitido ficarem a sós com um homem que não fosse de suas relações, os únicos modelos masculinos de Cassatt eram seu pai, seus irmãos e Degas (ela destruiu essa tela). Sua marca registrada são imagens de mães retratadas com os filhos.

Inspirada nas gravuras japonesas, Cassatt adotou - em óleo, pastéis e gravuras — suas imagens planas, de cores vivas e desenhos nítidos. Desenhista de talento, como Degas, ela fazia os contornos de suas figuras de maneira ondeada e precisa, compondo desenhos de equilíbrio elaborado. De um modo geral, suas figuras dominam o espaço do quadro, ocupando a superficie, mas estão cercadas de espaço de uma forma expressiva, pois Cassatt explorava o poder visual do espaço entre objetos. Ela usava a paleta impressionista de tons vívidos, tinturas pálidas, luz dourada e sombras tingidas de cor.

Nos seus quadros de mães e filhos (ícones modernos da maternidade, como os de Picasso e Henry Moore), as figuras gesticulam de maneira realista. Em poses protetoras, com os rostos unidos, tocam, acariciam, abraçam.

Muito consciente das restrições impostas às mulheres, Cassatt não só tornou-se socialista como deu seu apoio ao sufragio feminino. "Afinal, viva a França", disse ela. "As mulheres aqui não precisam lutar pelo reconhecimento se fizerem um trabalho sério." Como observou Gauguin, "Mary Cassatt tem encanto, mas também tem força".

"Jovem Máe Costurando", Cassatt, E 1893, MMA, NY. Nas imagens que constituen a marca registrada de Cassalt, de mae e tilho, eta adotou elementos das gravuras japonesas, tais como forte padronização linear e formas planas em alles tons de cor.

COLEÇÃO DE GRAVURAS

Faz-se uma gravura criando-se um desenho numa superticie dura teito madeira, metal ou pedra, que então leva finta e contra a qual se pressiona o papel, para se transferir a imagem. O corte do relevo, como nas xilogravuras do Renascimento de Dürer, foi o primeiro método de duplicação de imagens. Rembrandt, depois, conseguiu alcançar efeitos sufis com ponta-seca. No entanto, até o final dos anos 1800, a maior parte dos artistas se concentrou em obras-de-arte únicas, ao invês de múltiplos.

Na década de 1870, o que tinha sido principalmente um processo comercial de duplicação de imagens loi revitalizado por pintores-gravadores como Pissarro, Toulouse-Lautrec, Bonnard e Munch. Antes, os artistas coloriam as gravuras (impressas com tinta de uma cor) a mão. Quando os impressionistas viram as gravuras em madeira japonesas, usando tintas de cores diferentes, corneçaram a aplicar essa fecnica em gravuras a ponta-seca (Cassatt) e litografías em cor (Lautrec). As gravuras coloridas tornaram-se voga na França nos anos 1890 e nasceu a gravura em edição limitada. Na maior parte das vezes, o público não considerava as gravuras um empreendimento artístico digno de se colecionar, até que nos anos 1960 foram abertas galerías especializadas em gravuras, com obras criadas para esse meio. Deu-se um boom de vendas, exposições e peritos à medida que os artistas contemporâneos experimentaram fazer gravuras de tamanho maior, que rivalizavam em escala com as telas, por uma tração do preço, para os colecionadores.

MORISOT. Berthe Morisot (1841-95), bisneta de Fragonard, era tanto inteligente como independente. Cedo rejeitou seu sufocante mestre de pintura para ir pintar ao ar livre com Corot. Enquanto copiava um Rubens no Louvre, conheceu Manet, que veio a se tornar a principal influência em sua obra. Ela, por sua vez, o convenceu a experimentar a pintura ao ar livre, com cores mais vivas. Como não era



permitido as mulheres participar de aulas com modelos 20 ytto, Morisot pintava cenas domésticas e mulheres e crianças (seu marido, o irmão mais novo de Manet, Eugêne, foi o único homem que ela pintou). No entanto, foi tratada como igual em relação aos outros impressionistas ao receber a sua cota de desaprovação na primeira exposição deles. "Lunática", os críticos a chamavam, acrescentando: "Ela consegue transmitir uma certa graça feminina, apesar dos ataques de delírio." Morisot só ria. Em 1875, suas obras alcançaram prêmios maiores que as dos colegas homens.

Como eles, Morisot não usava contornos, somente toques de cor para indicar forma e volume, mas seu estilo era ainda mais livre que o dos outros impressionistas. Suas pinceladas vigorosas voavam através da tela em todas as direcões. Ela também compartilhava a meta impressionista de retratar a experiência visual pessoal. Suas pinturas eram fortemente autobiográficas, muitas vezes tendo como modelo a filha, Julie. "Ela vivia sua pintura", como disse o poeta Paul Valéry, "e pintava sua vida".

PISSARRO. Camille Pissarro (1830-1903) era a figura paternal e o pacificador do grupo impressionista. Doce anarquista, botou artistas como Cézanne e Gauguin debaixo

MAIS AVANÇOS NAS ARTES GRAFICAS

Onde paramos (p. 43), os artistas da Renascença esfavam usando gravuras em madeira e outros materiais para produzir múltiplos trabalhos. Desde enfão, outras têcnicas fornaram possível a reprodução da obra de um artista

GRAVURA A PONTA-SECA. Ponta-seca é um desenho arranhado numa placa de cobre com uma agulha de aço fina, que permite suaves eleitos almosféricos. Na hora de gravar, as perfurações sobre a plaça são imersas em banho ácido, de modo que somente as linhas aparecem no impresso.

LITOGRAFIA. Na litografia, o artista desenha por sobre uma chapa de pedra calcana, com um crayon oleoso. Aplica-se agua, que adere à superficie não oleosa da pedra, e depois se passa tinta oleosa com um rolo, a qual só adere às partes onde não há água. Uma lolha de papel é então aplicada à pedra para reproduzir a imagem.

SILK-SCREEN. A mais nova arte gráfica é a técnica de silk-screen ou sengrafia, desenvolvida nos Estados Unidos principalmente por Andy Warhol. Ele prendeu um estêncil a uma tela de seda esticada sobre uma moldura, depois forçou a linta através do estêncil com um rodo de borracha. A imagem produzida era chapada, sem gradações, parecendo comercial e mecănica — efeito que Warhoi desejava obter.

das suas asas. "Não defina com muita exatidão o contorno das coisas", recomendava ele. "São as pinceladas do valor e da cor certos que devem produzir o desenho."

Pissarro era excelente na reprodução exata de cenas externas com cores vivas e pinceladas muito remendadas. "É preciso ser humilde diante da natureza", dizia ele. Além de paisagens rurais, é conhecido pelas animadas cenas de rua parisienses, como se vistas de uma janela do segundo andar, cheias de gente e carruagens, feitas em pontos de cor.

Em 1890-92, Pissarro flertou brevemente com o Pontilhismo de Seurat e Signac, fazendo cuidadosos arranjos de pequenos pontos de cor para transmitir forma. Professor paciente, Pissarro instruiu Cézanne no controle da forma através da cor e das pinceladas diagonais. "Humilde e colossal", foi como Cézanne chamou seu mentor.



"Mulher Banhando Criança na Tina". Kitagawa Utamaro (1753-1806), MMA, NY,

GRAVURAS JAPONESAS EM MADEIRA

Nos anos 1860, as gravuras coloridas japonesas em madeira, conhecidas como gravuras skiyo-e, foram pela primeira vez importadas para a França, onde tiveram grande influência, distante da fradição europeia de pintura. Ukiyo, que significa "mundoflutuante", referia-se ao bairro dos bordeis das cidades japonesas, onde fodas as classes sociais se misturavam na ronda da busca do prazer em teatros, restaurantes. e bordeis. Os vislumbres informais de vida confemporánea das gravuras reforçaram a preferência dos impressionistas por temas modernos

Artistas como Degas, Manet, Cassatt, Whistler e Gauguin também se apropriaram de lécricas japonesas, a primirira arte não-ocidental que feve impacto maior na Europa. Eles initaram as imagem chapadas, vivamente coloridas e de contorno rigido e ospadrões lineares expressivos, muitas vezes contrastantes. Os impressionistas tomaram emprestado dessas gravuras o ponto de vista incomum, frequentemente alto, em que a cena é vista de cima para baixo, não ha perspectiva a partir de um ponto único e a composição e deslocada do centro. As figuras se projetam da moldura do quadro, como se recorladas ao acaso, e linhas obliguas conduzem o niho para u quadro.

RODIN: PRIMEIRO ESCULTOR MODERNO

De acordo com Brancusi, escultor do século XX, "no século XIX, a escultura estava numa situação desesperada. Rodin chegou e mudou tudo." De fato, a escultura decaiu para pouco mais que monumentos públicos decorativos. Auguste Rodin (1840-1917) foi o único a fazer reviver a escultura como meio digno de um artista original.

Quando era um escultor jovem, Rodin foi rejeitado três vezes pela École des Beaux-Arts. Provavelmente foi essa rejeição que o salvou das rigidas fórmulas acadêmicas. Ele desenvolveu um estilo inovador próprio com base no modelo vivo. Uma viagem à Itália, onde Rodin estudou a obra de Donatello e Michelangelo, marcou sua virada. O "Escravo Acorrentado", de Michelangelo, înspirou o primeiro trabalho importante, em tamanho natural, de Rodin, "A Idade do Bronze". Também levantou a primeira polêmica importante de uma carreira marcada pela incompreensão pública. O extremo naturalismo da estátua - um rompimento definitivo com o estilo idealizador corrente -- deixou os críticos tão atônitos que acusaram Rodin de fazê-la a partir de moldes vivos. Rodin defendeu o realismo dos nus, dizendo: "Obedeco à natureza em tudo e nunca finjo comandá-la."

Como compensação pela reputação prejudicada, em 1880 Rodin recebeu como encomenda esculpir um grande (5,4 m x 3,6 m) portal. Baseado no "Inferno" de Dante, o projeto, chamado Os Portões do Inferno, ocupou Rodin até o final da vida. Embora nunca tenha completado as portas, Rodin esculpiu muitas das quase duzentas figuras retorcidas em esculturas separadas em tamanho natural, como "O Pensador" e "O Beijo". Fortemente influenciado por "O Juízo final", de Michelangelo, as figuras angustiadas dos Portões caem de cabeça, a emoção intensa aumentada pelo poder expressivo do corpo humano.

Para chegar a poses dramáticas que revelam o sentimento interior, Rodin se recusou a usar modelos profissionais congelados em posturas estúpidas. "Eles absorveram o antigo", disse Rodin a respeito da escultura neoclássica baseada na antiga estatuária grega, Para Rodin, a arte oficial estava distante demais da vida real. Contratou dançarinas de canca para andar pelo atelië, fazendo poses incomuns, espontâneas. Fazendo moldes em barro, compulsivamente, ele as acompanhava, para captar cada mo-

O corpo em movimento era o meio de Rodin expressar emoção. "Eu sempre quis", disse ele, "expressar os sentimentos internos através da mobilidade dos músculos". Uma vez, durante um ataque de raiva, sua esposa entrou no ateliè e pos-se a andar pela sala aos gritos. Rodin fez o molde de seu rosto enraivecido, sem olhar para o barro. "Obrigado, minha querida", ele disse, no final do episódio. "Foi excelente."

Essa ênfase na experiência pessoal como fonte da arte diferia drasticamente da arte académica, mas se en-



"A Idade do Bronze", Rodin, 7876, Minneapolis Institute of Arts. Rodin revitativou a escultura abandonando a tradição ciássica e apresentando um no realista, mais govi estilizado

MAIS QUE MODELO DE RODIN

Impressionantemente bonita e exfremamente talentosa, a escultora francasa Carnille Claudel (1864-1943) tomouse modeio, amante e cotaboradora de Ródin quando tinha 19 anos e els. 43. Claudel era excelente em anatomia. de modo que confribuía com as mãos e os pês das obras de Rodin. Eta quena, porêm, mais que o controle das mãos e dos pes. Queria o coração de Rodin. Eles brigavam ferozmente, com separações fregüentes. Sexualmente insaciável, Rodin não escondia sua atração pelas modelos. Suas ligações eram incessantes e abertas. Fazia propostas até às ricas damas da sociedade, que lhe pagavam quarenta mil francos cada uma por seus bustos. Depois de um relacionamento tempestuoso de 15 anos. Claudel rompeu com Rodin.

Rodin reconheceu seus dons: "Eu mostrer a ela onde achar ouro, mas o ouro que ela achou é, na verdade, dela mesma * O talento, porém, não toi suficiente. A medida que a carreira dele prosperou e a deta não, Claudel foi ficando mais amargurada, até que seu irmão a coloçou num asilo, onde ela passou os últimos quarente anos de vida.

caixava perfeitamente no foco dos impressionistas, de responder diretamente ao mundo moderno. Rodin revolucionou a escultura do mesmo modo que seus contemporâneos impressionistas fizeram com a pintura.

O maior triunfo de Rodin foi também a sua obra mais selvagemente criticada: uma estátua de três metros de altura do escritor francês Balzac. "Eu gostaria de fazer alguma coisa fora do comum", disse ele, com modéstia, quando começou o monumento. O resultado, revelado em 1898, na forma de escultura de gesso, era "tão fora do comum" que o público, os críticos e os patrocinadores se comportaram com grande hostilidade.

A estátua tinha pouca semelhança com Balzac, que, na realidade, tinha uma compleição não graciosa, robusta. Rodin o envolveu numa túnica volátil, com a maior parte do corpo do autor indefinida, exceto o cabelo, muito exagerado, as sobrancelhas salientes e os olhos recuados. "Em 'Balzac', eu procurei... na escultura colocar o que não é fotográfico. Meu princípio é imitar não só a forma, mas também a vida." Seu desenho radical



não tentou reproduzir os traços reais do famoso escritor. O que Rodin retratou foi o ato de criatividade em si, usando simplificação e distorção drásticas para que a cabeça parecesse emergir do volume do corpo. Era "a cara de um elemento", disse o escritor Lamartine; "A soma de toda a minha vida". Rodin a chamou.

"Artisticamente insuficiente",
"feto colossal" — gritaram os patrocinadores. Outros compararam "Balzac" a um pingūim, a um saco de carvão, a larva sem forma. "Uma coisa
monstruosa, ogro, diabo e deformidade juntos", escreveu um jornalista
norte-americano. Rodin defendeu sua
concepção como "um Balzac realmente heróico que... ferve de paixão...
Nada que eu tenha feito me satisfez
tanto, porque nada me custou tanto,
nada resume tão profundamente o
que acredito ser a lei secreta da minha arte."

Sua lei secreta era o incompleto ou o poder de sugestão — como princípio estético. Rodin resgatou a escultura da reprodução mecânica com suas superfícies enrugadas, "inacabadas" e a supressão do detalhe.

CONTRIBUIÇÕES. Por volta de 1900, Rodin era conhecido como o maior escultor vivo do mundo. Os críticos o saudavam pelas mesmas qualidades que uma vez criticaram: retratar a complexidade psicológica e fazer da escultura um veículo para a expressão pessoal. Brancusi chamou o "Balzac" de Rodin, que trouxe a escultura à beira da abstração, de "incontestável ponto de partida para a escultura moderna".

"Balzac", Rodin, 1697. Musée Rodin, Paris. Rodin dispensou a exalidão literal ao retratar o escritor francês, baseando-se numa abordagem intuitiva, sumária, que distorcia a anatomia para expressar o concello de génilo.

SHAW SOBRE RODIN

Quando o escritor inglês George Bernaro Shaw decidiu posar para um retrato em escultura, foi só com a condição de que Rodin o fizesse. Acreditando que Rodin estava no nivel de gigantes como Michelangelo, Shaw concluiu: "Qualquer homem que, sendo contemporâneo de Rodin, deliberadamente permitisse que seu busto fosse feito por qualquer outra pessoa, chegaria à posteridade (se chegasse) como um estupendo pateta."

O início das sessões de pose coincidiu com as expectativas do escritor satírico. impressionado com a barba bi urcada, o cabelo repartido em dois cachos e a boca escarnecedora de Shaw, Rodin exclamou: "Sabe, você se parece com... com o diabo!" Sorrindo de prazer, Shaw disse: "Mas eu sou o diabo!"

O relato de Shaw das sessões de pose para esse retrato dá uma ideia dos métodos de trabalho de Rodin.

"O detalhe mais pitoresco de seu mètodo era encher a boca de água e ir cuspindo no barro para mantê-lo sempre flexível. Absorvido no trabalho, ele nem sempre mirava bem e encharcava a minha roupa."

"Enquanto trabalhava, ele conseguia alcançar uma série de milagres", escreveu Shaw, descrevendo como, depois de 15 minutos, Rodin produzia "um busto tão vivo que eu o levaria embora comigo para poupar o escultor de qualquer trabalho posterior". O resultado final era "a reprodução viva da cabeça que repousa sobre os meus ombros".

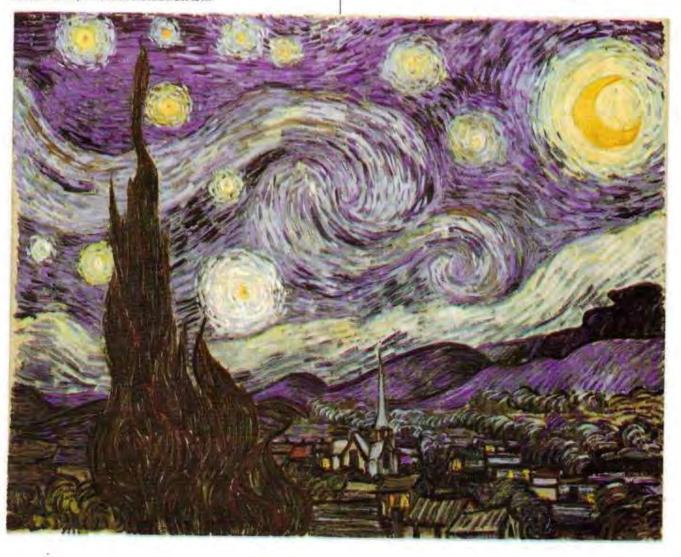
"Em suma... ele só tem duas qualidades que o tornam o mais divino trabalhador que já existiu. A primeira é uma visão mais profunda e mais verdadeiramente exata que a dos outros. A segunda é veracidade e incorruptibilidade. E isso é tudo, senhoras e senhores. E agora que lhes contei o segredo dele, todos vocês podem tornar-se grandes escultores."

PÓS-IMPRESSIONISMO

O Pós-Impressionismo, assim como o Impressionismo, foi um fenômeno francês, incluindo os artistas franceses Seurat, Gauguin, Cézanne, Toulouse-Lautrec e o holandes van Gogh, que criou a maior parte da sua obra na França. Eles desenvolveram suas carreiras em 1880-1905, depois da vitória do Impressionismo sobre a arte acadêmica. Os estilos pós-impressionistas derivaram das rupturas de seus antecessores. Em vez do "molho marrom" da pintura histórica feita em atelies fracamente iluminados, suas telas brilhavam com manchas de cor vivas como o arco-iris. No entanto, os pós-impressionistas sentiam-se insatisfeitos em relação ao Impressionismo. Queriam que a arte fosse mais substancial, não inteiramente dedicada a cap-

"A Noite Estrelada", Van Gogh, 1889, McMA, NY Van Gogh expressara sua reação emoceonal a uma cena através da cotar um momento passageiro, o que frequentemente resultava em pinturas que pareciam descuidadas e sem planejamento.

A resposta que deram a esse problema dividiu o grupo em dois campos, muito como as facções neoclássica e romántica anteriormente, no início do século. Seurat e Cézanne se concentraram no desenho formal, quase científico -Seurat com sua teoria dos pontos e Cézanne com os planos de cor. Gauguin, van Gogh e Lautrec, como os românticos da última hora, enfatizaram a expressão de suas emoções e sensações através de cor e luz. A arte do século XX, com seus extremos de estilos individuais do Cubismo ao Surrealismo, nasceu dessas duas tendências.



O REBANHO PÓS-IMPRESSIONISTA

Para guardar bem quem são os principais pós-impressionistas, aqui estão suas características.

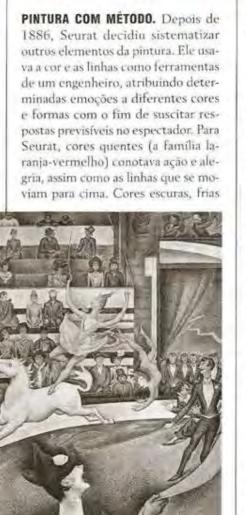
ARTISTA	SEURAT	TOULOUSE-LAUTREC	CÉZANNE	GAUGUIN	VAN GOGH
TEMA	Atividades de lazer em Paris	Vida noturna de cabarê	Naturezas-mortas com fruta, paisagens de Mont Sª-Victoire, L'Estaque	Nativos do Taiti, camponeses na Bretanha	Auto-retratos, flores, paisagens, naturezas- mortas
ASSINA- TURA	Cores vivas em pontos minúsculos (Pontilhismo)	Primeiros cartazes artísticos usados para propaganda	Énfase protocubista na estrutura geométrica	Primitivismo exótico	Pinceladas agitadas, em espiral
TIPO	Cientifico, lógico	Decadente, febril	Analitico, estável	Simbolico, misterioso	Apaixonado, vibrante
PREOCU- Pação	Sistema de mistura ótica no olho do receptor	Malaise de lin-de-siècle	Ordem permanente subjacente	Cor viva para expressar emoção	Reação emocional ao tema através da cor, pincelada
MARCAS	Superficie granulada, figuras estilizadas em aura de luz ("Irradiação"); desenho chapado, preciso	Desenho esboçado, centro vazio e figuras cortadas nas margens, cores fantásticas, de interior e fora de tom, caricaturas, traços semelhantes a máscaras	Desenho equilibrado; manchas chapadas, quadradas, de cor em gradações de tom; formas geométricas simples	Formas simplificadas em cores não-naturais, contornos fortes em padrões ritmicos	Impasto grosso em pinceladas cortadas ou faixas onduladas; forma simples em cores puras brilhantes; ritmos em caracol sugerindo movimento
PINCE- LADA					

SEURAT: PONTO CONTRAPONTO. Degas apelidou Georges Seurat (1859-91) de "notário" porque o jovem pintor usava sempre um chapéu alto e terno escuro com calcas cuidadosamente passadas. Seurat era igualmente meticuloso em sua arte. "Eles vêem poesia no que fiz", disse ele uma vez. "Não, aplico meu método, só isso."

Seu "método" quase científico é conhecido como "Pontilhismo". Consistia em aplicar pontos do tamanho de confetes de cor pura, sem mistura, por toda a tela. Seurat teorizava que as cores complementares (ou opostas), colocadas lado a lado, se misturariam no olho do espectador com maior luminosidade do que se misturadas na paleta do pintor. O todo supostamente se fundia, como um mosaico, de uma distância, mas na verdade os pontos individuais nunca se mesclam completamente, dando um efeito granulado, cintilante, à superfície da tela.

Pelo fato de o sistema de Seurat ser tão trabalhoso, ele só terminou sete pinturas grandes em sua carreira de uma década de duração. Sua obramais famosa, "Um Domingo na Grande Jatte" - tão famosa que inspirou o musical da Broadway, Domingo no

paraue com George, de Stephen Sondheim -, tomou dois anos e quarenta estudos de cor preliminares. Seurat manteve as cores vivas, sem mistura, dos impressionistas, bem como seus temas de férias, céu aberto, mas acrescentou um desenho estável, baseado em formas geométricas e padrões rigorosamente calculados.



"O Circo", Seurat, 1801. Musee d Orsay. Paris. Seurat acregitava que podra estimular cum precisale as emoções de saus reprintadores atraves de combinação decertas linhas e careo.



"Um Domingo na Grande Jatte", Seurat, 1884-86 Ar: Institute of Chicago, Seural desenvolveu a technical nontillista de usar pequenos portios de cor pura

(azul-verde) e linhas descendentes evocavam tristeza, enquanto tons médios, ou um equilíbrio de cores quentes e frias, e linhas laterais transmitiam calma e êxtase.

A última pintura de Seurat, "O Circo", transmite um clima de atividade frenética. As cores ácidas, amarelo e laranja, e as linhas que se curvam para o alto dos artistas no picadeiro apresentam um vibrante contraste com relação aos espectadores mudos, arrumados em fileiras horizontais estáticas. O artista suprimiu o detalhe para dar à cena um estilo simplificado do tipo do cartaz, semelhante à artificialidade do mundo da diversão.

Seurat morreu com a idade de 31 anos, três dias depois de expor a pintura em estado inacabado. Sua mãe pendurou "O Circo" por sobre seu leito de morte. Ele era um individualista tão radical que nunca procurou ter seguidores, dizendo: "Quanto mais numerosos somos, menos originalidade temos." No entanto, quando ele morreu, Pissarro escreveu: "Você pode imaginar a dor de todos aqueles que o seguiram ou que estavam interessados em sua pesquisa artística. É uma grande perda para a arte."

PARIS. A obra de Toulouse-Lautrec era tão semelhante à de Degas, em estilo e conteúdo, que ele bem podería ser tomado por um mini-Degas. Lautrec deu, porêm, sua própria contribuïção substancial em litografia e cartaz, dois meios que, praticamente, inventou. Embora notoriamente

TOULOUSE-LAUTREC: CARTAZES DE

humilhasse Lautrec, com seu sarcasmo, ressentido por causa das expropriações, foi Degas quem lhe deu o reconhecimento como impressionista, dizendo, numa exposição daquele artista: "Bem, Lautrec, está claro que você é um dos nossos."

A arte dos dois homens era de fato similar. Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) desenhava seus temas, como Degas, a partir da vida contemporânea: teatros parisienses, salões de dança e circos. Ambos os artistas também se especializaram em retratar momentos de movimento e de privacidade através de vislumbres de fragmentos da vida com corte abrupto, fotográfico. As composições novas, assimétricas, derivavam da admiração que ambos nutriam pelas gravuras japonesas.

"Só a figura conta", dizia Lautrec. "A paisagem é, e deveria ser sempre, apenas um acessório." Praticamente todas as pinturas de Lautrec são de figuras em cenas noturnas de interiores, iluminadas de maneira mais ou menos arbitrária, por luz forte, artificial. Seus principais interesses eram os atores do demimonde, os animadores, acrobatas e prostitutas, que caricaturava, para enfatizar seus atributos essenciais.

Lautrec fez também a caricatura de sua própria aparência deformada em auto-retratos amargos. Nascido na família mais sangue azul da França — os condes de Toulouse, de mil anos —, Lautrec se auto-impõs um exílio da alta sociedade, devido a uma tragédia na infância. Ainda adolescente, quebrou as duas pernas, que se atrofiaram, o que fez com que ele ficasse com 1,50 m de altura, com as pernas curtas de uma criança, o torso forte de um homem e uma cabeça muito desproporcional. Inválido, ain-

da adolescente, Lautrec abandonou seu amor por montar e atirar — que trocou por um interesse pela arte, embora seu primeiro professor declarasse que seus desenhos iniciais eram "simplesmente horriveis".

Ó Lautrec adulto levou uma vida de notória dissipação. Alcoólatra e sifilítico, andava com boêmios e marginais. Para fazer sua série de pinturas de prostitutas entediadas sentadas pelos salões de lúgubres bordéis, viveu por um tempo num bordel propriamente dito.

A contribuição mais original de Lautrec se deu no domínio das artes gráficas, pois ele, sozinho, transformou em respeitáveis meios artísticos, de primeira categoria, as novas formas da litografia e do cartaz. A partir de 1890, aproximadamente, desenhou cartazes de audaz simplicidade visual, que "tomaram conta das ruas", como todos diziam, logo que apareceram.



"No Moulin Rouge", Toulouse-Lautrec, 1892. Art institute of Chicago.

VIDA NOTURNA. A crímica de Laures da vida noturna parisherse vista, como ele disse, de "altura do cotovelo" capte porferiamente o malaisse e a decadência do periodo do fin-de sibela. Ele utiliza himinação finte e corea dissonantes para transmitir a alégira superficial da época e a metanción subjevente. Lautrec la toda notito à sala de show para pintar bandos grotissos, com retratos individualizados — em que incluita até a al mesmo (a ligura baixa, de barba ao fundo).

CEZANNE: A VERDADE DO PLANO. Em 1874, um crítico descartava Paul Cézanne (1839-1906), dizendo: "Não passa de um doido, atacado, que pinta fantasias de delirium tremens." Por volta de 1914, outro crítico o saudava desta maneira: "O Cristóvão Colombo de um novo continente da forma." Nos guarenta anos de intervalo, Cézanne ignorou ambos, uívos e exaltações, pintando todo dia, não para ganhar "a admiração de tolos", ele disse, mas "para tentar aperfeiçoar o que eu faço, pela alegria de alcançar maior conhecimento e verdade".

Embora ele tenha começado a expor com os impressionistas (após ter sido rejeitado pela École des Beaux-Arts e o Salão) e tenha sido orientado na pintura ao ar livre por Pissarro, Cézanne era por demais solitário para se unir a qualquer grupo. Estimulado a ir para Paris - deixando a Aix-en-Provence natal — pelo romancista Zola, amigo de infância, Cézanne sempre se sentiu estrangeiro na cidade. Mesmo entre os impressionistas, era pouco considerado. Manet o chamava de farceur (uma piada); Degas o achava um homem selvagem, devido ao sotaque da provincia, às roupas engraçadas e ao estilo de pintar nãoortodoxo.

O público se vingava metendo o malho na pintura de Cézanne: rude, degenerada, incompetente - foram algumas das opiniões mais leves. Na primeira exposição impressionista em 1874, a multidão escarnecia, gritava mais alto diante das pinturas de Cézanne. Em meio a riso e algazarra, repetia-se que sua tela era "uma daquelas coisas esquisitas produzidas pelo haxixe".

Acossado pelo ridículo, Cézanne se refugiou em Aix, em 1886, e dedicou-se incansavelmente à sua arte. Obscuro até sua primeira exposição individual em 1895, depois da qual foi reverenciado como "Sábio" pela geração mais nova de artistas, Cézanne ganhou a reputação de eremita inabordável, quase ogro. Diante da zombaria generalizada e da incompreensão do seu trabalho, continuou o que chamou de sua "pesquisa" com sombria intensidade. Cézanne descreveu sua "única meta" como "transmitir, seja qual for nosso poder ou temperamento na presença da natureza, a semelhança do que vemos, esquecendo tudo que apareceu antes de nós".



Mont Sainte-Victoire", Cézanne, 1902-4. Philadelphia Museum of Art. Oilereniemente da serie de telas de Monet com o mesmo tema, as muitas versões de Cezarne desta montanha não variam de acordo com a estação ou a hora do dia



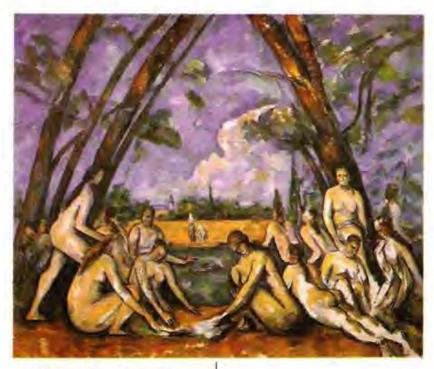
"Natureza-morta com Maçãs e Laranjas", Cézanne, 1895-1900. Musée d'Orsay, Paris. Cézanne gueria expressa forma interior, que percebia como formas geométricas regulares, através da forma exterior,

O que tornou a arte de Cézanne tão radical em sua época e apreciada na nossa foi seu novo tratamento das aparências da superfície. Em vez de imitar a realidade como ela aparecia para o olho, Cézanne penetrava em sua geometria subjacente. "Reproduza a natureza em termos do cilindro, da esfera e do cone", recomendava, a ponto de a frase ter ficado famosa. Com isso, queria simplificar objetos particulares em formas quase abstratas, fundamentais para toda a realidade. "O pintor possui um olho e um cérebro", Cézanne dizia. "Os dois têm de trabalhar juntos."

MONT SAINTE-VICTOIRE. Em "Mont Sainte-Victoire", uma paisagem que ele pintou mais de trinta vezes, Cézanne retratou a cena como uma pirâmide geodésica, definindo a aparência da superfície através de planos coloridos. Para criar a ilusão de profundidade, usou cores frias como o azul, que parece recuar, no fundo, e cores quentes, como vermelho, que parecem avançar, na frente.

Cézanne acreditava que por baixo das aparências mutáveis havia uma armadura essencial, imutável. Tornando visível essa geometria permanente, Cézanne esperava "fazer do Impressionismo", ele disse, "algo sólido e durável, como a arte dos museus, que arranque das coisas sua estrutura subjacente". Sua técnica inovadora, aplicada aos temas favoritos - retratos, paisagens e naturezas-mortas -, era retratar a realidade visual refratada num mosaico de múltiplas facetas, como se refletida num diamante.

NATUREZAS-MORTAS. Cézanne foi uma vez apelidado de "Flores e Frutas", por ter feito sistematicamente naturezas-mortas, tanto quanto paisagens. Um visitante descreveu como o artista montava uma natureza-morta: "Cézanne arrumava as frutas, contrastando os tons um contra o outro, fazendo os complementares vibrarem, os verdes contra os vermelhos, os amarelos contra os azuis, inclinando,



"Banhistas Grandes", Cézanne, 1906, Philadelphia Museum of Art. Os últimos nus de Cézanne, com suas formas duras, geometricas, foram precursores do

virando, equilibrando as frutas como queria que ficassem... Via-se que para ele aquilo era uma festa para os olhos." Ele pintava e repintava com tanta compulsão que as frutas apodreciam e tinham que ser substituídas por modelos de cera.

NUS. "O apogeu da arte é a pintura de figura", disse Cézanne, e nos seus últimos dez anos ficou obcecado com o tema de banhistas nuas num cenário ao ar livre. Devido à sua extrema lentidão de execução, sua timidez e seu medo das suspeitas dos vizinhos pudicos, Cézanne não trabalhou com modelos vivos. Em vez disso, prendia com tachas reproduções de pinturas de Rubens e El Greco e desenhava a partir da própria imaginação, no lugar da observação. O resultado - numa série de telas — são figuras abstratas, tão imóveis quanto suas naturezasmortas.

Cézanne não se afetou quando, nos últimos anos de sua vida, afinal chegou o reconhecimento. Continuou a trabalhar da mesma maneira teimosa, em isolamento, até o dia em que morreu. Os artistas modernos agora o consideram um oráculo que inventou a sua própria fusão do real e do abstrato. "A maior fonte do Cubismo", disse o escultor Jacques Lipchitz, "foram inquestionavelmente... os últimos trabalhos de Cézanne". Como Giotto, que foi pioneiro da representação realista, Cézanne deu início a uma virada importante - embora na direção oposta - na história da arte. Cézanne libertou a arte da reprodução da realidade, reduzindo a realidade a seus componentes básicos.

GAUGUIN: "VIDA È COR." "O homem que veio de longe e que vai longe"— era assim que van Gogh chamava seu amigo Paul Gauguin (1848-1903). As duas coisas eram verdadeiras. Gauguin tinha morado no Peru quando criança, passou seis anos diante de um mastro, quando jovem, navegando para portos exóticos, e— de repente— viu-se considerando as ilhas dos Mares do Sul como seu lar.

Em outro sentido, Gauguin tinha vindo de uma vocação tão distante quanto a lua da vida do artista. Por mais de uma década, foi um próspero corretor de valores parisiense, um pai de classe média de cinco filhos, que começou a pintar aos domingos em 1873 e expôs um quadro completamente convencional no Salão. Por volta de 1883, Gauguin tinha criado um fosso em torno da família por causa do seu novo amor - a arte - e jogado ao mar a pintura tradicional em troca do que ele chamava de "instinto selvagem". Não muito tempo depois, o ex-mago das finanças pintava seu apartamento em Paris de amarelo cromo, com as palavras na língua do Taiti: "Aqui se ama" por sobre a porta, e desfilava nos bulevares com um burro nos ombros e uma menina javanesa, com uma roupa extraterrena, pelo braço.

Estava óbvio desde o início que a vida de Gauguin viria a ser extraordinária. Quando era criança, extremamente talentoso, fazendo gravuras em madeira, um vizinho vaticinou: "Será um grande escultor." Com nove anos, Gauguin viu uma imagem de um mendigo errante e fugiu de casa, desejando perambular pelas estradas da provincia com uma trouxa amarrada a uma vara. "Ou o menino é um gênio ou, um bobo", concluiu seu professor.

Quando Gauguin se tornou pintor em tempo integral, aos 35 anos, foi para Pont-Aven, na Bretanha província atrasada no litoral francês onde, disse ele, "encontro o primitivo e o selvagem". Continuou, como dizia, a "resgatar a pintura em suas



"Visão Depois do Sermão, ou Jacob Lutando com um Anjo", Gauguin, 1886. National Gallery of Scotland, Edinburgo, Gauguin seguia o conseito que dava "Não copiem demais de natureze. A arte e pima abstração, "Ele spillizou as mulheros de Bretanho que testempohavam uma vinão sobrenitural, para forna-las simbolos da le. Pintou a larra de vermente, separando o memdo "ceal" das methores, no fundo, do memdo "unaginário" de Jacob Grando com o anjó por meio da arvora em diagonal, pintada de azul.

fontes", o que significava emoção primal e imaginação. No processo, Gauguin transformou a arte. Sua versão da crucificação, "Cristo Amarelo", mostra Cristo (com o rosto do próprio Gauguin) completamente amarelo, com a cruz plantada na Bretanha cercada de árvores cor-delarania. Ele não usava perspectiva nem chiaroscuro (que dispensava como sendo "hostil à cor"). Pintores jovens de vanguarda (especialmente o grupo mais tarde conhecido como os Nabis, que incluía Vuillard e Bonnard) foram em bando a Pont-Aven para observar a surpreendente maneira de o mestre usar a cor. "Um metro de verde é mais verde que um centímetro, se você quiser expressar o verde", disse a eles, recomendando essa abordagem também em relação à vida: "Coma bem, beije bem, trabalhe direito e você morrera feliz."

O público demorou para reconhecer seu mérito, e Gauguin se viu sem fumo para o cachimbo, às vezes passando três dias sem comida. Sua pintura "Aldeia Breta na Neve", pendurada de cabeça para baixo, como "Cataratas de Niágara", foi vendida por apenas sete francos. "Não é difícil fazer arte", observou ele lamentosamente. "O problema todo está em vendê-la." No entanto, escreveu à esposa, que se encontrava em segurança na casa de parentes burgueses na Dinamarca: "Quanto mais problemas eu tenho, mais forte pareço ficar." Um visitante também observou: "Ele deu a forte împressão de uma pessoa que tinha sacrificado tudo pela arte, mesmo que sabendo um pouco que nunca iria lucrar com ela." Muitas vezes sem dinheiro para o material -- no Taiti ele ficou reduzido a espalhar tinta fina sobre sacos grosseiros -, Gauguin não perdeu o brilho. "É verdade", disse ele, "o sofrimento estimula o génio." Também é bom não ter muito dele; senão ele simplesmente mata a pessoa."

O que o fazia continuar, o mantinha em movimento, era seu "terrivel desejo pelo desconhecido", como disse ele, "que me fez cometer muitas loucuras". Essa busca o levou a imaginar um método totalmente novo de pintura, baseado não em sua percepção da realidade, mas em sua concepção dela. Ele se recusava a reproduzir aparências superficiais, transformando, ao contrário, as cores e distorcendo as formas para transmitir sua resposta emocional a uma cena. "A vida é cor", disse Gauguin. "Um pintor pode fazer o que quiser, desde que não seja estúpido."

"O sonho vislumbrado" — assim ele resumia aquilo que buscava com a arte. "Algo muito mais forte que qualquer coisa material." Retratar os seus sonhos era a essência da arte nãonaturalista de Gauguin: "Um sentimento forte pode ser traduzido logo", disse ele. "Sonhe em cima dele e procure a forma mais simples para ele." O pintor Maurice Denis reconheceu as descobertas pioneiras de Gauguin: "Gauguin nos libertou a todos das restrições que a idéia de copiar a natureza tinha nos imposto."

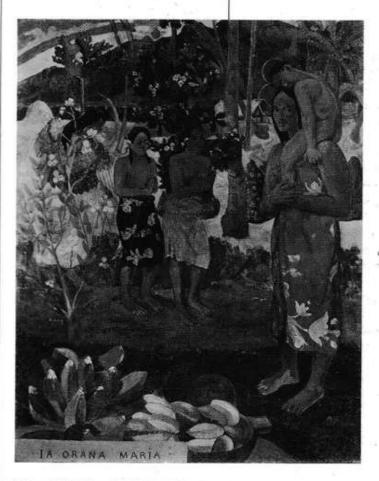
Procurando a sensação pura, nãocontaminada pela civilização "doente", Gauguin passou seus últimos dez anos nos Mares do Sul, onde se sentia, como escreveu, "livre, afinal, sem preocupações com dinheiro e capaz de amar, cantar e morrer". Ele morava numa cabana nativa com uma amante taitiana de 13 anos, produzindo pinturas de tons vívidos, simbólicas, esculturas em madeira e xilogravuras. Pouco antes de sua morte, com a idade de 56 anos, nas Ilhas Marquesas, Gauguin permanecia aquele indivíduo não arrependido: "É verdade que sei muito pouco, mas prefiro o pouco que vem de mim", ele escreveu. "E quem sabe se esse pouco, levado adiante por outros, não vai se tornar algo grandioso?"

São contribuições de Gauguin levadas adiante e expandidas por outros as formas aplainadas, o uso arbitrário de cor intensificada para se obter impacto emocional e - acima de tudo — a resposta subjetiva à rea-

lidade. As pinturas dos Mares do Sul de Gauguin demonstram essas tendências. "la Orana Maria" (em dialeto nativo, "Eu vos saúdo, Maria") retrata a Anunciação, radicalmente reinterpretada. Gauguin reteve a saudação do anjo à Virgem e auras para Maria e Jesus. Tudo o mais ele remodelou em termos taitianos, exceto a composição, adaptada de um baixorelevo javanês. As figuras simplificadas, os contornos firmes em padrões rítmicos, o simbolismo extraído de fontes primitivas e do Extremo Oriente, as cores ricas - especialmente lilás, cor-de-rosa e limão — expres-

savam a vitalidade que a cultura nãoeuropéia encarnava para Gauguin.

"Eu queria estabelecer o direito de ousar tudo", disse Gauguin pouco antes de sua morte. "O público não me deve nada... mas os pintores que hoje usufruem dessa liberdade me devem alguma coisa." Ele ousou retratar uma realidade interna, e aqueles que usufruíram foram expressionistas como Munch, simbolistas como Redon, fovistas como Matisse, cubistas como Picasso e toda uma leva de artistas abstratos. Não é de admirar que Gauguin esteja entre os fundadores da arte moderna.



"la Orana Maria", Gauguin, 1892, MMA, NY. Gauguin usava planos. chapados, figuras estilizadas e cores vivas nas suas mais conhecidas pinturas dos nativos taitianos

VINCENT E PAUL

No momento em que conheceu Gauguin. em Paris, van Gogh soube que tinha encontrado uma alma gêmea. Enquanto Gauguin morava na Inglaterra, cercado de discipulos de pintura, recebia montes de cartas do hofandes pedindo-lhe que viesse ao sul da França para pintarem lado a lado Van Gogh alugou uma casinha, pintou-a de amarelo vivo e decorou um quarto com pinturas de girassois para hospedar Gauguin. Quando o idolatrado pintor chegou em 1888, van Gogh ficou em extase. Juntos pintavam, discutiam arte apaixonattamen te, behiam e frequentayam os bordeis. Gauguin introduziu uma rotina da vida de van Gogh, fez uma faxina de alto a baixo na casa e preparava as refeições. Parece que ele teve um lampejo de tudo o que havia dentro dele e isso transhordou na série de sois em plena luz do dia Gauguin escreveu sobre a magistral obra de van Gogh durante os dois meses que passaram juntos.

Mas o extase não e eterno. Quando van Gogh viu seu retrato pintado por Gauguin. disse "Sim sou eu mesmo, mas eu louco." Palavras profeticas. Mais tarde tiveram uma discussão num bar, e van Gogh ameacou Gauguin com uma navalha. Gauguin ofhou-o com firmeza até ete sair do bar, encabulado. Naquela noite, van Gogh cortou o lobulo da orelha esquerda, embrulhou num lenço e deu para uma prostituta Gauguin. pegou o primeiro trem para o norte. Van Godh ficou morto de vergonha. Continuaram a se comunicar por carta e pouco antes de se suicidar, van Gogh se referiu a Gauguin como seu "querido mestre". Gauquin, por sua vez escreveu mais tarde: "Quando Gauguin diz Vincent , sua voz e doce.

Gauguin sentia algo muito especial sobre aquela breve temporada. Mais tarde escreveu. "Embora o público não tivesse conhecimento, dois bomens fizeram um tratalho formidavel all. e útil para ambos. Talvez para outros também? Certas coisas geram frutos."

VAN GOGH: RETRATO DO ARTISTA SO-

FRIDO. "Ame o que você ama" era o credo do pintor holandês Vincent van Gogh (1853-90). Nos dezanos de sua breve carreira, van Gogh produziu paisagens crestadas de sol e auto-retratos introspectivos.

Nascido na Holanda, van Gogh era obcecado por religião e serviço social. Desajustado, fracassou numa vocação após a outra e, aos 27 anos, se perguntava: "Existe alguma coisa em num que pode ser útil, mas o quê?" Decidiu cumprir através da arte sua "missão" para a humanidade, consolando os menos afortunados com tetratos realistas da vida das classes trabalhadoras.

Em 1886, quando descobriu o Impressionismo em Paris, seu trabalho sofreu uma metamorfose completa. Mudou radicalmente das cores sombrias para as cores fortes e dos temas de realismo social para cenas paisagisticas. Permaneceu humanitário — a certa altura, se dispôs a vender seus quadros de girassóis por quarenta centavos cada, para enfeitar as paredes dos trabalhadores — más desistiu de tentar, em suas palavras, "expressar a poesia oculta em [camponeses]", para retratar o poder curativo da natureza. "As telas dizem o que não pode ser dito em palavras", ele escreveu, "a saúde e o poder fortificante que vejo no campo."

Apesar de ter adotado a pincelada interrompida e as fortes cores complementares do Impressionismo, a arte de van Gogh sempre foi original. Tinha horror à técnica académica e afirmava que queria "pintar incorretamente, para minha falsidade se tornar mais verdadeira que a verdade literal". Van Gogh baseou toda a sua prática no uso inortodoxo da cor "para



"Auto-retrato com Chapeu de Palha", van Gogh, 1587, MMA NV

sugerir todas as emoções de um temperamento ardente". Assim como seu herői Gauguin, van Gogh desdenhava o realismo.

Muitos interpretam as formas distorcidas e as cores violentas, contrastantes, das telas de van Gogh como prova de desequilíbrio mental. O pintor tímido, excêntrico (que se descrevia como um "cachorro sarnento"), era sujeito a crises de profunda solidão, sofrimento e colapso emocional. Alternadamente deprimido e hiperativo, atirava-se à pintura com um frenesi terapêutico, produzindo oitocentas telas e outros tantos desenhos num período de dez anos. Pintava o dia inteiro com uma rapidez alucinada, sem parar para comer, e seguia pintando noite adentro, com tocos de velas presos na aba do chapéu. Considerava seu trabalho "o

pára-raios da minha sanidade", seu frágil apoio numa vida produtiva.

Van Gogh veio a ser o protótipo do gênio sofrido que se entrega totalmente à arte. "Arrisquei a vida pelo meu trabalho", ele disse, "e minha mente quase naufragou." Sua vida foi amargamente infeliz. Não conseguiu o reconhecimento de sua obra como artista e vendeu apenas um quadro em toda a sua vida. Foi igualmente infeliz no amor. Rejeitado por várias mulheres, quando uma solteirona holandesa finalmente o aceitou, os pais dela proibiram o casamento e ela tomou veneno.

A arte se tornou o único refúgio de van Gogh. No sul da França, "eu me deixo levar", ele disse, "pinto o que vejo e o que sinto e danem-se as regras!" Desde 1888-90, em Arles, no sanatório em Saint-Rémy e finalmente em Auvers, sob os cuidados do dr. Gachet, van Gogh, embora profundamente perturbado e presa de alucinações, pintava uma obra-prima após a outra, deixando uma produção inédita na história da arte. Inspirado pela natureza, pintou ciprestes, vicejantes árvores frutíferas, flores e campos de trigo carregados de sua cor predileta, o amarelo.

Foi como paciente do asilo de Saint-Rémy que van Gogh pintou "Noite Estrelada" (p. 112). Pintando com uma "fúria muda", trabalhou três noites seguidas porque, como ele escreveu, "a noite é mais viva e mais ricamente colorida que o dia". Apesar de estar em plena febre de produtividade, "me pergunto quando terminarei minha noite estrelada", ele escreveu, "um quadro que sempre me acompanhe".



"Auto-retrato com Orelha Enfaixada", van Gogh, 1889. Cortauld Institute Galleries. Londres.

AUTO-RETRATOS

Van Gogh pintou cerca de quarenta auto-retratos a óleo, mais que qualquer artista, à exceção de seu compatriota Rembrandt. Seu objetivo era captar a essência da vida humana com tanta intensidade que, cem anos depois, seus retratos pareceriam "aparições". Nos auto-retratos, a presença do artista é tão vivida que dá a impressão de que seu espírito atormentado assombra a tela.

"Auto-retrato com Chapeu de Palha" reflete a influência impressionista. Van Gogh disse que queria "pintar gente com alguma coisa do eterno que o halo simboliza". O redemoinho de pinceladas envolvendo sua cabeça tem esse efeito.

O posterior "Auto-retrato com Orelha Enfaixada", feito duas semanas depois da desastrosa briga com Gauguin e da automutilação, mostra a firme auto-revelação de van Gogh. Usando poucas cores, ele concentrou toda a agonia nos olhos. "Prefiro pintar olhos de pessoas a pintar catedrais", ele escreveu, "pois tem alguma coisa nos olhos que não tem na catedral."

O quadro transmite um movimento intempestivo através de pinceladas curvas; as estrelas e a a lua parecem explodir de energia. "O que faço é quase por acaso", ele escreveu, "mas com verdadeira intenção e propósito." Apesar de toda a força dinâmica da "Noite Estrelada", a composição é cuidadosamente equilibrada. O impulso ascendente do cipreste faz eco à torre vertical, ambos cortando as linhas curvas laterais dos montes e do céu. Nos dois lados, as formas verticais funcionam como freios, contraforças para impedir que o olho seja levado para fora do quadro. O cipreste escuro compensa também a lua brilhante no canto oposto, para obter um efeito equilibrado. As formas dos objetos determinam o ritmo do fluxo das pinceladas, de modo que o efeito total é mais de unidade expressiva que de um caos.

Em seus últimos setenta dias, van Gogh pintou setenta telas. Embora

VINCENT E THÉO

Vincent e seu irmão mais novo, Théo. negociante de arte em Paris, tinham uma amizade forte, porém dificil, que durou a vida inteira. Quando se tornou óbvio que Vincent nunca poderia se sustentar com uma profissão convencional (tentou ser assistente de galeria de arte, professor e missionario). Theo passou a ser seu unico apoio financeiro, o que permitiu a Vincent ser pintor em tempo integral. Durante toda a vida. Vincent extravasou seu desespero e suas ambições em cartas a Théo. Estas vieram a ser a fonte essencial de informação sobre a vida e a obra do artista. Quando Vincent se matou. Théo correu a ficar a seu lado nas úlimas horas, Inconformado, escreveu a sua mãe: "Ele era tão, tão meu irmão," Pouco depois. Théo ficou louco e morreu cinco meses após o suicídio de Vincent.



"Corvos no Campo de Trigo", van Gogh, 1890. Museu Nacional van Gogh. Amsterda. Pouco antes de morrer, van Gogh períos esse ultimo quadro, descrevendo o como "vastas extensões de lingo sob céu tormentoso... não precisei me esforçar para expressar tristeza e o extremo da solidão". O cisu escuto e baixo, os corvos ameaçadores incorporam seus. graves problemas

sob tensão constante, estava tecnicamente no auge das forças, em pleno controle de suas formas simplificadas, das zonas de cor forte sem sombras e do trabalho expressivo de pincel. "Cada vez que olho seus quadros, vejo alguma coisa nova", disse seu médico, dr. Gachet. "Ele é mais que um grande pintor, é um filósofo.'

No entanto, van Gogh vivia desesperancado com a falta de perspectivas e com a dependência financeira de seu irmão, "Até começar a vender meus quadros, nada posso fazer", ele escreveu, "mas chegará o dia em que verão que eles valem mais que o preco das cores com que são pintados, e mais que o preço da minha vida, que em geral é bastante árida." Em 1990, o "Retrato do dr. Gachet", de van Gogh, foi vendido num leilão por 82,5 milhões de dólares, preço recorde para uma obra-de-arte.

Depois de receber uma carta do irmão queixando-se de problemas financeiros, receando ser um peso a mais, van Gogh terminou sua última carta com as palavras "Para quê?", foi para o campo com uma pistola e atirou nele mesmo. Morreu dois dias depois. Consciente por breves momentos antes de morrer, exprimiu seu último pensamento: "Quem diria que a vida pode ser tão triste?"

Depois do enterro, dr. Gachet, chorando, elogiou van Gogh: "Era um homem honesto e um grande artista. Tinha apenas dois objetivos: a humanidade e a arte. É a arte que vai garantir sua sobrevivência." Van Gogh tinha dito: "Prefiro morrer de paixão a morrer de tédio" e especulado sobre a imortalidade, ao dizer que "um pintor tem que pintar. Talvez exista alguma coisa depois disso".