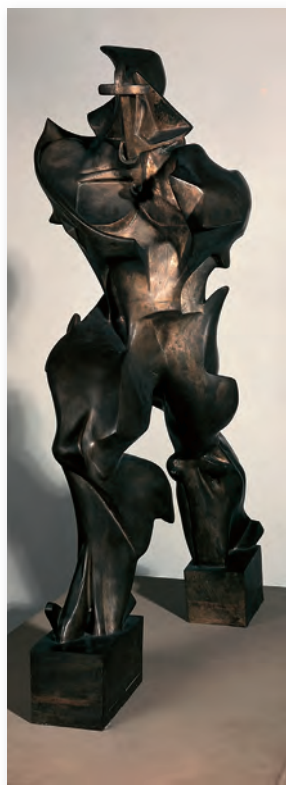


# HISTÓRIA DA ARTE

ARQUITECTURA  
ESCULTURA  
PINTURA

António Filipe Pimentel  
Dietrich Grünewald  
Jacek Debicki  
Jean-François Favre



**António Filipe  
Pimentel**

*Professor de História da Arte  
na Universidade de Coimbra  
(Portugal)*

**Dietrich  
Grünewald**

*Professor de História da Arte  
na Universidade de Coblence-Landau  
(Alemanha)*

**Jacek  
Debicki**

*Professor de História da Arte  
na Universidade de Cracóvia  
(Polónia)*

**Jean-François  
Favre**

*Professor agregado de Artes Plásticas  
no Lycée Bellevue de Saintes  
(França)*

# HISTÓRIA

Arquitectura

da

Escultura

# ARTE

Pintura

Todos aqueles que contribuíram  
para a realização deste livro  
e a direcção da Hachette Éducation,  
dedicam esta *História da Arte*  
a Jacques Montaville,  
que foi o seu iniciador  
e que nela participou  
com enorme entusiasmo  
e prazer.

Um agradecimento particular é ainda devido,  
pelas Edições MinervaCoimbra, ao Prof. Doutor Pedro Dias,  
pelo contributo fundamental na consolidação e arranque  
deste projecto, bem como a todos os seus autores,  
em particular ao Prof. Doutor António Filipe Pimentel,  
pelo entusiasmo e dedicação  
que lhe mereceu a realização deste livro.

TITULO ORIGINAL

História da Arte – arquitectura, escultura, pintura

AUTORES

António Filipe Pimentel, Dietrich Grünwald, Jacek Debicki, Jean-François Favre

TRADUTORES

Berbadette Deschamps (alemão); Pierre Léglise Costa, Michelle Waymel (português);  
Richard Korn (polaco);

Tradutor da edição portuguesa: António Filipe Pimentel

MAQUETTE

Noemi Adda

PREPARAÇÃO E PAGINAÇÃO

Denise Gaillard

CAPA

MinervaCoimbra s/concepção de Philippe Gentil

IMAGENS DA CAPA

*Fachada da Basílica do Palácio – Convento de Mafra*, Portugal (pormenor)

© Gérard Sioen/Rapho; Umberto Boccioni, *Formas únicas na continuidade do espaço* (1913).

Bronze. Col.Mattioli, Milão © Lauros/Giraudon; Marc Chagall. *O Malabarista* (1943).

Col Particular, Nova Iorque. © Laurois/giraudon. Adagp, Paris.

© Hachette Livre, 1995, 43 Quai de Grenelle F 75905 Paris Cedex 15

© **Edição portuguesa:** Edições MinervaCoimbra, 2010

Rua dos Gatos, 10 – 3000-200 Coimbra – Portugal

Telef. 239 701117 Fax. 239 717267

minervacoimbra@gmail.com www.minervacoimbra.blogspot.com

ISBN 978-972-798-290-5

# Apresentação

A originalidade desta *História da Arte* é ter sido escrita por quatro historiadores europeus de diferentes países: Alemanha, França, Polónia e Portugal. Tomou forma ao longo de numerosos encontros, no decurso dos quais os seus autores trocaram pontos de vista sobre a história da arte, desse modo permitindo uma inovadora abordagem dos fenómenos artísticos.

Esta obra estuda a arte da Europa Ocidental, desde as suas origens até aos dias de hoje. Dirige-se aos estudantes e a todos aqueles que sintam a necessidade de descobrir o mundo da arte, esforçando-se por utilizar um vocabulário simples mas preciso e por trazer ordem e clareza à abundância de nomes próprios, datas e estilos, desse modo preparando o leitor para a consulta de obras mais especializadas. Os textos apoiam-se em numerosas reproduções de obras de arte, por vezes muito célebres, outras vezes menos conhecidas, mas escolhidas sempre pela sua qualidade e pela sua representatividade.

A apresentação é cronológica e a aproximação sintética. Este método permite facilitar a compreensão e desenvolver a análise em face da diversidade dos fenómenos artísticos. Com idêntico intuito, uma mesma organização na estrutura dos capítulos orienta a leitura com precisão:

Assim:

– Uma **reprodução em grande formato** abre a introdução, que aborda as problemáticas do capítulo em análise.

– Uma primeira rubrica, designada **contexto**, destaca os factos históricos, sociológicos e culturais que, pela sua influência, permitem compreender o movimento artístico estudado.

– Uma segunda rubrica, sob a denominação **características e difusão**, descreve e analisa o movimento ou o período segundo uma visão sintética, definindo e facilitando a identificação de um estilo, mostrando a sua unidade, expondo cronológica e geograficamente a sua evolução e desenvolvendo as relações exercidas de um país a outro.

– Enfim, a **análise de uma ou várias obras** significativas conclui cada capítulo, compreendendo a descrição da obra e o estudo das suas inovações técnicas e contributos artísticos.

Por último e para maior facilidade de consulta, inclui-se no final da obra um **glossário** e um **índice de autores**.

De facto, as obras de arte não devem ser vistas como objectos culturais isolados, destinados a enriquecer os museus. Existem em relação com as sociedades que as produziram. Por isso esta *História da Arte* se esforça por as relacionar com o seu contexto. Contudo, estas obras revelam-se demasiado complexas para que se lhes apliquem unicamente os processos rigorosos da análise científica. O artista traduz e imita, mas também cria: daí o interesse múltiplo da sua obra. Todavia, se é certo que a obra que apresentamos pode ajudar a compreendê-las melhor, nem por isso se poderá certamente vangloriar de lhes revelar todas as facetas.

Os Editores

O símbolo \* corresponde a uma obra reproduzida no livro.

O símbolo • remete para uma palavra definida no glossário.

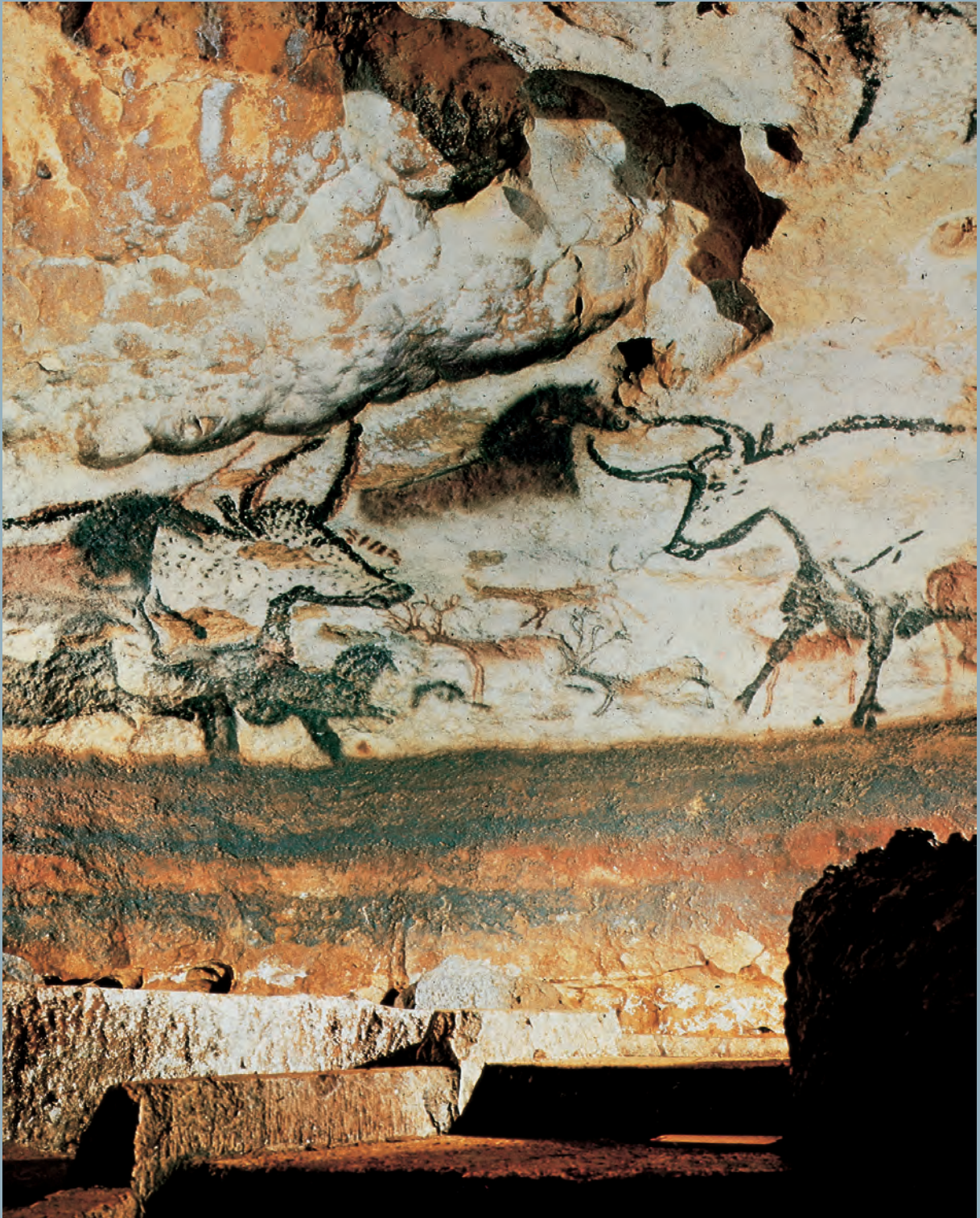
**N.B.** Pode-se consultar o glossário e o índice de autores que se encontram no fim do livro.

# Sumário

Introdução : O nascimento da arte ..... 6

<i>Primeira parte:</i> <b>As artes da Antiguidade</b>	<b>Capítulo 1.</b> A arte da Mesopotâmia e do Egípto ..... 12
	■ ANÁLISES DE OBRAS
	• <i>O Templo de Horus</i> em Edfu ..... 20
	• <i>As Três Tocadoras</i> , Tebas, túmulo de Nakht ..... 22
	<b>Capítulo 2.</b> A arte grega ..... 24
■ ANÁLISES DE OBRAS	
• <i>O Parténon</i> de Atenas ..... 34	
• <i>O Grande Altar de Zeus e de Atena</i> em Pérgamo ..... 36	
<b>Capítulo 3.</b> A arte romana ..... 39	
■ ANÁLISES DE OBRAS	
• <i>O Anfiteatro Flávio: o Coliseu</i> ..... 48	
• <i>O Panteão</i> de Adriano ..... 50	
<b>Quadro de síntese</b> ..... 52	
<i>Segunda parte:</i> <b>A arte da Idade Média</b>	<b>Capítulo 4.</b> A arte paleocristã e a arte bizantina ..... 56
	■ ANÁLISE DE OBRA
	• <i>Os mosaicos da igreja de São Vital: O Imperador Justiniano e a Imperatriz Teodora</i> ..... 64
	<b>Capítulo 5.</b> A arte românica ..... 66
	■ ANÁLISES DE OBRAS
	• <i>Inicial do Livro de Kells</i> ..... 78
	• <i>O portal de São Pedro de Moissac</i> ..... 80
<b>Capítulo 6.</b> A arte gótica ..... 82	
■ ANÁLISES DE OBRAS	
• <i>A Deposição da Cruz</i> , GIOTTO ..... 94	
• <i>Retábulo de Nossa Senhora de Cracóvia</i> , Veit STOSS ..... 96	
<b>Capítulo 7.</b> A arte muçulmana na Europa medieval ..... 98	
■ ANÁLISE DE OBRA	
• <i>O Pátio dos Leões do Alhambra</i> de Granada ..... 106	
<b>Quadro de Síntese</b> ..... 108	
<i>Terceira parte:</i> <b>A arte do século XV ao século XVIII</b>	<b>Capítulo 8.</b> O Renascimento ..... 112
	■ ANÁLISES DE OBRAS
	• <i>David</i> , DONATELLO ..... 128
	• <i>A Flagelação de Cristo</i> , PIERO DELLA FRANCESCA ..... 130
	• <i>O Tempietto</i> , Donato BRAMANTE ..... 132
	<b>Capítulo 9.</b> O Maneirismo ..... 134
	■ ANÁLISES DE OBRAS
	• <i>O Enterro do Conde de Orgaz</i> , EL GRECO ..... 144
	• <i>A Basílica de Vicenza</i> , Andrea PALLADIO ..... 146
	<b>Capítulo 10.</b> Barroco e Classicismo ..... 148
	■ ANÁLISES DE OBRAS
• <i>O Palácio de Versalhes</i> ..... 166	
• <i>O êxtase de Santa Teresa</i> , BERNINI ..... 168	
• <i>Os auto-retratos</i> de REMBRANDT ..... 170	
• <i>O rapto das filhas de Leucipo</i> , Peter Paul RUBENS ..... 172	
<b>Capítulo 11.</b> O Rococó ..... 174	
■ ANÁLISE DE OBRA	
• <i>A Igreja de Wies</i> , Dominikus ZIMMERMANN ..... 182	
<b>Quadro de síntese</b> ..... 184	

<p><i>Quarta parte:</i></p> <p><b>A arte do século XIX</b></p>	<p><b>Capítulo 12.</b> O Neoclassicismo ..... 188</p> <p>■ ANÁLISES DE OBRAS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>O Juramento dos Horácios</i>, Jacques-Louis DAVID ..... 196</li> <li>• <i>O Panteão</i> (Paris), Jacques-Germain SOUFFLOT ..... 198</li> </ul>
	<p><b>Capítulo 13.</b> O Romantismo ..... 200</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>A Morte de Sardanápalo</i>, Eugène DELACROIX ..... 210</li> </ul>
	<p><b>Capítulo 14.</b> O Realismo e o Impressionismo ..... 212</p> <p>■ ANÁLISES DE OBRAS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>A oficina do pintor</i>, Gustave COURBET ..... 222</li> <li>• « Série » des <i>Gares Saint-Lazare</i>, Claude MONET ..... 224</li> </ul>
	<p><b>Capítulo 15.</b> A arte em redor de 1900 ..... 226</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>O Palacete Tassel</i> (Bruxelas), Victor HORTA ..... 232</li> </ul>
	<p><b>Quadro de síntese</b> ..... 234</p>
	<p><b>Capítulo 16.</b> As bases do século XX: cubismo e futurismo ..... 242</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>As Demoiselles d'Avignon</i>, Pablo PICASSO ..... 248</li> </ul>
<p><i>Quinta parte:</i></p> <p><b>A arte do século XX</b></p>	<p><b>Capítulo 17.</b> A arte informal e a abstracção geométrica ..... 250</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRAS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Number 3</i>, Jackson POLLOCK ..... 256</li> <li>• <i>Who's Afraid of Red, Yellow and Blue ? IV</i>, Barnett NEWMAN ..... 258</li> </ul>
	<p><b>Capítulo 18.</b> A arte figurativa: o olhar subjectivo ..... 260</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRAS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Pierrette e o Palhaço</i>, Max BECKMANN ..... 268</li> <li>• <i>Figura com peças de carne</i>, Francis BACON ..... 270</li> <li>• <i>Supermarket Lady</i>, Duane HANSON ..... 272</li> </ul>
	<p><b>Capítulo 19.</b> Os mundos pictóricos do surreal ..... 274</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Os Passeios de Euclides</i>, René MAGRITTE ..... 280</li> </ul>
	<p><b>Capítulo 20.</b> A arte enquanto processo: movimento e acção ..... 282</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRA</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>7000 Carvalhos</i>, Joseph BEUYS ..... 288</li> </ul>
	<p><b>Capítulo 21.</b> Arte e função: a arquitectura e o design ..... 290</p> <p>■ ANÁLISE DE OBRAS</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Cadeirão vermelho e azul</i>, Gerrit Thomas RIETVELD ..... 296</li> <li>• <i>Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou</i>, (Paris) Renzo PIANO, Richard ROGERS ..... 298</li> </ul>
	<p><b>Quadro de síntese</b> ..... 300</p>
	<p><b>Glossário</b> ..... 302</p>
<p><b>Índice de autores</b> ..... 313</p>	
<p>Referências das citações ..... 319</p>	
<p>Créditos fotográficos dos documentos das páginas de abertura das partes ..... 319</p>	



Pinturas rupestres da gruta de Lascaux.  
Parede esquerda da grande Sala dos Touros.  
© Colorphoto Hinz Allschwill, Basileia.

**U**ma história da arte: não um trajecto linear, mas antes uma via que continuamente se desdobra, que perpetuamente se vivifica de contributos externos e onde as ligações e conexões geográficas e temporais transformam sem cessar as formas e as funções.

Toda a obra de arte, diz o escultor Robert Smithson, transporta consigo o decurso do tempo, mergulhando em simultâneo na Pré-História e nos futuros mais longínquos. Em matéria de arte, a duração importa mais do que a originalidade, valor contingente e fugitivo, condenado a ser eternamente ultrapassado. Por isso Delacroix pretendia ser “um puro clássico”.

Esta capacidade de durar, constitui um critério fundamental da arte. Daí o seu mistério: o espanto de verificar que a arte grega continua a emocionar-nos, a despeito da passagem dos séculos, ou que as pinturas rupestres, ao serem descobertas e ainda em nossos dias, nos surgem como um nascimento da arte.

O deslumbramento de um começo, assim se manifesta sempre a arte. Em Lascaux, o que acima de tudo nos toca é a aparição de um pensamento criador, como uma vida a despertar sob os nossos olhos. Com efeito, a regra que subjaz a esta arte provém menos de códigos pré-estabelecidos que de uma invenção saída da natureza, entendida como conhecimento vital.

Assim, a par da sua função ritual e mágica, mais premente nas épocas recuadas, a função lúdica, isto é, o jogo com os códigos, constitui uma condição essencial da emergência da arte. É por isso que, desde sempre, o ser humano, através da arte, desafia a morte.

# Introdução

## O nascimento da arte



Vénus de Willendorf,  
Museu de História Natural de Viena.  
© E. Lessing/Magnum.



# As primeiras formas de expressão



**Impressão de mão em negativo.** Gruta de Castillo (Espanha), cerca de 40 000 anos a.C.  
© Photo Jean Vertut.



**Desenho de um mamute,** cerca de 20 000 anos a.C. Gruta de Pech-Merle (França).  
© Tetrel/Explorer.



**Pintura de um cavalo e signos abstractos,** cerca de 15 000 anos a.C. Gruta de Lascaux (França).  
© Photo Jean Vertut.

Vestígios de dedos impressos na terra argilosa e branda, ou marcas de mãos pintadas com estampagem, como na *gruta de Castillo\** (Espanha), há 40 000 anos, demonstram como o homem fez questão em deixar o seu rasto, em impor o seu cunho no mundo que o rodeia. Reconhecemos, assim, desde os inícios da arte, as duas motivações essenciais do artista: projectar-se no mundo, inscrevendo nele a sua marca e apropriar-se dele ao fazê-lo seu.

## A arte, marca de um poder mágico

A idealização da mulher enquanto símbolo da fecundidade, leva o homem primitivo a criar imagens com finalidades mágicas destinadas a propiciar a abundância dos meios de subsistência de que carece para sobreviver. As estatuetas denominadas “Vénus” acentuam violentamente os elementos sexuais ligados à reprodução – ampla bacia, seios e ventre muito desenvolvidos – e devemos notar que modelos muito semelhantes surgem pela Europa inteira há 25 000 anos: à *Vénus de Willendorf\**, na Áustria, respondem as de *Lespugue*, em França, de *Grimaldi*, na Itália, ou de *Gagarino*, na Ucrânia.

## A arte à conquista da semelhança

Há cerca de 20 000 anos e levado pelo desejo de adquirir poder sobre as presas cobiçadas pelos caçadores, ou animado de intenções míticas ou religiosas, o “artista-feiticeiro” tenta, com o auxílio de um pedaço de carvão de lenha, traçar silhuetas de animais, como na *gruta de Pech-Merle\**. A descoberta, em 1995, da *gruta de Chauvet* (França), parece fazer recuar para 30 000 anos a.C. a data do aparecimento das primeiras pinturas de animais.

Cerca de 15 000 antes da nossa era, porém, encontramos já um material mais elaborado: pincéis feitos de um tufo de penas ou de pêlos.

Um tubo feito de um osso oco serve para soprar o pó colorido e pedaços de couro recortado permitem, com a técnica da estampagem, aplicar a cor obtendo gradações que sugerem a sobreposição de planos e o volume.

As representações zoomórficas\* são feitas tanto de perfil como de face e o artista pré-histórico fixa os animais numa representação que deseja o mais completa possível. Desenha-os, assim, de perfil, para poder representar as quatro patas, e coloca de frente os cascos e, eventualmente, os cornos – e esta perspectiva pluriangular corresponde, para ele, ao traçado mais explícito.



**Círculo megalítico.** Fim do IIIº milénio a.C., em Stonehenge (Inglaterra).  
© Dagli Orti.

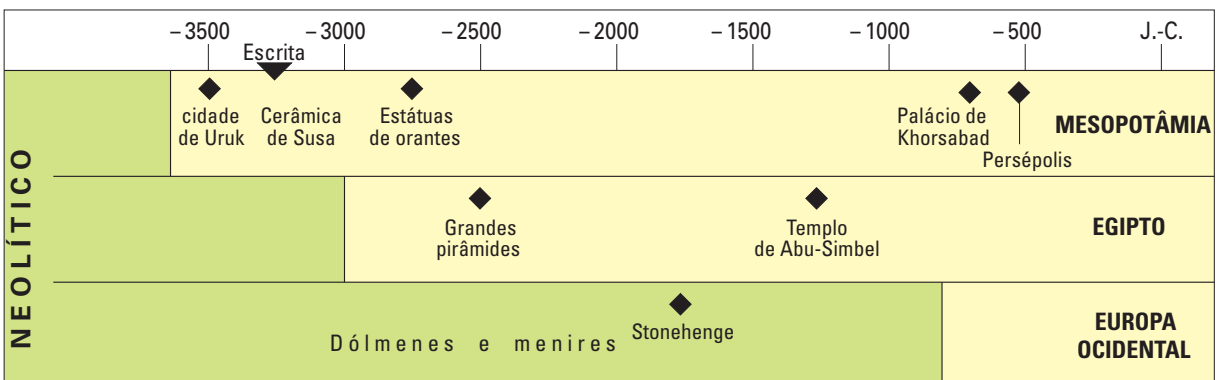
Após uma fase “realista”, reconhece-se, porém, uma simplificação, uma esquematização que prelude a utilização do signo. Deste modo em torno dos animais pintados na *gruta de Lascaux\**, encontramos formas abstractas: sequências de pontos, conjuntos de traços paralelos ou cortando-se em ângulo recto, cujo sentido, contudo, nos escapa ainda.

### A emergência da escultura

Um osso, um simples calhau, ou as asperezas de um rochedo, sugerem por vezes ao artista uma forma animal. Acentuando essa semelhança accidental pela adjução de alguns traços gravados, o homem cria as primeiras esculturas. E nelas reconhecemos, desde logo, todo um conjunto de meios de expressão que se estende da fina gravura ao baixo-relevo.

### Esboça-se a arquitectura

No final do período neolítico, no IIIº milénio a.C., faz a sua aparição na Europa uma arte nova: a arquitectura. O dólmen, monumento de natureza funerária, constituirá a primeira estrutura construída, composta de duas grandes pedras erguidas verticalmente sobre as quais repousa, horizontalmente, uma terceira lage. Essas pedras enormes, denominadas “megálitos”\*, anunciam pelo seu modo de junção, o sistema do lintel. Justapondo dólmens, o homem alcançaria erguer alas inteiras cobertas que formam verdadeiras salas. Por vezes levanta sobre o solo, isoladas ou em conjuntos, simples pedras oblongas – os menires. Ao passo que, no 2º milénio a.C., a Europa Ocidental se encontrava ainda na época megalítica, no Médio Oriente algumas civilizações atingiam já um estágio de desenvolvimento muito importante.



*Primeira parte*

---

# As artes da Antiguidade

A arte da Mesopotâmia e do Egito

A arte grega

A arte romana



Designa-se por “Antiguidade” o período que se estende do fim da época neolítica ao início da Idade Média. A palavra “antiguidades”, por seu turno, designaria, a partir do Renascimento italiano, as produções antigas, por oposição às criações “modernas”.

A Antiguidade corresponde, essencialmente, ao tempo histórico que decorre a partir do aparecimento da escrita, por volta do IV<sup>o</sup> milénio a.C., prolongando-se até à queda do Império Romano, em 476, com a deposição do último Imperador. Contudo e apesar desta data simbólica, o limite entre a Antiguidade e a Idade Média permanece fluido e verifica-se antes uma lenta evolução, marcada pela cristianização do Império Romano e pela sua divisão em duas partes, enquanto se produzem as grandes invasões germânicas.

A Antiguidade abrange, assim, uma vasta região do mundo, principalmente organizada em torno do Mediterrâneo, que oferece uma via de comunicação natural. Distingue-se nela a Antiguidade Pré-Clássica, englobando o Egipto, a Mesopotâmia e a Pérsia, e a Antiguidade Clássica, correspondente às civilizações grega, etrusca e romana.

O nascimento e o desenvolvimento das cidades acarretará a criação de uma arte monumental, que se enriquece cada vez mais com a constituição dos estados e, depois, dos impérios. A emergência das cidades não se produz, porém, simultaneamente, em redor da grande bacia mediterrânica, razão pela qual se sobrepõem na Europa períodos diferentes. Mas uma poderosa corrente de civilização emana do Oriente, expandindo-se depois para Ocidente.

Este capítulo mostrar-nos-á, ao longo de 4 000 anos de história, a evolução da arquitectura, da construção colossal mesopotâmico-egípcia até à elegância da colunata grega. Roma retomará esta herança, numa proposta organizada em torno da grandiosidade e da desmesura. Paralelamente, a arte da representação – pintura e escultura – conhecerá a mesma evolução. O artista inventará formas cada vez mais esbeltas e vivas, avançando progressivamente da superfície plana para um mundo complexo a três dimensões. Assim, pois, o estudo da Antiguidade revela, em pequena escala, o antagonismo sempre latente entre as civilizações oriental e ocidental, num confronto que com frequência se revelará brutal, mas cujas benéficas influências o Ocidente não deixará jamais de sofrer.



**Necrópole de Sakará, Egípto.** Este vasto conjunto de 15 hectares reúne todas as construções e esplanadas destinadas à celebração das festas rituais que o monarca é suposto levar a cabo no decurso da eternidade. Bordejando o lado Oeste da esplanada da festa-Sed\*, os maciços compactos dos templos representam as divisões do Egípto. Em último plano, a pirâmide\* de Zozer eleva-se em seis degraus, a uma altura de 60m. Reproduz a imagem de uma grande escada, que evoca a colina primordial donde o Sol nasce de madrugada  
© Erich Lessing/Magnum

No final do Paleolítico, entre 10 000 e 5 000 anos, o homem caçador e nómada entra no período da idade agrária e torna-se cultivador. Inicialmente semi-nómada, fixa-se a pouco e pouco num local determinado. Nasce então a aldeia e, rapidamente, a cidade (isto é, a cidade-estado) e depois o império. Uma vez constituídas, estas unidades são dirigidas por chefes, reis-sacerdotes e necessitam de uma organização de partilha dos solos cultiváveis. Então, tal como faz o geómetra sobre os campos, o artista começa também a delimitar a superfície da imagem através de uma cercadura, dividindo o plano por meio de bandas horizontais ou verticais e afirmando um eixo de simetria.

As idênticas condições geográficas que fariam surgir os impérios da Mesopotâmia e do Egipto criaram igualmente entre ambos uma analogia notável durante mais de 25 séculos. Nestes dois impérios, as construções, cada vez mais grandiosas, de dimensões gigantescas, traduzem uma impressionante vontade de poder e a necessidade de construir para a eternidade conduz a uma busca de efeitos de massas, à simplicidade de linhas, ao predomínio da horizontal sobre a vertical. A obsessão da majestade orienta, assim, a arte egípcia e mesopotâmica; contudo, enquanto a primeira é essencialmente religiosa, ligada ao culto dos deuses e dos mortos, a segunda tem um carácter marcadamente civil, dirigido à glória do soberano.

A escultura, sobretudo o baixo-relevo, conhece agora um notável desenvolvimento e as composições, tendencialmente convencionais, integram-se perfeitamente nos monumentos. Escultores e pintores não trabalham já, porém, para um reduzido número de homens (a tribo), mas devem, no interior da cidade, satisfazer as necessidades e os desejos dos dirigentes, tendo por obrigação reproduzir as mesmas cenas de acordo com uns quantos modelos quase imutáveis. Nestas condições de trabalho, o artista permanece como um criador anónimo.

Arte Suméria. Estátua em alabastro de Itur-Shamagan, Rei de Mari, em atitude de "orante". III<sup>o</sup> milénio. Museu Nacional de Damasco, Síria.  
© Dagli Orti.

## Capítulo

# A arte da Mesopotâmia e do Egipto



# A urbanização e o nascimento dos impérios



O Egípcio e a Mesopotâmia: o Crescente Fértil.

Entre 10 000 e 8 000 a.C., o Próximo Oriente surge-nos já ocupado por agricultores que erguem casas redondas, de plano sumário, formando pequenas aldeias. Os arqueólogos descobriram, contudo, nas ruínas da cidade de Jericó\*, restos de construções mais elaboradas, datando de 8 000 a.C., com a forma de torres e providas de escadas interiores.

Simultaneamente, outras tribos fixam-se no vale do Nilo e na região compreendida entre os cursos do Tigre e do Eufrates, nas extremidades duma zona denominada crescente fértil\*. A secura destas regiões obriga os seus habitantes a agruparem-se junto dos rios e a irrigarem os vales: o do Nilo para os egípcios e os do Tigre e do Eufrates para os mesopotâmios. Estas regiões convertem-se a breve trecho em berços de brilhantes civilizações urbanas.

A ausência de matérias-primas, para além da argila e do junco, obriga as aglomerações da Mesopotâmia a desenvolver o comércio com os países circunvizinhos, a fim de obter, em troca de géneros alimentícios, lã e produtos de artesanato, a madeira, a pedra e o couro de que careciam. Deste modo se desenvolve desde cedo uma organização social. Mas a história da Mesopotâmia não se desenrola de uma forma linear. A partir de 3 000 a.C. numerosas cidades-estado emergem e dominam uma região mais ou menos ampla, dando por vezes origem a impérios muito importantes. Em oposição, o Egípcio forma uma vasta unidade, quando os príncipes do Sul conquistam as regiões do Norte. Estes príncipes tomam o título de “faraós”, verdadeiros deuses tanto em vida como após a morte e, apesar das lutas de influências, o país manter-se-á unificado durante um longo período de aproximadamente 2 500 anos, entre a 1ª dinastia, cerca de 3 000 e a XXVª dinastia, do Baixo Império, cerca de 600 a.C..

Na Mesopotâmia, no país entre os rios, os sumérios estabelecem um império. Fundam a cidade de Uruk (c. 3 700-3 300) e novos centros de civilização se desenvolvem na região de Sumer, em Lagash, onde reina Gudeia\* e em Ur. A chegada de populações de origens e de culturas diferentes provoca a formação de novos impérios mais ou menos estáveis. Os sacerdotes detêm aí um enorme poder. Decifram a vontade dos deuses, observando o movimento dos astros, o que favorece o desenvolvimento da astronomia e das matemáticas de que Sumer constituiu o berço. A hegemonia dos sumérios interrompe-se em proveito dos acádios, a partir de 2 345 a 2 150; depois a favor dos babilónios, cerca de 1894-1595 e ainda dos assírios, a partir de 900. Finalmente, os persas fundarão um imenso império que, do Mediterrâneo ao Indo, engloba toda a Mesopotâmia.



Vista de uma torre e das fortificações das muralhas de Jericó. VIII milénio. Jordânia.  
© E. Lessing/Magnum.

## Contactos entre o Egipto e a Mesopotâmia

As duas civilizações, mesopotâmica e egípcia, atingiram o mesmo grau de desenvolvimento. A administração torna-se importante e favorece rapidamente o uso da escrita, num contexto onde apenas os soberanos podem dispor dos recursos do país e dos meios para os utilizar. Sábios e escribas concebem então planos grandiosos. A questão do transporte dos materiais resolve-se sem dificuldade pela navegação sobre os canais e a utilização sistemática de escravos: mão-de-obra ilimitada, barata e facilmente renovável através das guerras, permite realizar construções gigantescas.

À medida que se avança na história, os contactos, bélicos ou pacíficos, multiplicam-se e os laços entre os países vão-se tornando mais estreitos. Durante o Império Novo, o faraó Tutmósis III lança uma expedição até ao Eufrates e instala governadores egípcios que controlam as praças fortes. A vida à egípcia, com o seu gosto pelo luxo, torna-se então um modelo para os aristocratas locais; mais tarde será a vez do Egipto, que sofre a ocupação assíria com a destruição de Mênfis e de Tebas (660 a.C.).

Nos meados do século IV, porém, o conquistador Alexandre o Grande quebra o poderio militar persa, entrando depois no Egipto, onde funda a cidade de Alexandria em 332 a.C.. A partir de então, a cultura grega penetra pouco a pouco no vale do Nilo e Alexandria conhece um desenvolvimento considerável durante este período a que chamamos “helenístico”.



Estátua em diorite de Gudeia, príncipe de Lagash, cerca de 2150 a.C. Museu do Louvre, Paris. © Dagli Orti.



Túmulo de Tutancámon, XVIII dinastia. Cofre da caça, pormenor com o Rei massacrando os asiáticos. Museu Egípcio, Cairo. © Dagli Orti.



# Uma arte para a eternidade



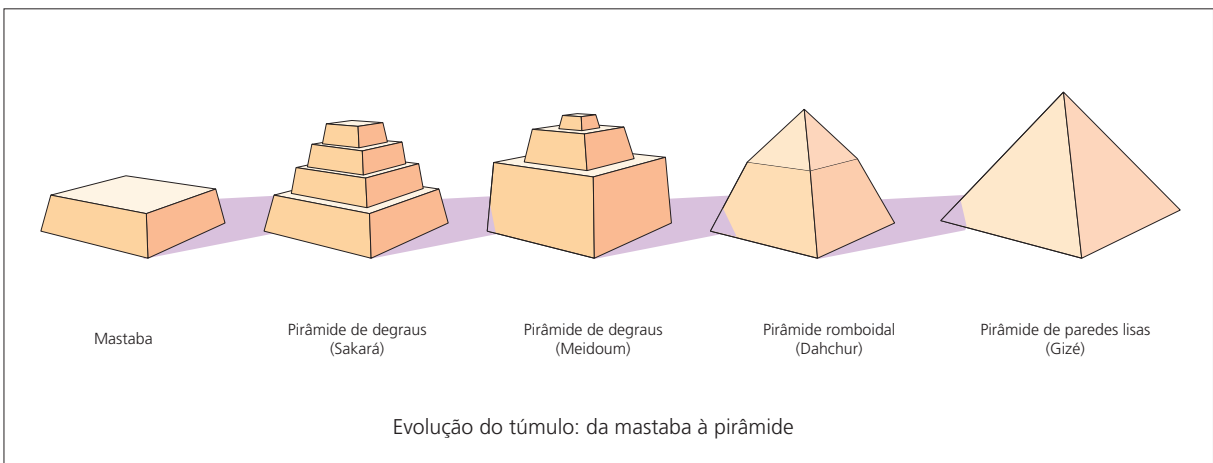
**Tebas. Vale dos Nobres.**  
Necrópole de Cheik el Gournah. Túmulo de Ramose, cerca de 1370 a. C. Vista da parede dos funerais, pormenor das carpideiras situadas diante do cortejo.  
© Dagli Orti.

A arte egípcia apresenta, ao longo de mais de três milénios, constantes notáveis: toda a criação tem uma finalidade religiosa, centrada no culto dos mortos. Por seu lado, a arte mesopotâmica interessa-se acima de tudo pela glória terrestre do monarca, tal como o demonstra a série de estátuas de Gudeia, governador de Lagash (IIIº milénio a.C.). Tanto no Egipto como na Mesopotâmia, porém, os edifícios impõem-se pelas suas gigantescas proporções, que denotam uma vontade de construir para a eternidade. Encontramos, aliás, estruturas arquitectónicas idênticas no **Egipto** e na **Mesopotâmia**, como é o caso da **pirâmide** e do **ziggurat**. Entre as mais antigas pirâmides, a de Zozer\*, em Sakará, ostenta mesmo degraus semelhantes aos ziggurates. A pirâmide assegurava à múmia do faraó uma vida eterna após a morte.

Concebida como um túmulo inviolável, parecia indestrutível. O ziggurat, em contrapartida, não continha nada; servia apenas de grandioso suporte ao altar situado no topo.

Essencialmente religiosa, a arquitectura egípcia respeitava duas grandes espécies de monumentos – os túmulos e os templos – e o tijolo cru (adobe) constituiu o primeiro material utilizado para a sua construção. Cerca de 2 660 a.C., o arquitecto **Imhotep** utilizou pela primeira vez a pedra na construção do conjunto funerário do Rei Zozer, tornando-se por esse facto o “inventor” da arquitectura em pedra. As construções eram realizadas sem argamassa, com grandes blocos de pedra colocados uns sobre os outros.

## Os túmulos egípcios: mastabas\* e pirâmides\*



Os egípcios pretendiam preservar o seu corpo da destruição após a morte. Daí o embalsamamento e a reprodução esculpida da imagem do defunto que servia de receptáculo à sua alma. A múmia e a estátua que representava o morto eram colocadas numa mastaba, monumento de forma trapezoidal erguido sobre uma câmara funerária e ligado a esta através de um poço que se entulhava após os funerais. À mastaba sucederia a pirâmide de degraus, como a do Rei Snéfru e, com o tempo, a partir da IV dinastia (2575-2465 a.C.), surgiria a pirâmide de paredes lisas. As mais importantes são as dos reis Quéops (147m de altura), Quéfren e Miquerinos, situadas em Gizé, nos arredores do Cairo.

Existem igualmente hipogeus, túmulos subterrâneos escavados nas falésias, como os do Vale dos Reis, a Oeste de Tebas, do Império Médio. Sobre as paredes dos túmulos, os pintores e os escultores das oficinas reais, intimamente ligados à actividade religiosa dos sacerdotes, materializam a grandeza divina do faraó e asseguram-lhe a sua própria eternidade. Uma convenção invariável impõe às figuras pintadas\* ou esculpidas uma frontalidade absoluta e uma imutabilidade hierática\*. Sobre os baixos-relevos e as pinturas, os artistas reproduzem retratos idealizados, numa atitude serena e digna. As personagens são desenhadas segundo diferentes ângulos de visão: por um lado, a bacia e a cabeça de perfil; por outro, os ombros e o olho de frente. Somente a pintura dos túmulos do Império Novo manifesta um certo naturalismo espontâneo. Em 332 a.C., a conquista do Egito por Alexandre da Macedónia implantaria a cultura grega no vale do Nilo, observando-se então uma renovação das artes sob os Ptolomeus, últimos faraós egípcios, entre os séculos IV e I a.C.

## Os templos egípcios

O outro grande género de monumento, o templo divino, atinge o seu ponto de perfeição sob o Império Novo (ver análise de obra). Abriga no interior do *naos* (o sancta sanctorum), a estátua onde o deus se vem encarnar, como em Carnaque e em Luxor\*. Estes templos têm um aspecto imponente: a sala hipóstila\* do templo de Ámon-Rá em Carnaque mede 103m por 52m e 234 colunas sustentam o tecto a 23m de altura. O recinto sagrado que envolve os templos compreende, para além da residência do deus, todas as construções anexas ligadas ao culto ou ao sustento do clero.

Os templos mais importantes perderam com frequência a sua unidade original na sequência da adjução, por cada faraó, de novas salas hipóstilas, pátios e pilões\*. Alguns são escavados na própria montanha, como em Abu-Simbel. A fachada compõe-se de um pilão talhado na rocha e de estátuas colossais dispostas de um lado e de outro da entrada. O templo funerário, construído na proximidade dos túmulos, como os de Sakará e de Gizé, destina-se ao culto dos monarcas divinizados. Um dos mais notáveis é, sem dúvida, o da Rainha Hatshepsut – em Deir-el-Bahari\*.



Egipto. Cairo.

A triade: Miquerinos, Hathor e uma deusa com o emblema da província de Dióspolis. Xisto proveniente de Gizé. Império Antigo, IVª dinastia. Museu Egípcio do Cairo.  
© Dagli Orti.



Egipto. Templo de Ámon em Luxor.

Sala hipóstila com colunas lotiformes, vista do pátio-peristilo de Amenófis III.  
© Dagli Orti.



#### Templo funerário da Rainha Hatshepsut em Deir-el-Bahari (XVIIIª dinastia).

Os extensos pórticos, cortados ao centro pelas monumentais rampas de acesso e os três terraços sucessivos dialogam com a alta falésia.

O conjunto constitui um belo exemplo de integração da arquitectura na paisagem natural.

©David Austen/Fotogram-Stone.

Durante a longa história do Egito, as técnicas de construção, as proporções, a nitidez de volumes, manter-se-ão impressionantemente estáveis, numa permanência que traduz uma concepção do tempo cíclica e impermeável a mudanças.

### O desenvolvimento das cidades mesopotâmicas: monumentos e esculturas

Na Mesopotâmia, as numerosas construções, realizadas em tijolo de terra crua ou em taipa, mistura de argila e de palha amassada, apresentam-se hoje apenas sob a forma de vestígios. São sempre dispostas de modo ordenado, umas em relação às outras; o complexo de Uruk mostra um plano pré-concebido. A cidade existe enquanto tal; não é mais uma acumulação de habitações. A partir do IIIº milénio, os arquitectos conceberiam um novo tipo de edifício: o palácio. Nesta construção, que pode ser realizada de formas diferentes, distingue-se sempre a sala do trono, colocada entre dois pátios rodeados de dependências, que possuem um destino preciso: escritórios e oficinas distribuem-se em torno do primeiro pátio; aposentos privados em torno do segundo.

Os persas edificam palácios grandiosos sobre terraços artificiais. No centro, a *apadana*\*\*, ou grande sala do trono, continua a avultar de modo impressionante pela sua floresta de colunas e as paredes cobrem-se de baixos-relevos representando longas filas processionais de soldados. As mesmas esculturas, mais estilizadas, decoram também as fachadas, com um ritmo repetitivo, duma insistência quase mecânica.

Na Mesopotâmia, a escultura suméria ostenta uma rigidez estática. Um sentimento de opressão, de medo, emana das numerosas estátuas de deuses



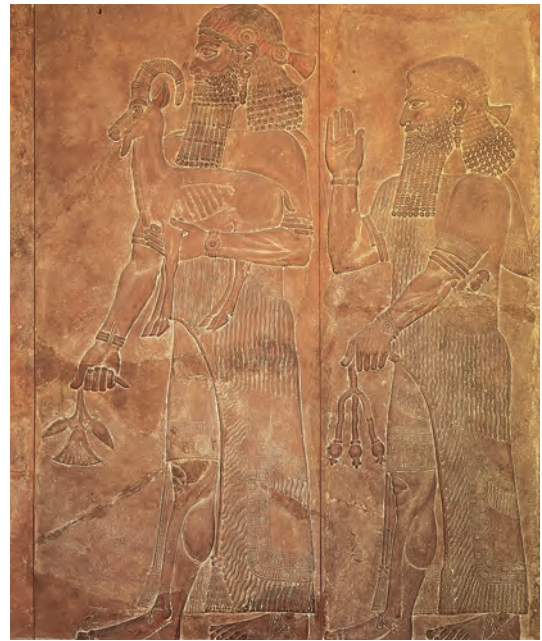
#### Apadana do Palácio de Persépolis.

A utilização da pedra é mais importante na construção da estrutura do palácio de Persépolis – colunas, vãos de portas e janelas, escadarias de acesso – que em qualquer outro local.

© Duclos-Gaillard/Gamma.

e deusas, de reis e dignitários e mesmo, por vezes, de gente do povo.

O *orante* permanece o tipo escultórico mais característico. Este homem em oração junta as mãos sobre o peito numa atitude fixa e os seus dois olhos, desmesuradamente aumentados, cercados de um traço de tinta negra, parecem olhar para além do horizonte. As estátuas formam grupos onde podemos distinguir os deuses dos mortais, o Rei do seu súbdito. Entre os babilônios, no palácio de Mari, a pintura descreve cenas muito realistas, como a do vestir do Rei. Também os assírios utilizam a escultura para embelezar os seus palácios. Baixos-relevos glorificando o monarca alternam com imensos touros alados de cinco patas e rosto humano. Abundantes são as efígies do soberano, com as suas longas barbas rectangulares, frizadas com regularidade e as suas vestes finamente trabalhadas. As cenas ilustram a vida na corte (recepção e homenagem dos súbditos), na caça ou na guerra, com uma verdade impressionante, como se observa nos baixos-relevos dos palácios de Sargão II em Khorsabad\*.



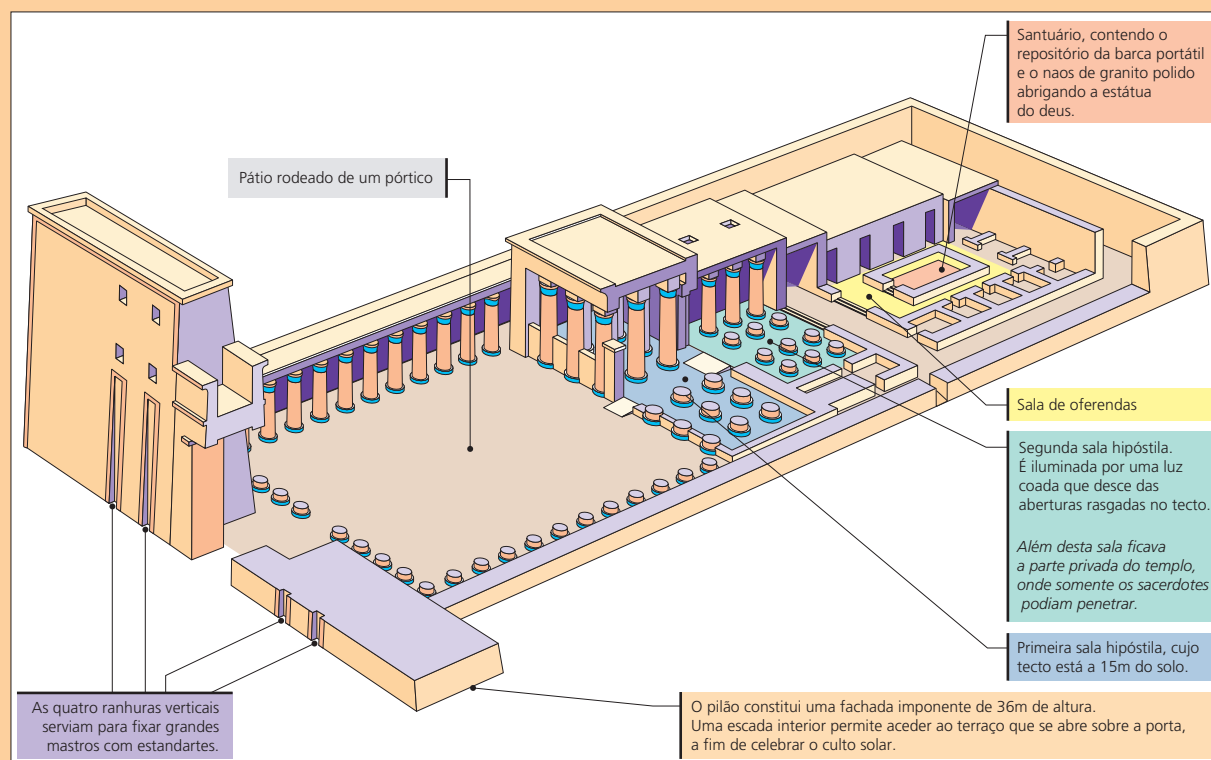
Mesopotâmia. Khorsabad. Palácio de Sargão II. Dois sacerdotes transportando um cabrito-montês e cápsulas de dormideira. Museu do Louvre, Paris. © Photo RMN.

#### Cronologias comparadas

	MESOPOTÂMIA Períodos de hegemonia dos impérios	EGIPTO Evolução do Império	Arquitectura – Produções artísticas
-3500	Civilização pré-suméria	Período pré-dinástico	● Primeiras aglomerações urbanas
-3000			● Fundação de Uruk – Olarias
-2500	Hegemonia de SUMER –2800 –2350 Gilgamesh c. – 2675	Época tinita Iª e IIª dinastias c. – 3100 –2660	● Cerâmicas de Susa
-2000	IMPÉRIO ACÁDICO –2345 –2150 Sargão até – 2314	IMPÉRIO ANTIGO –2660 –2180 IIIª dinastia. Zozer IVª dinastia. Quéops	● Templo Branco de Uruk
-1500	SUMER Nova hegemonia –2150 –2016 Gudeia –2144 –2124	IMPÉRIO MÉDIO –2040 –1780 XIª dinastia. Os Mentuhotep XIIª dinastia. Os Sesóstris e os Amenemhetes	● Grandes sepulturas em adobe de Sakarâ
-1000	1.º IMPÉRIO DA BABILÓNIA –1894 –1595 Hamurabi –1792 –1750	IMPÉRIO NOVO –1552 –1070 XVIIIª dinastia. Tutmósis III –1458 –1425 Amenófis III –1390 –1352 Tutankâmon –1336 –1327 XIXª dinastia. Ramsés II –1279 –1212	● Pirâmide de Sakarâ
-500	NOVO IMPÉRIO ASSÍRIO –900 –612 Sargão II –721 –705 Assurbanipal –668 –626	Períodos Tardios Época baixa	● Pirâmides de Gizé
J.-C.	NOVO IMPÉRIO BABILÓNIO –612 –539 IMPÉRIO PERSA –539 –331	XXVIª dinastia	● Primeiros zigurats
			● Lagash - Ur - Uruk
			● Estátuas de Gudeia
			● Restos de palácios imensos
			● Numerosos templos em Tebas
			● Susa - Mari
			● Grande templo de Carnaque (c.1500)
			● Templo de Deir-el-Bahari (c. 1460)
			● Templo de Luxor (c. 1380)
			● Templos de Abu-Simbel (c. 1230)
			● Assur - Ninive
			● Palácio fortificado de Khorsabad (713-707)
			● Restos de Babilónia
			● Susa - Persépolis
			● Alexandria (331)
			–447 GRÉCIA Parténon

# O templo de Horus em Edfu

(séculos III e II a.C.)



Pilões de entrada do Templo de Horus.  
© Hervé Champollion. Agence Top.

## Os símbolos cósmicos e a progressão iniciática para o mundo divino

A disposição do templo egípcio dá uma imagem exacta da concepção do mundo de acordo com uma ordem perfeita.

– O recinto, constituído por um muro em tijolo cru, evoca, pelas suas ondulações, o estado líquido do mundo antes da criação.

– O nível mais elevado do templo, construído em pedra, representa o mundo sólido surgindo das águas.

– Os pilões (entradas) simbolizam Ísis e Neftis, “as duas deusas que elevam no céu o disco solar”.

– Os dois obeliscos evocam os cornos das cabeças das duas deusas. Estes cornos sustentam o sol.

A sala hipóstila:

• o seu pavimento representa a terra, de solo gretado, e o tecto o céu, com estrelas de ouro pintadas sobre fundo azul.

- sobre as arquitraves, grandes pássaros sagrados de asas abertas asseguram a passagem para o céu.

- as flores de lótus dos capitéis das colunas mais altas estão abertas, enquanto que as colunas mais baixas se encontram fechadas, por não receberem sol. Esta sala representa a vegetação alimentada pelo solo fértil e a força vivificante do sol.

- O santuário, dependência obscura, permite o repouso do sol durante a noite.

As paredes de cada sala representam o mistério sagrado que aí tem lugar. Os baixos-relevos pintados emprestam alma à arquitectura, já que, para o egípcio, a imagem tem o valor da realidade.

- Sala de entrada: o deus vai ao encontro do faraó.

- Sala das oferendas: cada região do Nilo oferece flores, frutos e mantimentos para o culto; o faraó caça os animais oferecidos em sacrifício.

- Santuário: os sacerdotes transportam a barca sagrada em procissão.

## Leitura do templo egípcio ao nível do percurso físico

Ao penetrar no templo, o homem vive fisicamente a passagem do mundo exterior ao mundo divino através de um percurso imposto pela própria organização do plano do edifício.

- Orientação Este-Oeste segundo o trajecto solar.

- Acesso ao templo através de uma **álea bordada de esfinges**, guardiãs da entrada.

- **Dois obeliscos\*** (altas pedras monolíticas) elevam o olhar para o céu.

- Os **pilões\*** constituem a entrada do templo. São portais monumentais que protegem o acesso ao santuário. Por vezes, são ornados de baixos relevos evocando os triunfos guerreiros do faraó.

- Um vasto **pátio**, rodeado de uma galeria bordada de colunas (**pórtico\***) é reservado aos fiéis.

- Através de uma ligeira subida, acede-se à **sala hipóstila\***. Espaço imenso, encontra-se invadido por um conjunto de enormes colunas sustentando um tecto muito elevado. Gelasias ou grelhas de pedra permitem iluminar a nave central.

- O pavimento continua a elevar-se, para dar acesso ao **santuário**, câmara fechada onde reside o deus, cuja estátua se guarda no interior de um **naos\***. A altura das salas vai diminuindo e a obscuridade é crescente.

## Comentário

Nos edifícios sagrados de todas as religiões, do templo budista à igreja cristã, reconhecemos, na organização do plano e dos volumes, a evocação da sua própria concepção do mundo.



Colunata do pátio\* do templo de Horus.  
© Dagli Orti.



O naos do Templo de Horus.  
© Richard Nowitz/Explores.

# As Três Tocadoras, Tebas, Túmulo de Nakht

(c. 1420 a.C.)



© Dagli Orti.

O túmulo de Nakht, escriba e astrónomo no templo de Ámon sob o reinado de Tutmósis III (1425-1408), situa-se no Vale dos Nobres da necrópole de Tebas.

O plano, muito simples, dos hipogeus\* privados sob a XVIIIª dinastia (1580-1314), apresenta-se sob a forma de uma ou duas capelas funerárias decoradas de baixos-relevos ou, mais frequentemente, de pinturas. Estas do túmulo de Nakht conservaram uma frescura excepcional.

## O tema

Todas as cenas representadas dizem respeito à preparação simbólica das oferendas necessárias ao abastecimento do banquete funerário e o defunto poderá usufruir das provisões indispensáveis à sua sobrevivência. As cenas justapõem-se numa ordem lógica, tal como numa banda desenhada. A leitura começa por baixo e termina na parte superior da superfície pintada. Sobre

uma parede encontram-se representados os trabalhos agrícolas: a lavragem da terra, as sementeiras, a ceifa, o joeiramento, etc. Sobre outra aparece o defunto caçando pássaros e pescando ao arpão nos pântanos. Em face figura um banquete onde, entre os diferentes grupos de personagens, se descobre este trio de tocadores de instrumentos: uma tocadora de flauta dupla, outra de alaúde e uma harpista. Sobre as suas cabeças repousa uma pinha de unguento perfumado que usam todas as personagens nas cenas de festim. Cada cabeça, pela sua atitude e pelo movimento das tranças, parece ter uma expressão própria. As duas raparigas de longa veste coleante enquadram uma dançarina nua, cujas ancas cinge um estreito cinto. Uma convenção constante impõe às personagens uma frontalidade absoluta, com as espáduas de frente, a cabeça de perfil mas o olho de frente, a bacia a três quartos e as pernas de perfil. Para exprimir a sua destreza, a tocadora-dançarina volta-se para trás esboçando um passo de dança.



Vista interior do túmulo de Nakht. Lado Sul.



Exercício de desenho sobre tabuinha de madeira estucada. XVIIIª dinastia:  
 – Imagem do Rei quadriculada para aumento.  
 – Estudos de hieróglifos  
 Museu Britânico, Londres. D.R.

## A técnica

Sobre a parede rugosa do rochedo, o artista aplica por diversas vezes espessas camadas de uma argamassa feita de barro amalgamado com palha, para lhe conferir consistência. Depois, a superfície recebe um fino reboco de estuque, composto de gesso e de pedra moída em pó. O pintor traça aí as linhas horizontais para separar os registos, no interior dos quais estabelece um quadriculado seguindo um cânone tradicional. Pode assim situar cada

personagem no local desejado, como o demonstra a tabuinha conservada no Museu Britânico. Após esta operação, pinta o fundo das cenas de um azul-acinzentado claro, depois do que executa as personagens com cores planas e sem sombras. A paleta do pintor egípcio compreende ocres avermelhados, amarelos e castanhos, o branco de cal, o negro de fumo, o verde e o azul produzidos por restos de cobre e de cobalto. O artesão reduz a pó estas cores encontradas na natureza e dilui-as em água e num pouco de goma arábica a fim de possibilitar a aderência à parede. Esta técnica assemelha-se à do nosso guache\* moderno.

Pelos meados da XVIIIª dinastia, os pintores revestem algumas cenas dum verniz protector que, ao envelhecer, produz um aspecto castanho alaranjado sobre a carnação humana, como no grupo das três tocadoras do túmulo de Nakht.

## A expressão

A pintura dos túmulos egípcios deve evocar três dimensões: a vida terrestre, a representação dos ritos funerários realizados sobre o falecido e a vida do além.

Apesar destes temas convencionais, o artesão do Império Novo revela-se a maior parte das vezes um artista original, retomando cada um dos motivos segundo o seu próprio génio. A pintura consegue, assim, libertar-se do seu compromisso religioso e decorativo, para se revelar como uma arte independente. Por isso nos toca ainda hoje, pois, longe de uma espiritualidade exacerbada, representa essencialmente e na sua plenitude a vida dos homens.





Os Propileus, entrada monumental da Acrópolis de Atenas;  
à direita o pequeno templo de Atena Niké,  
em segundo plano, o Parténon.  
© Scala.

## Capítulo

# A arte grega

A expressão “arte grega” designa a produção artística da antiga civilização helénica. Apesar disso, é difícil determinar com precisão os seus limites cronológicos. Farão, de facto, parte integrante da arte grega as expressões artísticas que se desenvolvem no mundo grego (em Creta e em Micenas) durante o II milénio? Esta questão permanece ainda sujeita a controvérsias; mas é certo que, se não podem, talvez, ser rigorosamente consideradas como as primeiras manifestações de arte grega, as artes minóicas e micénicas constituem seguramente a sua génese.

Convirá, então, situar o nascimento da arte grega em redor do século IX a.C., com o advento do período geométrico. A arte grega, que conhecerá o seu apogeu no período clássico, no século V a. C., estender-se-ia, por convenção, até à batalha de Áccio, em 31 a.C. A realidade é, contudo, menos arbitrária, já que mesmo após essa data a influência da arte grega permanece considerável, tanto na arte ocidental como na própria produção oriental.

A importância desta área de influência explica-se pela imensa expansão alcançada pela cultura helénica. Com efeito, inicialmente acantonadas no quadro restrito do mar Egeu, a arte e a cultura gregas estendem-se a pouco e pouco, graças aos movimentos de colonização dos séculos VIII e VII, ao longo de todo o Mediterrâneo. Com as conquistas de Alexandre o Grande, no fim do século IV, alcançarão mesmo, a Este, os confins da Índia, englobando ao Sul todo o Egipto e, sobretudo, o imenso Império Persa. Todavia, a esta diversidade geográfica acrescentam-se profundas divisões políticas.

Na verdade, ainda que as cidades gregas se encontrem unidas em face do inimigo comum durante as guerras do século V, ou na sua participação colectiva nos jogos pan-helénicos, não possuem, contudo, qualquer sentimento de pertença a uma mesma entidade. Não obstante, oculta-se na sua diversidade uma identidade cultural comum que faz com que se possa falar, sem simplificações redutoras, de uma arte grega.

Arte da Magna Grécia.  
*Cratera apuliana de volutas*,  
representando uma cena de dança  
durante as festas tarentinas.  
Museu de Arqueologia, Tarento.  
© Dagli Orti.



# As cidades gregas



Arte das Cíclades. *Ídolo* em mármore proveniente de Ciros.  
Museu Nacional de Atenas.  
© Dagli Orti.



Moeda de ouro do Rei Cresos, séc. VII a. C.  
Reino da Anatólia, Lídia. *Leão e Touro*  
Ilustração Jean Vinchon, Paris.  
© Dagli Orti.

A Grécia ocupa um lugar central no mundo mediterrânico. As suas paisagens são compostas em grande parte de maciços montanhosos e o mar constitui um elemento de comunicação essencial. É neste contexto que, no III milénio (na idade do bronze antigo), as **Cíclades** experimentam uma notável actividade artística\* e comercial desenvolvida no quadro restrito do mar Egeu.

No II milénio, porém, expande-se o poderio de **Creta** e as pequenas ilhas não têm mais do que um papel passivo. A cultura cretense designa-se geralmente por **minóica** e a sua fase mais brilhante situa-se entre 1700 e 1450. Os cretenses estabelecem então uma verdadeira talassocracia comercial no Mediterrâneo e a sociedade minóica organiza-se em torno de grandes palácios, de que se desconhece ainda a exacta função. Contudo, em redor de 1450, os palácios cretenses são brutalmente destruídos, tudo leva a crer que por invasões vindas do continente. Com efeito, a **civilização micénica** emerge em simultâneo no Peloponeso, mas não atingirá o seu apogeu senão no bronze recente (1400-1200 a.C.). Fortemente hierarquizada, a sociedade micénica é estruturalmente guerreira e à sua frente encontram-se chefes poderosos, cujo prestígio é relatado nos poemas homéricos da *Iliada*. Os micénicos desenvolvem, aliás, uma escrita hoje decifrada: o linear B.

## As “idades obscuras”

Por razões ainda desconhecidas (invasões dórias ou catástrofe natural), a civilização micénica desaparece no século XII a.C.. Com ela, é **todo o equilíbrio do mundo mediterrânico que se desmorona**, acarretando a desapareição da escrita e de numerosas técnicas. As civilizações regressam, então, a um **estado primitivo** que nos é difícil apreender completamente.

## Expansão e advento da democracia

No século VIII a.C., a explosão demográfica e a crise económica levam as populações a exilar-se. Expandem-se em redor da bacia mediterrânica, formando assim as primeiras **colónias gregas**. No século VII, a emergência do **sistema monetário\*** reaviva a economia e enriquece uma nova classe burguesa de comerciantes e de artesãos que reclama a sua participação na vida política. A aristocracia, que possuía o poder, é constrangida a ceder uma parte dos seus privilégios. Mas em numerosas cidades um nobre é colocado pelo povo à frente do governo: é o **tirano**, legislador favorável à instauração de um sistema igualitário. O século VI verá nascer os primeiros *filósofos da natureza* de que um dos mais conhecidos será **Heráclito**.

No fim do século VI a.C., as **Guerras Médicas** opõem a Grécia ao poderoso império persa. Quando estas terminam, em 480, a vitória cabe às cidades gregas, sob a direcção de Atenas. Este triunfo assenta as bases da **supremacia ateniense**, reforçada já pela criação, em 470, da **Liga de Delos**\*. No início do século V, a acção igualitária de certos tiranos\* permite o advento da **democracia** em Atenas. Todos os cidadãos tomam agora parte na vida política, mas esta democracia conhece alguns limites, já que uma grande parte da população (mulheres, escravos ou metecos) não tem direito ao título de cidadão. Atenas é, porém, o grande centro cultural do século V e **Péricles**, notável político ateniense, colocará a riqueza da cidade ao serviço da realização de grandes trabalhos de prestígio.

A **religião** constitui o cimento unificador da sociedade, pelas tradições que implica (festas, jogos desportivos, teatro\*) e reúne os cidadãos no sentimento de pertencerem a uma mesma comunidade. No final do século V, contudo, as **Guerras do Peloponeso** opõem Atenas a Esparta, cidade conservadora apegada à **oligarquia**. A legitimidade do poder constituído é então abalada e a desordem política reaparece. As cidades gregas são empobrecidas por estas querelas políticas e a desestabilização provoca uma **crise religiosa**.

Muitos são então influenciados pelas novas teorias dos **sofistas**, na origem da dialéctica e cuja filosofia empirista e sensualista desemboca numa crítica das crenças religiosas da Grécia Antiga. Ao quebrar o consenso religioso, o sofisma torna-se, porém, perigoso para os poderes constituídos e, em 399, o filósofo **Sócrates** é convertido em bode expiatório e condenado à morte por irrespeito da religião.

## A Grécia helenística

A partir de 359, **Filipe II**, Rei da Macedónia, estende as suas pretensões sobre o mundo grego. Em face dos seus assaltos, as cidades, enfraquecidas, capitulam rapidamente e reúnem-se na **Liga de Corinto**, colocada sob a tutela do monarca. Na verdade, as cidades gregas conservam a sua autonomia económica e política, mas estão submetidas à direcção militar do reino macedónio.

A organização da cidade não varia, portanto, mas **Alexandre O Grande**\*, filho de Filipe II, recua as fronteiras do seu reino até à Índia. À sua morte, em 323, os seus generais (os diádocos), disputam o seu império. Criam assim três grandes reinos, na aurora do século III: a dinastia dos **Seleucidas** reina no Oriente, a dos **Ptolomeus** no Egipto e a dos **Antigónidas** na Macedónia. Mas o século III marca igualmente o início da conquista romana, que progride muito rapidamente. O último bastião da cultura helenística será o reino prolomaico do Egipto, que cai, em face de Octávio Augusto, na batalha de Áccio. Nesta data, pode considerar-se que o mundo grego, no seu conjunto, se converte numa província romana.



Epidauro, Peloponeso. Vista do teatro construído pelo arquitecto POLICLETO O JOVEM, séc. IV a. C.  
© Dagli Orti.



Retrato de Alexandre o Grande  
Mármore esculpido por LEOCARES, c. 330 a. C.  
Museu da Acrópole, Atenas.  
© Dagli Orti.

# Uma arte em busca da perfeição



**Creta. Palácio de Cnossos.**  
Grande escadaria e galerias proporcionando uma fresca penumbra.  
© Dagli Orti.



**Arte micénica, séc. XVI a.C..** Máscara em ouro dita de Agamémnon proveniente do túmulo V de Micenas.  
Museu Nacional, Atenas.  
© Dagli Orti.

A té aos inícios do século XX, as origens da arte grega permaneciam misteriosas, já que não se achara na Grécia qualquer vestígio da idade da pedra. Sabemos hoje que o nascimento da arte grega mergulha as suas raízes no confronto das diversas civilizações que ocuparam a bacia oriental do Mediterrâneo.

## A arte cicládica

O mais antigo testemunho artístico do mundo grego é a **arte cicládica**. Na idade do bronze antigo, as Cíclades produziam numerosos objectos em terracota ou em bronze, mas as suas mais belas manifestações artísticas consistiriam na produção de ídolos\*, pequenas estatuetas de mármore representando personagens fortemente estilizadas. Sob uma aparência simples, porém, a sua realização responde a proporções muito rigorosas, que lhe conferem um soberbo equilíbrio. Contudo e apesar das numerosas hipóteses dos historiadores, é-nos ainda impossível conhecer a sua função ou significado exacto. A sua produção declina no fim do IIº milénio.

## A arte minóica

Ao aumento do poderio de Creta corresponde, ao redor de 1800, a construção na ilha de uma primeira geração de **palácios**, entre os quais os de **Cnossos\*** e **Malia**. Estes edifícios, muito inspirados em modelos orientais, são constituídos por um pátio rectangular, em torno do qual se articula uma multidão de dependências, de corredores processionais e de portas de aparato. Após a sua destruição brutal, reconstruem-se sobre os mesmos locais, no século XVI a.C., os **segundos palácios cretenses**. Apresentam um plano similar e as paredes são recobertas de magníficos frescos que exprimem, através de temas religiosos ou de motivos florais, a alegria de viver e a espontaneidade. A cerâmica pintada representa idêntico estilo naturalista e alegre, deleitando-se na representação de elementos marinhos e, além de belíssimas jóias realizadas em metais preciosos, os cretenses produzem também, abundantemente, pequenos objectos de madeira, metal ou marfim.

## A arte micénica

Enquanto a civilização minóica resplandece ainda, duas grandes sepulturas, provavelmente principescas, são realizadas em Micenas, no século XVI a. C.. A sua opulência abisma, numa região relativamente pobre. Estes túmulos contêm objectos em metais preciosos (elementos de adorno, taças ou vasos, armas de aparato, etc), dos quais muitos provêm da Europa inteira; as criações autóctones são,

quanto a elas, decoradas de cenas deliberadamente violentas ou expressivas, num estilo seco, quase brutal. Assim é a belíssima *máscara de Agamémnon*\*.

A partir de 1400, aproximadamente, após o esmagamento de Creta, os micênicos constroem **poderosas cidadelas fortificadas**, cujo aspecto contrasta com a generosa abertura sobre a natureza dos palácios cretenses. As suas paredes são constituídas por enormes blocos de pedras, tão maciças que, segundo a lenda, apenas os Ciclopes teriam podido transportá-las. Esta arquitectura é, por isso mesmo, chamada *ciclópica*.

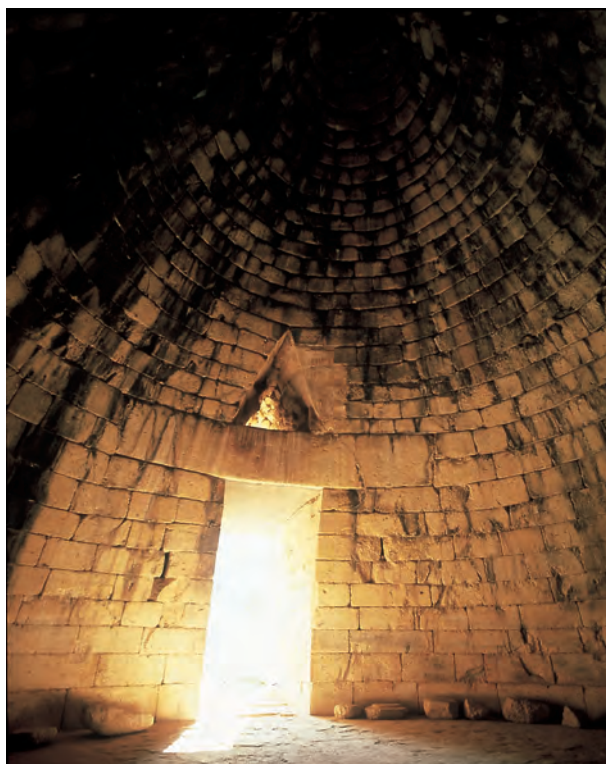
No interior das cidadelas os palácios são de dimensões mais reduzidas e a sua principal dependência é o *mégaron*\*, que está na base da futura arquitectura grega. Mas encontramos também, entre os micênicos, construções funerárias em “pão de açúcar”, os *tholoi*, fruto de uma grande perfeição técnica e que se impõem pela sua amplitude. Os micênicos desenvolvem uma produção de pequenos objectos rudimentares e originais, que retoma em geral a forma das letras Φ Ψ Τ (PFI, PSI, TAU), mas a desapareição desta civilização acarretará a perda das suas conquistas técnicas e uma diminuição considerável da produção artística.

## O desenvolvimento da cerâmica

No século XI a.C. reaparece o fabrico da cerâmica. Apresenta decoração simples, mas experimenta um extraordinário desenvolvimento a partir do século IX. Os vasos são agora ornados de motivos geométricos\*, donde a denominação de **estilo geométrico** e abundantemente decorados. Cerca de 850, ressurte também a representação da figura humana, integrada nesta decoração e estilizada até ao exagero. Pouco a pouco as cenas figuradas tomam cada vez maior importância sobre a superfície dos vasos e, a partir do século VIII a.C., o estilo geométrico desaparece em proveito de um gosto mais realista.

A expansão do mundo grego e a sua nova riqueza fazem nascer, no século VII, uma enorme efervescência criadora que procura imitar a realidade. Estes artistas sofrem a influência do Oriente, com o qual têm contactos cada vez mais estreitos sendo este período denominado **orientalizante**. A cerâmica pintada adorna-se agora de um **bestiário fabuloso** e as cenas descritivas são substituídas por **temas épicos ou mitológicos**. Graças ao desenvolvimento da técnica da **figura negra**\*, o desenho destes vasos do **estilo orientalizante** ganha realismo e Corinto e Atenas evidenciam-se como os dois grandes centros produtores de cerâmica, nos séculos VII e VI a.C..

Os artistas do final do século VI concentram-se na representação da figura humana. Na cerâmica pintada não aparecem mais do que elementos significativos do cenário em torno da personagem central e as suas oficinas atenienses, triunfam com a invenção, cerca de 530, da técnica da **figura vermelha**\*, que permite ir ainda mais longe na precisão e na destreza da linha.



Micenas. Tesouro de Atreu, séc. XIV a. C.  
Vista interior com a cúpula.  
© Dagli Orti.



Estilo geométrico. Ânfora do séc. VIII a. C.  
proveniente do cemitério de Dipilon (alt. 1.23 m).  
© Dagli Orti.



**Arte arcaica. Kouros** funerário de Croisos  
proveniente de Anavissos, c. 525 a. C. Mármore de Paros.  
Museu Nacional, Atenas.  
© Dagli Orti.

## O aparecimento da grande estatuária e da arquitectura de pedra

A estatutária lítica faz agora a sua aparição. Tem como a de épocas posteriores uma função religiosa e seria inteiramente pintada. Grosseira ainda, revela dificuldades ligadas ao trabalho da pedra. Esta estatuária, denominada *escultura dedáltica*, é de modestas dimensões e apresenta rostos triangulares enquadrados por pesadas cabeleiras que não deixam de recordar as perucas egípcias. Seria, de resto, na estatuária egípcia que os escultores arcaicos encontrariam os seus modelos, adoptando a mesma atitude hierática. Os escultores concentram-se em dois tipos muito precisos: a representação do jovem nu masculino (o **Kouros\***) e da jovem donzela vestida (a **Kore**), que constituem o ponto de partida de toda a estatuária grega.

No início do século VI, não dominando ainda o modelado, os artistas vincam de forma arbitrária os detalhes anatómicos do Kouros\*, insistindo no tratamento decorativo da cabeleira. Quanto à Kore\* apresenta o mesmo aspecto hirto e o mesmo gosto pela decoração supérflua, afirmando-se com dificuldade o volume do corpo sob os pregueados rígidos do *peplos*. Mas pouco a pouco as figuras harmonizam-se, o aspecto decorativo desaparece em proveito de um modelado realista e, ao redor de 500, o *Kouros de Aristodicos* simboliza a consecução desta escultura. Quanto às Korai, são agora representadas por vestuários leves, que deixam adivinhar as formas femininas.

Os templos, objecto de todos os cuidados, são progressivamente construídos em pedra. Esta arquitectura lítica não utiliza qualquer argamassa, ligando-se os elementos entre si através de cavilhas ou, simplesmente, por sobreposição. Primitivamente constituído por um simples *mégaron* precedido de um pórtico, o templo evolui, para desembocar no século VI num plano de três partes que comporta um santuário (**naos\*** ou **cella\***), geralmente dividido em três naves e destinado a receber a estátua do culto, precedido de um vestíbulo (**pronaos\***) e dotado, em oposição ao pronaos, do **opistodomus\***. Quando um templo está envolvido por completo por uma fileira de colunas, em torno do edifício central, designa-se por **períptero** e **díptero** quando as colunas se alinham em várias fileiras. Além disso, é também no século VI que se sistematizam as duas grandes ordens arquitectónicas: a ordem **dórica**, que se difunde na Grécia continental (região invadida pelos dórios no século XI) e a ordem **iónica\*** que se desenvolve nas ilhas e no litoral da Ásia Menor.

Os templos dóricos\* são maciços e de proporções médias. A sua construção é baseada num grande rigor arquitectónico, que privilegia a estrutura antes da decoração e a ornamentação exterior resulta da tranposição em pedra de elementos funcionais da construção em madeira. A ordem iónica oferece um aspecto mais esbelto, acentuando



Paestum. Templo de Hera denominado “Basilica” Sec. V a. C. © DagliOrti.

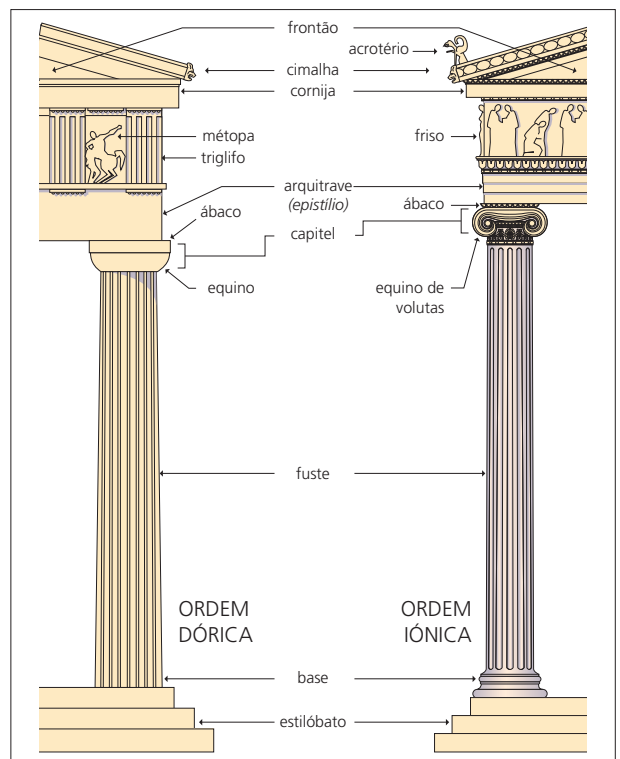
deliberadamente os elementos ornamentais e na Ásia Menor, sob a influência do Oriente, constroem-se templos colossais e de grande nomeada, ainda que os das ilhas apresentem dimensões bastante mais modestas.

## A primeira arte clássica

Infelizmente, das faustosas construções iónicas do século VI muito poucas chegaram até nós. É a ordem dórica que domina a criação arquitectónica, ocupando-se os arquitectos dos seus problemas estruturais, a fim de lhe dar a mais perfeita expressão. Realizam **correções** que permitem atenuar os defeitos aparentes das diferentes partes dos templos. A harmonia do templo é conseguida através da elaboração da **ratio**, medida de base que corresponde ao raio médio de uma coluna. Deste modo, cada parte do templo é calculada sobre este módulo.

A construção do **Parténon\*** (pág 34), a partir de 447, **marcará o apogeu da arquitectura clássica**. Graças a uma solução original, que mistura à ordem dórica numerosos elementos iónicos, torna-se o modelo de toda a criação arquitectónica da segunda metade do século.

Os escultores quebram as convenções arcaicas para dar à estatuária o seu último sopro de vida: **o movimento**. O trabalho do bronze generaliza-se e o domínio da técnica de fundição a cera perdida\* confere-lhe maior leveza. Infelizmente quase todas estas obras em bronze foram refundidas ao longo



Ordens gregas: dórica e iónica.





Réplica do **Discóbolo de Míron**,  
proveniente da Vila Palombaro sobre a colina do Esquilino.  
Original de MÍRON c. 450 a. C.  
Museu Nacional das Termas, Roma.  
© Dagli Orti



FÍDIAS. Friso do lado Este do Parténon (pormenor).  
*A Procissão das Panateneias* 445-438  
C. Museu do Louvre, Paris.  
© Dagli Orti.

das épocas posteriores e apenas as cópias romanas (mais ou menos fiéis) realizadas em mármore – ou os escritos dos Antigos – dão hoje testemunho desta grande estatuária clássica. A estatuária do início do século dá pelo nome de **estilo severo** em razão da vincada austeridade das fisionomias.

Pelos meados da centúria este estilo muda insensivelmente para o primeiro classicismo, encarnado pelos três grandes escultores deste período: **Míron, Policleto e Fídias**. O classicismo tem em vista fornecer uma impressão de realismo perfeito, graças a uma concepção puramente intelectual do corpo humano. A estatuária mostra um homem ideal, destinado a exprimir sabedoria e harmonia. Míron, no seu famoso *Discóbolo*\* (c. 450), desenvolve o princípio da *euritmia*\* conseguindo sugerir uma síntese de diversos movimentos sucessivos. Policleto trabalha sobre o problema do corpo do atleta em repouso, elaborando um canon ideal que tem em vista que o corpo reproduza sete vezes as dimensões da cabeça. Através do seu *Doríforo* ou do seu *Diadúmeno*, elabora um sistema de equilíbrio das massas do corpo que se converte no modelo de toda a estatuária clássica. A obra mais famosa de Fídias é a realização do **friso do Parténon**\*. Num baixo relevo característico, exprime toda a serenidade ideal do espírito grego.

Através dos relatos de Plínio e de alguns, raros, testemunhos concretos, sabemos que a pintura conhece também um grande desenvolvimento na época clássica. Os artistas trabalham no sentido de uma melhor tradução do realismo.

## A segunda arte clássica

O século IV a. C. é um período de transição que anuncia a arte helenística. A arquitectura tende a abandonar a simplicidade clássica e desenvolve um gosto novo pela decoração. A **ordem coríntia** faz o seu aparecimento no interior dos edifícios e a mistura das ordens é cada vez mais frequente. A arquitectura religiosa vê igualmente aparecer um tipo novo de edifícios circulares (os Tholoi\*), cuja função exacta se desconhece, ao mesmo tempo que reaparece a grande arquitectura funerária, em edifícios as mais das vezes rupestres, de fachadas muito cuidadas.

A escultura abandona a severidade quase fria do primeiro classicismo, adquirindo uma expressividade nova. Desenvolve-se uma corrente sensual, que privilegia as formas sinuosas e graciosas e o corpo feminino triunfa novamente. Pelos meados do século, o escultor **Praxíteles realiza o primeiro nu de mulher**: a *Afrodite de Cnide*\* regressando ao trabalho do mármore, cuja textura revela uma doçura superior. Em oposição a esta corrente esboça-se uma tendência mais realista e atormentada, que prefigura a arte helenística. Emerge também a **arte do retrato**, completamente alheia ao espírito do primeiro classicismo, dominada por **Lisipo**, retratista na corte de Alexandre. A este

notável escultor se deve também a reforma do cânon de Policleto e o estabelecimento de novas proporções, nas quais o corpo reproduz oito vezes a cabeça, possibilitando a criação de figuras mais esguias. O século IV corresponde ao declínio progressivo de cerâmica pintada, ainda que a grande pintura conheça então uma idade de ouro, como testemunham os frescos que adornam o sepulcro de Filipe da Macedónia (330 a. C.).

## A arte helenística

O período helenístico assiste à criação de numerosas cidades novas e ao **advento da arquitectura civil em pedra**. São sempre os princípios da simetria e do racionalismo que regem as leis do urbanismo, mas a primeira preocupação dos arquitectos continua a ser a adaptação dos edifícios à configuração dos locais e da paisagem, de que os teatros construídos no flanco das colinas constituem magníficos exemplos. Em toda a cidade, edifícios desportivos, administrativos e culturais, bem como residências privadas, são agora construídos em pedra. Os “stoa” (pórticos) ritmam e delimitam a paisagem urbana e cada edifício é objecto de cuidados e refinamentos até aqui reservados à arquitectura religiosa.

A mais bela realização deste urbanismo helenístico é a alta de Pérgamo. A arquitectura evolui igualmente na estrutura e, em oposição ao rigor clássico, esta exhibe agora um gosto do aparato e do fausto. Os elementos são despojados do seu valor arquitectónico para satisfazer uma preocupação decorativa sempre crescente.

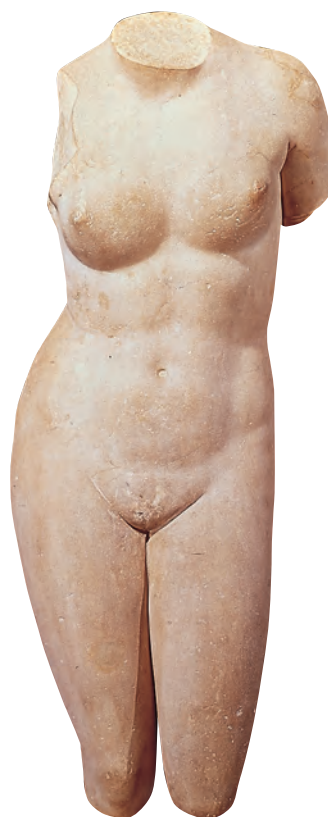
A escultura helenística oferece uma sensibilidade diversa do espírito clássico. Na primeira metade do século III a.C. os escultores desenvolvem um interesse novo pelo estudo dos corpos infantis, assim como pela estatuária feminina, donde a realização de numerosas *Vénus* e *Afrodites* nuas ou vestidas. No final do século, aparece uma **nova tendência expressionista**, que se compraz nas musculaturas exacerbadas e nas atitudes enfáticas, bem como nos temas de combate e de dor. Este estilo domina a escultura helenística e a decoração arquitectónica, que responde às mesmas características da estatuária, é agora tratada num relevo violento. A arte do retrato conhece um sucesso sempre crescente junto das dinastias helenísticas ou dos novos invasores romanos.

A grande pintura grega da época helenística é reproduzida nos **frescos murais de Pompeia**. Os pintores distinguem-se na expressão da terceira dimensão, sugerindo efeitos ilusionísticos que desenvolvem na representação de enquadramentos arquitectónicos libertos de personagens.

A arte grega desaparece com a conquista romana, mas o seu eco repercutir-se-á por muito tempo. De Miguel Ângelo a Rodin, constituirá a fonte de inspiração de todos os escultores e arquitectos.



Delfos. Tholos do antigo templo de Atena. Séc. IV a. C.  
© Dagli Orti



Afrodite de Cnido.  
Réplica romana de PRAXÍTELES, c. 350 a.C.  
Museu do Louvre, Paris. © Dagli Orti.

# O Parténon de Atenas (séc. V a.C.)



© Dagli Orti.

Após as destruições ocasionadas pela pilhagem de Atenas por Xerxes em 480, Péricles decide reconstruir os diferentes monumentos situados na Acrópole. **Fídias**, que supervisionava o conjunto, confia assim a Ictinos e Callicrates o cuidado de realizar um edifício dedicado a Atena. Os trabalhos começaram em 447 e a consagração do templo teve lugar em 438.



Pormenor do pontão ocidental onde se pode ver a alternância de triglifos e métopas. © Dagli Orti.

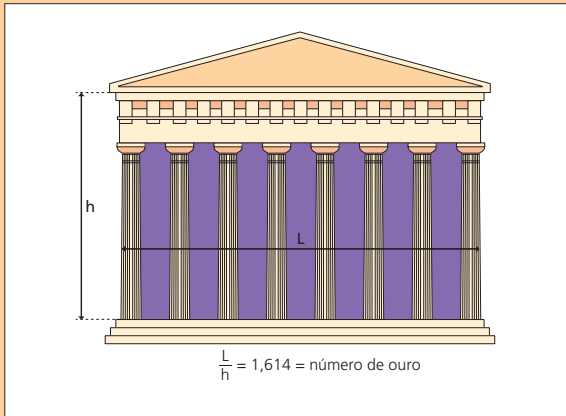
## Descrição

O Parténon, construído em mármore branco, é um templo periptero (a sua colunata contorna completamente o edifício) que repousa sobre um envasamento de três altos degraus, constituindo uma plataforma de 30,80 x 69,47 m. A repetição das colunas que, ao delimitarem o campo visual em redor do templo, quebram a uniformidade da massa das paredes, confere a este tipo de edifício um carácter particular, onde se aliam a força e a elegância.

O santuário é constituído pela **naos**, sala rectangular profunda de cem pés áticos. Esta sala era dividida em três naves desiguais e abrigava a estátua de **Atena criselefantina** (isto é, feita de ouro e marfim), com 12m de altura, realizada por Fídias.

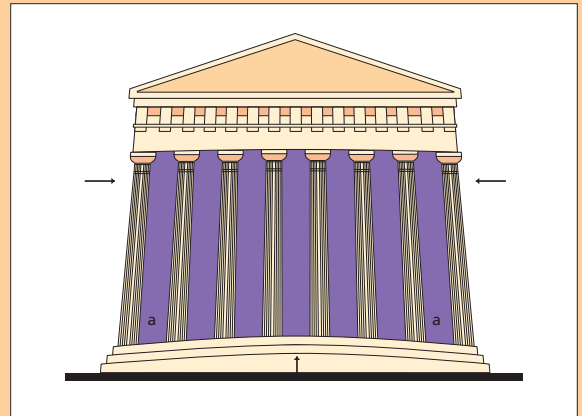
A dependência posterior, o **opistodomus**, guardava o tesouro colossal da “Liga de Delos”, dirigida por Atenas. A importância da acumulação de riquezas explica as grandes dimensões desta sala.

## A procura da perfeição



### Esquema 1

O arquitecto escolheu as dimensões de conjunto e de pormenor em função de uma unidade de medida, o **módulo** (raio médio da coluna). Multiplicava-se esse módulo de forma a obter em plano e em elevação a eurtímia, isto é, um jogo de relações simples e harmonioso entre as partes e o todo. Estas relações assentavam sobre os números 2 e 3, os quadrados de 2 e de 3 e os quadrados desses quadrados. Por seu turno, as proporções da fachada correspondiam ao número de ouro.



### Esquema 2

Os gregos tinham verificado que se deveriam realizar certas correcções a fim de atenuar as deformações provocadas pelos efeitos de óptica, o que lhes permitiria aproximarem-se da perfeição ideal.

- 1) Os eixos das colunas são inclinados em direcção ao naos (7 cm para uma coluna de 10 m);
- 2) Engrossamento de todas as horizontais;
- 3) Ligeira inclinação do fuste de todas as colunas (entasis);
- 4) Diminuição dos espaços (a) entre as colunas mais próximas dos ângulos.

## Comentário

As noções de ritmo e de harmonia, tratadas com um rigor matemático unem-se a um extremo refinamento, que confere à arquitectura grega uma dimensão excepcional.

O Parténon constituiu uma das mais altas realizações clássicas, onde se equilibram sobriedade e energia, austeridade e imaginação. A arte grega triunfou nessa difícil união entre a razão e a poesia, que se converterá num exemplo para os arquitectos dos séculos posteriores.

## A escultura

A escultura, obra de Fídias, situa-se, como em todos os templos gregos, unicamente nas superfícies que não têm papel funcional. Assim, encontramos decorações esculpidas no Parténon sobre:

- as 92 métopas, que representam o combate dos Centauros e dos Lápitais\*;
- o frontão Este (exposto ao Sol nascente), mostrando o nascimento miraculoso de Atena;
- o frontão Oeste (exposto ao Sol poente), descrevendo a disputa de Poseidon e de Atena;
- o topo da parede da cela, onde se desenvolveria, num friso que se avistava no intervalo das colunas, o cortejo das Panateneias, comportando quatrocentas personagens e duzentos animais. Este friso, hoje no Museu Britânico (Londres), dá uma



Uma das métopas do friso do Parténon, representando o combate dos Centauros e dos Lápitais. Museu Britânico, Londres. © Werner Forman Archive, Londres

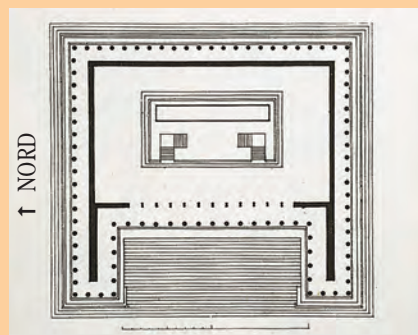
impressão de vida e de liberdade pela variedade das atitudes e expressões. O modelado dos corpos, animado pelo jogo dos panejamentos, mantém o movimento, ao mesmo tempo que evita a monotonia. Nas suas esculturas Fídias sabia aliar a sobriedade e energia do estilo dórico à elegância e à graça do estilo iónico.

# O Grande Altar de Zeus e de Atena Pérgamo (180-170 a.C.)

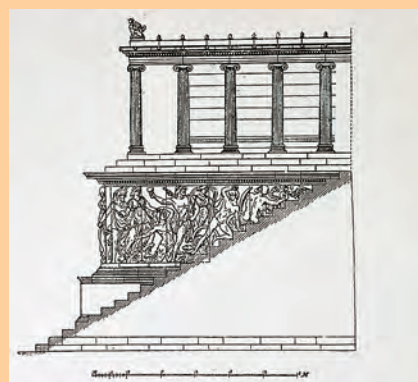
Museu Pérgamon, Berlim.



Ala esquerda do Altar de Zeus.  
Museu Pérgamon, Berlim.  
© Erich Lessing/Magnum.



Plano de conjunto do Altar de Zeus.



Corte e elevação.

Extractos da *Histoire Abregée de l'Architecture (Grécia e Roma)* de G. Gromort. Ed. Vincent, Fréal et Cie, 1947. D.R.

O Rei Eumédes II, aliado dos romanos, reinou em Pérgamo, na Ásia Menor, durante 40 anos. Ergueu diversos monumentos sobre a acrópole da sua capital, nomeadamente um grande altar de sacrifícios dedicado a Zeus e Atena, entre 180 e 170 a. C..

As escavações, dirigidas a partir de 1873 pelo alemão Humann, permitiriam reencontrar este monumento. O friso foi transportado para o museu de Berlim, onde o altar foi reconstituído.

## Descrição

Cinco degraus compõem o envasamento do conjunto, que mede 36 x 34 m. Do lado Oeste, uma

escadaria monumental, com largura de 20 m e de quase 6 m de altura, conduz a uma esplanada rectangular de 20 m por 30 m. Uma parede fecha a esplanada sobre três dos seus lados e um pórtico\* da ordem iónica envolve esta parede do lado exterior.

O altar, construído para poder imolar as vítimas oferecidas em sacrifício, ocupava, ao centro da plataforma, um rectângulo de 7 m x 14 m.

Em torno do soko do pórtico exterior, desdobra-se num friso de mais de 120 m de comprimento por 2,30 m de altura, desenvolvendo os episódios da luta dos deuses contra os gigantes: a Gigantomáquia. Uma cornija muito saliente coroa este friso.



Pormenor das **esculturas do friso**.  
© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlim.

## A escultura

Diversos artistas, cujos nomes estão gravados sobre o soco, colaboraram na execução do friso de Pérgamo. Entre as inscrições podemos decifrar os nomes de Dionísiades, Melanipos e Orestes.

O tema do friso põe em cena a luta dos deuses e dos titans contra os gigantes. A Oeste, figuram o oceano e as divindades marinhas e terrestres, ao Norte as da noite e os astros e a Este, sobre a fachada principal, encontram-se Zeus e Atena.

Sobre a parede que envolve a esplanada do altar, um segundo friso, de 1,57 m de altura, corre sobre uma extensão de 79 m. Representa um tema mitológico: a lenda de Télefo.

Os artistas ambicionam claramente a obtenção de efeitos dramáticos. A visão da batalha produz um efeito violento: os olhares exprimem angústia e dor para uns, força e furor para outros, os panejamentos agitam-se, os corpos contorcem-se, os músculos entumescem-se com o esforço sobre-humano realizado pelos combatentes.

Para aumentar o efeito realista, os relevos, muito acusados, destacam-se fortemente sobre o fundo e algumas personagens apoiam-se sobre os degraus do altar. O conjunto gera efeitos de claro-escuro que reforçam ainda mais a intensa emoção engendrada por esta obra.



Vista de conjunto do Altar.  
© Erich Lessing, Magnum.

## Comentário

No altar de Pérgamo, o realismo desenfreado da escultura equilibra-se com a calma geométrica da arquitectura: horizontais da grande escadaria e verticais do pórtico iónico.

Longe do refinamento da escultura grega clássica, a época helenística esforça-se por provocar a emoção, representando um mundo de violência e de brutalidade onde podem exprimir-se o sofrimento físico e a angústia da alma. A arte de Pérgamo testemunha um intenso esforço expressionista e a escultura grega atinge aqui a sua última evolução.



Arco de Triunfo de Tito,  
erguido em 81, Roma.  
© Dagli Orti.

A arte romana desenvolve-se em Roma e no Império Romano entre o século II a.C. e o início do século IV da nossa era. Desde os finais do século IV a.C., porém, que Roma é uma república autónoma. São-lhe, pois, necessários mais de três séculos, durante os quais a sua arte viveu sobretudo de importações (principalmente das artes grega e etrusca), para que exprima, segundo o seu próprio génio, formas e estruturas que se irão expandir durante vários séculos sobre a totalidade do seu império.

Geograficamente, é no século II d.C., sob o reinado do Imperador Adriano, que Roma atinge a sua máxima dimensão: ocupa então todo o perímetro do Mediterrâneo (as costas da África do Norte e da Síria, a Gália, a Grécia e a Macedónia), a Europa Ocidental e uma parte da Europa Central. A arte romana difunde-se através da totalidade deste imenso império e, sob uma única denominação, agrupa uma tal diversidade, que poderíamos, de facto, falar de artes romanas no plural. Ser-nos-ia impossível, pois, evocar aqui todas as variantes desta arte, pelo que nos concentraremos sobre a criação artística de Roma que, na verdade, constitui o modelo reproduzido através de todo o Império.

De facto, seja no domínio arquitectónico, seja na escultura ou nas artes decorativas, a arte romana responde a princípios de base que não variam significativamente (excepção feita ao plano estilístico) ao longo do seu desenvolvimento. Assim, na origem dos diferentes domínios da criação artística, o que sistematicamente descortinamos é um profundo apego à progaganda e um gosto indesmentível pela grandiosidade. Se se inspira largamente na arte grega, a ponto de ter sido possível, por vezes, falar de uma arte greco-romana, nem por isso a arte romana se apega aos seus princípios de harmonia e de perpétua busca da beleza; antes de tudo, para os romanos, a arte deveria ser útil e magnífica.

Arte etrusca, séc. V a. C.  
*A loba aleitando Rómulo e Rema Bronze.*  
As duas crianças são acrescentos do Renascimento.  
Museu do Capitólio, Roma.  
© Dagli Orti.

## A arte romana





# A conquista do mundo mediterrâneo



Arco etrusco.  
Porta de Volterra (sécs. III-II a. C.).  
© Dagli Orti.



A Muralha de Adriano entre as actuais Inglaterra e Escócia.  
© D. Ball/Diaf.

É surpreendente verificar que os mais antigos vestígios de habitats encontrados em Roma - algumas cabanas de ramos agrupadas em pequenas aldeias - correspondem à data da sua fundação lendária: o século VIII a.C. Será necessário aguardar pela chegada dos etruscos, que se instalaram no sítio de Roma no final do século VII a.C., para que as sete colinas se transformem numa verdadeira cidade, cingida de muralhas. Mantendo laços estreitos com a Grécia, os **etruscos** transmitirão aos romanos a sua religião e a sua escrita.

## Da República ao Império

Em 509, os **Tarquínios**, Reis da **Etrúria**, são expulsos de Roma. Seria proclamada a **República** e o novo regime assentaria sobre o princípio da separação dos poderes: os **comícios** (assembleias do povo) elegiam os **magistrados**, que possuíam o poder executivo, os quais, por sua vez, nomeavam os **senadores**, responsáveis pela política externa e pelas finanças. Apesar disso, a sociedade romana seria profundamente desigualitária, uma vez que são os **patrícios** (a aristocracia) que detêm o poder, do qual os **plebeus** (povo) se encontrariam privados, antes que uma série de reformas, no século IV, lhes permita aceder à magistratura.

O século IV marca o **início da política expansionista** de Roma que, no final do século III, se apodera por completo da **península italiana**. Cada vez mais audacioso, o exército romano empreende, ao longo do século II, a conquista de toda a **bacia mediterrânica**, incluindo a da Grécia. No século I o Império estender-se-á da Espanha às costas sírias, transformando o Mediterrâneo num verdadeiro mar interior (*o Mare Nostrum*). Esta extraordinária extensão dá lugar a uma **miscigenação cultural** que constituirá doravante a essência da cultura romana. Ao mesmo tempo que os mistérios do Oriente conquistam os espíritos, o refinamento intelectual da Grécia suscita a admiração geral e a religião altera-se com a aceitação de certos deuses orientais, como Ísis e Mitra. Fascinados pelo imaginário da mitologia grega, que contrasta com a austeridade dos seus deuses etruscos, os romanos formam em conformidade o seu próprio panteão, reproduzindo o dos helenos.

Ao mesmo tempo, as instituições republicanas e a rivalidade dos chefes militares revelam-se desajustados à fulminante expansão de Roma. A vida política afunda-se no caos e, no século I, estala a guerra civil. Diversos generais, entre os quais **Pompeu** e **César**, são um a um elevados ao poder, mas as suas tentativas de estabilização seriam vãs e é **Octávio**, sobrinho e filho adoptivo de César, que restabelece a ordem proclamando o **Império**.

## O Império (séculos I e II d.C.)

Em 31 a.C. **Octávio Augusto\*** elimina **Antônio** e começa a sua ascensão aos cumes da hierarquia, obtendo das assembleias os poderes absolutos. No domínio militar é nomeado **imperator\***, em política **princeps\*** e em matéria religiosa é denominado **augusto\***. Mantém as assembleias republicanas, concentra o poder, instaurando o **poder imperial**. A dinastia dos Júlio-Cláudianos (a de Augusto) sucederá a dos Flávios, saída da burguesia, mas é no século II d.C. que o Império conhece a sua idade de ouro. As diferentes assembleias desaparecem e o poder imperial é representado nas províncias pelos prefeitos, colocados sob a autoridade directa do soberano. Apoiada numa forte burocracia, a **administração** desenvolve-se muitíssimo e impõe-se o culto do Imperador, que se apresenta sob uma forma divinizada, a fim de melhor afirmar o seu poder absoluto. Em 117 d.C. à morte de Trajano, o Império atinge a sua máxima extensão e a conquista chega ao fim. Os seus territórios são delimitados, em certas zonas, por uma muralha – o **limes\*** – protegida por guarnições que romanizam as regiões mais recuadas. A paz (a **pax romana**) reina no interior do Império e permite a livre circulação de produtos, graças a uma **rede viária** muitíssimo desenvolvida. A economia está florescente. A autoridade imperial é tolerante em face dos potentados locais.



**O Imperador Augusto** vestido de couraça.  
Estátua de mármore proveniente da *Prima Porta* em Roma.  
Altura 204 cm. Museu do Vaticano, Roma.  
© Erich Lessing/Magnum Photos.

## A lenta agonia de Roma (séc. III-V)

O fim do século II, assiste ao declínio deste equilíbrio. Invejosos da riqueza romana, os **povos germânicos** franqueiam o limes e o esforço de guerra tem de ser retomado. O poder imperial é desmantelado em proveito de chefes militares guindados à cabeça do Império pelo exército, que a partir dos meados do século III se sucedem no mais completo caos: é a anarquia militar. O seu autoritarismo é mal suportado pelas populações, além de que a guerra empobrece o Império, o qual, após os faustos do século II, se afunda na crise económica. No final do século III, o Imperador **Diocleciano** (284-305) restaura a autoridade imperial, dividindo o Império do Oriente do Império do Ocidente.

**Constantino**, sucessor de Diocleciano, reunifica o Império e instala a sua nova capital no Oriente, em **Bizâncio**, que se converte em Constantinopla. Ao deslocar-se para Este\* o centro do Império, Roma perde definitivamente o seu papel de primeiro plano. A mais significativa mudança ocorrida sob Constantino é de índole religiosa. Pelo **édito de Milão**, em 313, o Imperador reconhece a religião cristã. Este reconhecimento marca o início da cristianização do Império; mas com o fim do paganismo, é uma grande parte da identidade cultural e artística de Roma que se extingue: chega o fim para a arte romana.



**A Porta Nigra de Trêves.**  
Um dos vestígios do Império Romano  
na Alemanha.  
© Dagli Orti.

# Dos Etruscos aos gregos: a síntese romana



**Arte etrusca.** *Sarcófago dos esposos*, 520 a.C., proveniente de Cerveteris. Vila Giulia. Museu Nacional, Roma. © Dagli Orti.



**Arte etrusca.** *Colar de ouro* proveniente de Todi (sécs. V-IV a.C.). Vila Giulia, Roma. © Dagli Orti.

**A** arte etrusca, que surge no início do século VII a.C., conhece o seu período de apogeu nos séculos VI e V. Recebe influências do Oriente e, sobretudo, da Grécia arcaica. Em todos os domínios da criação, estas influências serão largamente reinterpretadas segundo o próprio génio etrusco, que privilegia um estilo decorativo, espontâneo e alegre, fortemente apegado ao realismo.

Inspirados nos seus homólogos gregos, os templos apresentam proporções atarracadas e são erguidos sobre um *podium*. Compõem-se de três *cellae* sucessivas, precedidas de um pórtico de colunas. Construídos, porém, de tijolos e madeira, não chegariam aos nossos dias e conhecemo-los hoje apenas através da arquitectura funerária, que ocupa um lugar importante no mundo etrusco. Com efeito, as salas interiores destes impressionantes túmulos rupestres reproduzem a arquitectura religiosa ou a dos edifícios civis.

A estatuária etrusca utiliza principalmente o bronze e a terracota, a qual tem, muito particularmente, uma ampla utilização no domínio da arte funerária, nomeadamente nos imponentes sarcófagos em forma de jacentes alongados\*, característicos da arte etrusca. Além disso, os grandes túmulos etruscos fornecem-nos um abundante mobiliário funerário, onde avultam notáveis criações de ourivesaria\*, que privilegiam as técnicas da filigrana e da granulação.

Para além deste mobiliário, contudo, as paredes destes imensos túmulos oferecem ainda aos nossos olhos magníficos frescos que, através de uma rica paleta, evocam os cânones da Grécia arcaica, reinterpretados num estilo vivo e imaginativo.

## Da arte etrusca à arte romana

Com a queda dos Tarquínios, a arte etrusca inicia o seu recuo. Não obstante, durante perto de três séculos, dominará ainda, com a arte grega, a produção artística de Roma. E mesmo a partir do século II a.C., quando a arte romana encontrou já a sua própria identidade, a arte etrusca continuará presente, nomeadamente na produção de urnas funerárias de pedra em forma de jacente alongado. Fundindo-se, pouco a pouco, com a arte romana, o contributo da arte etrusca permanece, na verdade, sensível na sua própria corrente realista.

## A arquitectura romana

É ao desenvolver uma técnica particular que a arte romana afirma a sua identidade a partir do século II a.C.. Esta técnica, geralmente designada por

*betão*\*, constitui um cimento duro, ao qual são adicionados fragmentos de pedra. Dotado de enorme ductilidade, o betão constituirá a estrutura de todos os edifícios e a ele se ficará a dever a elaboração de formas cada vez mais complexas: o arco, a abóbada e a cúpula, conjunto de elementos que se tornarão característicos da arquitectura romana. Não sendo agradável à vista, o betão é ocultado por blocos de pedra talhada – os **paramentos** –, realizados em mármore nos edifícios mais majestosos e nos ricos interiores. A partir do Império o tijolo é muito utilizado na construção. Libertadas de toda a função estrutural, as paredes exteriores adquirem um papel decorativo muito importante, expandindo-se o gosto pela decoração ilusionística. O mesmo se passa com a coluna, difundindo-se a sua utilização ornamental, em particular a da ordem coríntia, mais propícia aos faustos decorativos. As amplíssimas possibilidades fornecidas pelo betão permitirão a elaboração de edifícios cada vez mais colossais, correspondendo ao gosto itálico pela desmesura.

## O urbanismo

A exemplo da civilização grega, a cidade é o coração do mundo romano. A partir do século II, Roma desenvolve um urbanismo muito rigoroso, inspirado no plano grego em tabuleiro de xadrez e nos acampamentos militares. Assim, as cidades são riscadas em quadrícula por uma rede de ruas\*, que se cortam em ângulo recto e que dividem em quarteirões (*insulae*) o espaço urbano. Esta quadrícula prevê desenvolvimentos ulteriores da cidade. Ao centro da urbe, os dois eixos principais – o **cardo** (orientado Norte-Sul) e o **decumanus** (Este-Oeste), cortam-se em ângulo recto. No ponto de cruzamento destas duas vias encontra-se o **fórum**\*, coração da vida urbana. Trata-se de uma praça rectangular, circundada de pórticos, no interior da qual se sucedem, segundo uma estricta axialidade, o *templo* (centro religioso), a **basílica** (centro comercial e judiciário) e a *cúria* (centro político). Este plano formal do fórum, bem como o rigoroso esquema urbanístico (*castrum romanum*), são repetidos de modo idêntico em todas as cidades de província.

A reprodução minuciosa deste plano permitiria aos poderes políticos uniformizar e romanizar o Império. Roma, a capital, constitui a grande excepção. Os acasos da história fizeram com que o seu urbanismo se desenvolvesse de forma mais anárquica, tal como os seus *fora* (republicanos e imperiais), que se justapõem sem nenhuma ordem. A cidade romana inscreve-se na imensa malha de estradas e canais que sulcam o Império. A rede de aquedutos\*, que se desenvolve a partir do século IV a.C., merece, aliás, ser evidenciada. É um soberbo exemplo do génio dos arquitectos-engenheiros romanos, que dominam perfeitamente as possibilidades técnicas da aplicação do arco. Realizados de modo a utilizar a queda livre, a fim de permitir a cir-



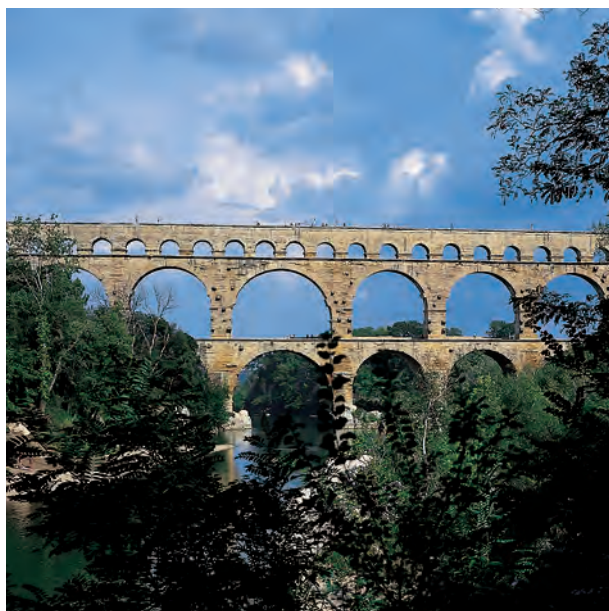
Termas da vila de Adriano, Tivoli, onde se evidencia bem a técnica do betão.  
© Dagli Orti.



Via Stabiana em Pompeia.  
© Dagli Orti.



Vista geral do **forum romano**.  
© Dagli Orti.



A **ponte do Gard**, aqueduto romano do século I a.C.  
© Dagli Orti.

culação da água até à cidade, estes aquedutos são indispensáveis à própria vida urbana e deles depende, nomeadamente, o funcionamento das termas.

## Arquitectura civil e de lazer

A arquitectura civil romana tem em vista responder a dois grandes imperativos básicos: a um enorme sentido prático, os edifícios devem acrescentar um aspecto grandioso e monumental. Com efeito, estas construções são, com grande frequência, encomendadas por altas figuras políticas, pelo que, muito especialmente a partir do Império, constituem um meio de fazer valer o prestígio e a benevolência do encomendante junto das multidões que acolhem. São quatro as formas principais desta arquitectura: a *basílica*, as *termas*, o *teatro* e o *anfiteatro*.

A **basílica** supre as funções de mercado e tribunal. Apresenta-se sob a forma de uma construção rectangular, dividida geralmente em três naves, sendo a principal bastante mais alta que as laterais e provida de janelas na parte superior. A nave central termina com uma abside, na qual tomava lugar a **cúria**.

As **termas** são uma invenção tipicamente romana. Trata-se de um local de banhos e convívio, que ocupa um lugar primordial na vida quotidiana.

O teatro, desenvolvido a partir da concepção grega de bancadas apoiadas sobre uma colina é, entre os romanos, uma construção autónoma, concentrando-se a decoração na parede da cena (*scenae frons*). O **anfiteatro**, invenção propriamente romana, é destinada aos jogos de circo e combates de gladiadores.

## A arquitectura doméstica

A arquitectura doméstica testemunha uma arte de vida extremamente refinada. Na cidade, as famílias abastadas habitam as **domus**, casas que retomam o esquema das da Grécia helenística, organizando-se em torno de um *atrium* e de um *peristilum*. No campo, as **villae**\* são uma síntese entre a quinta e a residência luxuosa. Este luxo contrapõe-se à miséria das habitações comuns (*insulae*) urbanas.

## A arquitectura religiosa

No Império Romano, a arquitectura religiosa representa o poder do deus, mas igualmente, a partir de Augusto, o do Imperador. Com frequência, o templo é consagrado ao culto do Imperador divinizado. Deste modo, o templo\* romano retoma o esquema do templo etrusco e itálico, erguido sobre um alto *podium* que lhe assegura uma posição dominante. O pórtico da fachada é sustentado por uma colunata que se prolonga sobre os lados, em colunas aplicadas no muro da cela, pelo que resulta **pseudo-períptera**. A sua decoração, sóbria no exterior, é particularmente luxuriante no interior. Existem pequenos templos circulares inspirados nos *tholos* gregos. No século II d.C., as inovações arquitectónicas realizadas no domínio civil atingem a arquitectura religiosa, que adopta formas mais originais. Aparecem templos circulares sob cúpula, entre os quais o **Panteão** (118-128) de Adriano, como o exemplo mais magnífico.

## O arco de triunfo

O melhor expoente do aspecto propagandista da arquitectura imperial é o arco de triunfo. Este monumento não tem utilidade prática: é uma glória do Imperador, erigida por ocasião de um acontecimento histórico. A sua forma é simples: um ou três arcos suportam um ático sobre o qual assenta uma escultura do imperador, mas o seu aspecto monumental é reforçado pela situação estratégica que ocupa.

## Uma escultura marcada pela individualização

### O retrato

O sentido do retrato é uma característica mais original da arte romana. Contrariamente ao espírito grego, apegado à expressão de um homem genérico, a mentalidade romana privilegia a individualização e a identificação. A sua importância minimiza o estudo do corpo humano, a ponto de se fabricarem em série os corpos das estátuas às quais se acrescentavam as cabeças esculpidas personalizadas. O retrato constitui um meio de afirmação do estatuto social e são duas as suas fontes principais: o retrato helenístico e a **tradição funerária etrusca**, que



Atrium e primeiro peristilo da Casa do Fauno em Pompeia.  
© Scala.



Triclinium da Casa de Neptuneo e Anfiteatro em Herculano.  
© Scala.



Casa Quadrada de Nîmes, datando da época de Augusto.  
© Dagli Orti.



Estátua em bronze de Marco Aurélio, datando do séc. II.  
Praça do Capitólio em Roma.  
© Dagli Orti.



Um dos baixos relevos da *Ara Pacis* (Altar da Paz), Roma.  
© Artephot Nimatallah.

pretendia que se modelasse sobre o rosto do defunto uma máscara de cera reproduzindo fielmente todos os seus traços.

No período imperial, a arte do retrato carregava-se de uma dimensão propagandística fortíssima. Cabe-lhe veicular a imagem do soberano através de todo o Império e não é totalmente realista, no sentido de que traduz os valores psicológicos que o monarca deseja ligar à sua imagem. O Imperador Augusto retoma à sua conta as noções de ordem e de equilíbrio caras à Grécia clássica e todos os imperadores da sua dinastia se aplicariam em se lhe assemelhar, a fim de marcar simbolicamente a sua filiação. Esta corrente classicizante reencontra-se no século II, sob o Imperador Adriano, mas dotada de uma significação diferente: interpretada de forma mais profunda, sublinha no soberano a imagem de erudito, impregnado da grande cultura grega\*. O retrato imperial faz-se por vezes herdeiro da corrente helenística e, sob Nero ou Calígula, este estilo dá uma imagem romântica ou patética do Imperador.

### *O relevo esculpido*

O relevo esculpido romano é o herdeiro do relevo grego. Mas coloca-se numa perspectiva totalmente diferente, apresentando um estilo radicalmente novo. O seu congénere romano é sempre realizado em alto relevo e sobre diversos planos. O relevo histórico tem por finalidade valorizar as relações que ligam o cidadão aos deuses e, sobretudo, ao Estado. Descreve sempre cenas específicas que se desenrolam em momentos precisos. É assim na cena de recenseamento que nos apresenta o *relevo de Domício Enobarbo* (século I a.C.), primeiro relevo histórico conhecido. Sob o Império, o relevo histórico é utilizado com fins propagandísticos, em particular nos arcos de triunfo e nas colunas comemorativas. A identificação e a individualização das personagens representadas são primordiais e a evolução estilística do relevo imperial, relativamente similar à do retrato, pode ser estudada através dos seus mais importantes marcos: a *Ara Pacis*\* de Augusto (primeiro relevo imperial), os relevos do *Arco de Tito* (cerca de 71 d.C.), da *coluna de Trajano*\* (113 a.C.), ou os do *arco de Constantino* (cerca de 312), último dos arcos de triunfo.

Ao lado do relevo histórico, encontram-se relevos mitológicos que respondem a necessidades culturais. Pouco a pouco, o da incineração origina uma explosão na produção de sarcófagos de mármore. O relevo funerário conhece um grande desenvolvimento e nele se combinam, em representações estereotipadas, uma grande complexidade derivada do barroco helenístico e fortes influências orientais (guirlandas de folhas, representação de arquitecturas). As influências orientais vão generalizar-se e, no século IV, quando o Império se torna cristão, serão já preponderantes no domínio da escultura.

## A decoração interior, testemunho de um quotidiano refinado

A decoração ocupa um lugar de primeiro plano na arte romana e a sua pintura mural\* é-nos bem conhecida graças aos vestígios de cidades como Pompeia, que nos permitem determinar-lhe a evolução a partir do século II a.C.. Esta seria, para maior clareza, dividida em quatro períodos estilísticos (os quatro estilos pompeianos), ao longo dos quais os artistas ora produzem decorações ilusionísticas de teor arquitectónico, ora, recriam ambientes imaginários, inspirados nas decorações dos teatros, ora realizam painéis enquadrados por elementos decorativos, ora, enfim, apresentam arquitecturas imaginárias e misteriosas. O mosaico é uma componente essencial da decoração arquitectónica e destina-se a cobrir tanto a superfície do chão como a das paredes. Pode ser realizado segundo duas grandes técnicas. A primeira, reservada a uma clientela refinada, denomina-se *opus vermiculatum* e emprega ladrilhos muito finos, numa técnica de grande minúcia, que permite mesmo reproduzir quadros pintados. Inversamente, a técnica do *opus tessellatum* utiliza ladrilhos de maiores dimensões, favorecendo a rapidez da execução. Por esse motivo, é também mais amplamente difundida e valoriza as características decorativas mais próprias do mosaico, privilegiando os motivos geométricos.



Pormenor da *Coluna Trajana* Três relevos mostrando, em baixo, o meandro do Danúbio e os episódios da campanha contra os Dácios. © Dagli Orti.



Frescos da casa dos Vettii em Pompeia.. © Dagli Orti.



# O Anfiteatro Flávio: o Coliseu

(cerca de 70-80 d.C.) Roma



© Dagli Orti.

O anfiteatro Flávio ergue-se no espaço de um lago artificial criado para o prazer de Nero nos jardins da Domus Áurea. Os três Imperadores Flávios intervêm na construção do edifício: o primeiro, **Vespasiano**, inicia o estaleiro em 70; seu filho, Tito, inaugura o monumento em 80 e **Domiciano**, a partir de 81, termina os trabalhos. Este anfiteatro, o mais vasto jamais realizado e que servia ao Imperador para oferecer ao maior número possível dos seus súbditos espectáculos que iam do combate de gladiadores às representações teatrais de grandes efeitos cénicos, tomaria o nome de Coliseu cerca do século VIII da nossa era, numa alusão à estátua “colossal” de Nero que se erguia nas proximidades.

## Descrição

O termo anfiteatro\* descreve o edifício: trata-se de dois teatros justapostos de molde a formar uma arena circular, à qual, para aumentar a sua capacidade, se conferiu uma forma elíptica. A dimensão exterior é de 188 por 156 m; a da arena de 86 por 54 m e a altura total de 48,50 m. A fachada é constituída por três ordens de arcadas sobrepostas, coroadas de um quarto piso em forma de ático rasgado de janelas. Estas arcadas evitam o aspecto desgracioso que resultaria de uma parede cega de grandes dimensões e permitem dirigir os impulsos de modo a evitar os riscos de fissuração provocados pela enorme massa de alvenaria.

Oitenta arcos cobrem a totalidade do perímetro do Coliseu. Os pilares que os separam, construídos em travertino, têm uma largura de 2,40 m por uma profundidade de 2,70 m. Cada pilar encontra-se adornado de uma meia coluna em estilo dórico (toscano) no 1º nível, em estilo iónico no 2º nível e em estilo coríntio no 3º. O ático plano que coroa as três ordens de arcadas é igualmente ritmado de pilstras coríntias.

Em cada extremidade dos dois eixos da elipse abre-se uma porta. Estas entradas principais dão acesso directo à arena. Porém, a fim de permitir a circulação das 50 000 pessoas que podia conter o Coliseu, organizou-se um conjunto de corredores concêntricos correndo em cada nível sob as bancadas e escadas interiores que ligavam cada andar segundo eixos radiais.

Uma sequência de consolos a meio do andar superior suportava um conjunto de mastros de uma dezena de metros. Estes, atravessando a saliência da cornija, serviam para estender um toldo que protegia as bancadas dos ardores do sol, ainda que o modo de funcionamento desta gigantesca tela permanente difícil de compreender.

Uma capa de argamassa recobria a maior parte da arena, enquanto a restante superfície se encontrava provida de um sobrado amovível, a fim de permitir o aparecimento de elementos de decoração. Sob a arena, corredores e celas abrigavam os “serviços” necessários aos jogos.

## Comentário

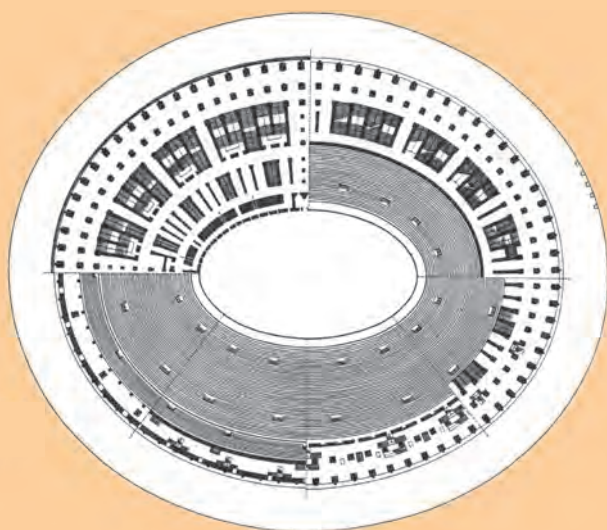
As três ordens sobrepostas de colunas, colocadas contra as paredes entre as arcadas, não têm qualquer utilidade funcional. Não constituem mais do que uma ornamentação típica da arquitectura romana.

Contrariamente ao processo construtivo dos teatros helénicos, sempre adossados sobre uma colina, o anfiteatro do Coliseu, erguido sobre um terreno plano, constitui uma inovação caracteristicamente romana. A mestria dos arquitectos manifesta-se, aliás, no emprego diferenciado dos materiais: betão à base de lava para as fundações, de tufo para as partes a que se exigia menos esforço e de pedra-pomes para as abóbadas a que era necessário conferir leveza.

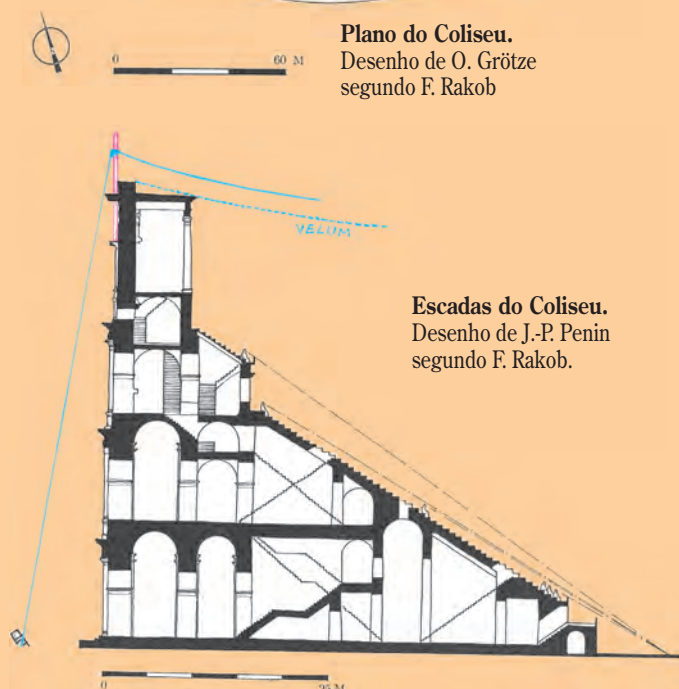
As fundações, de mais de 6 m, estabelecidas num local pantanoso, bem como as soluções encontradas para permitir o escoamento das águas, atestam o domínio técnico dos engenheiros romanos. Prodígio de capacidade de organização de espaços, o Coliseu permanece como a expressão monumental de um certo aspecto da grandeza romana. E converter-se-á numa referência para todos os arquitectos que, a partir do Renascimento, se inspirarão na sua fachada onde, pela primeira vez, se sobrepõem num único conjunto as três ordens arquitectónicas - dórica, iónica e coríntia.



Interior do Coliseu © Dagli Orti.



Plano do Coliseu.  
Desenho de O. Grötze  
segundo F. Rakob



Escadas do Coliseu.  
Desenho de J.-P. Penin  
segundo F. Rakob.

# O Panteão de Adriano (118-128 d.C.), Roma



© Scala.

O templo seria dedicado desde a origem a todos os deuses, o que justifica o nome que não tardaram a conferir-lhe. Entre 118 e 128, o Imperador Adriano empreende a reconstrução do monumento, construído por Agripa de 27 a 25 a. C. e desaparecido quando de um incêndio.

## Descrição

O Panteão constitui o maior espaço cupulado da Antiguidade, com um diâmetro de 150 pés romanos (43,30 m).

Métodos tradicionais muito simples foram desenvolvidos para a construção da cúpula: no interior de uma cofragem em madeira, comprimiu-se cascalho e argamassa em camadas horizontais, retirando o molde após um tempo conveniente de secagem.

A cúpula repousa, assim, sobre paredes particularmente resistentes. Os impulsos são desviados

verticalmente por um sistema de arcos de sustentação dissimulados nas paredes do cilindro, por detrás dos pilares adossados, e duas colunas delimitam o espaço de cada nicho disposto entre os elementos de sustentação. A calote esférica começa a meia altura do espaço interior e este nível é visível do exterior pela presença de uma cornija que circunda todo o edifício. Os 145 caixotões da cúpula, dispostos em cinco fileiras horizontais, cujo tamanho diminui com uma regularidade matemática, dirigem o olhar em ascensão para o grande óculo (8,92 m de diâmetro) situado no topo.

O desenho do pavimento, em mármore policromo, restaurado no século XIX, apresenta o mesmo repertório de círculos e quadrados que a cúpula e retoma as linhas de fuga dos seus caixotões. Estuque e incrustações de mármore conferem ao interior da cela um aspecto de extrema magnificência.

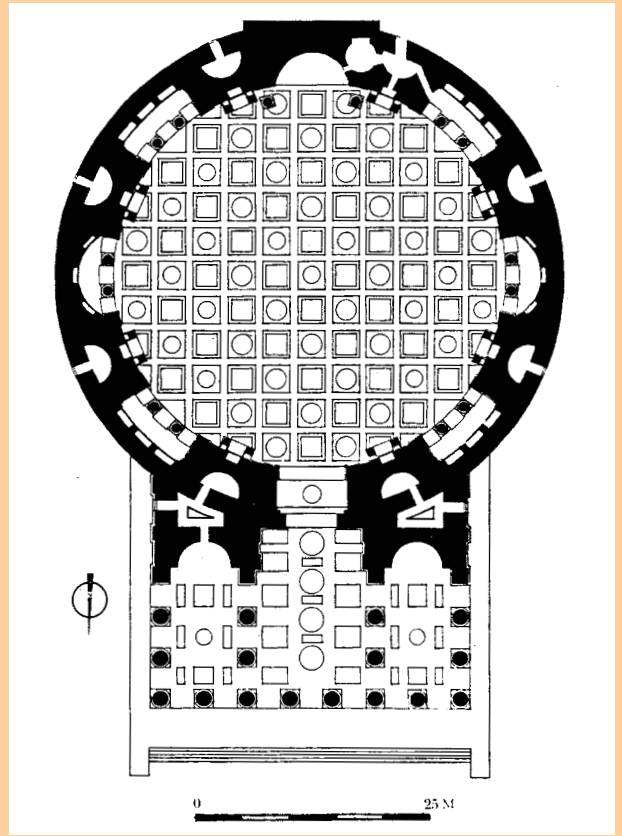


Interior da cúpula do *Panteão*  
© E. Lessing/Magnum.

## Comentário

A arquitectura grega era concebida para ser vista do exterior. O povo reunia-se em torno do altar situado defronte do templo, para assistir ao sacrifício litúrgico. Inversamente, os romanos criariam com o Panteão um universo interior, onde os fiéis se reuniam para comunicar com os deuses, isolando-se do mundo exterior. Mais tarde, os edifícios cristãos retomarão esta nova concepção de espaço fechado.

As articulações da arquitectura do Panteão correspondem a motivos simbólicos e a necessidades culturais. O edifício, dedicado às divindades do panteão celeste, simboliza através da cúpula, outrora decorada de estrelas, a própria abóbada celeste. A grande abertura central, que constitui a única fonte de iluminação, evoca o astro solar. O raio luminoso que passa por esta abertura, descreve toda a circunferência do cilindro segundo a rotação da terra. Em torno da cela, a disposição dos nichos e das edículas sobre eixos orientados segundo os pontos cardiais, demonstra que as estátuas dos deuses eram colocadas em locais simbólicos determinados pelos augures. Deste modo o cosmos inteiro entrava em relação com este espaço fechado destinado a tornar sensível a imagem do universo.



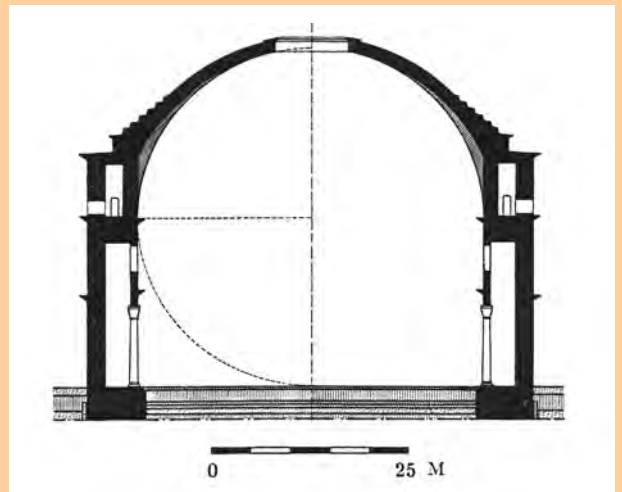
Segundo W. L. Mac Donald.

O Panteão compõe-se de três partes distintas:

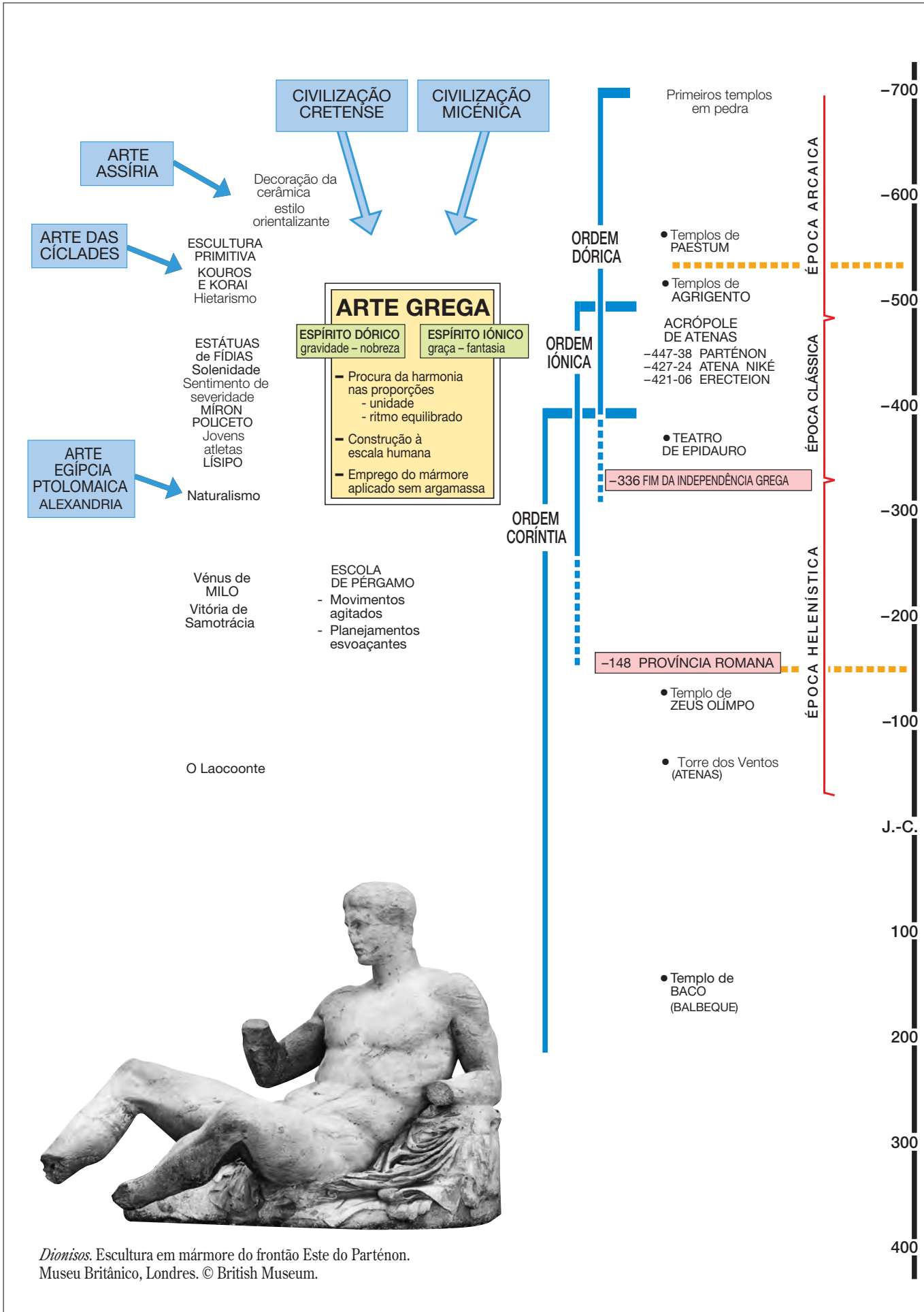
O **átrio**, com as suas oito colunas coríntias sobrepujadas de um alto frontão, denuncia o carácter sagrado da construção. Por detrás, duas fileiras de quatro colunas constituem um vestibulo aberto.

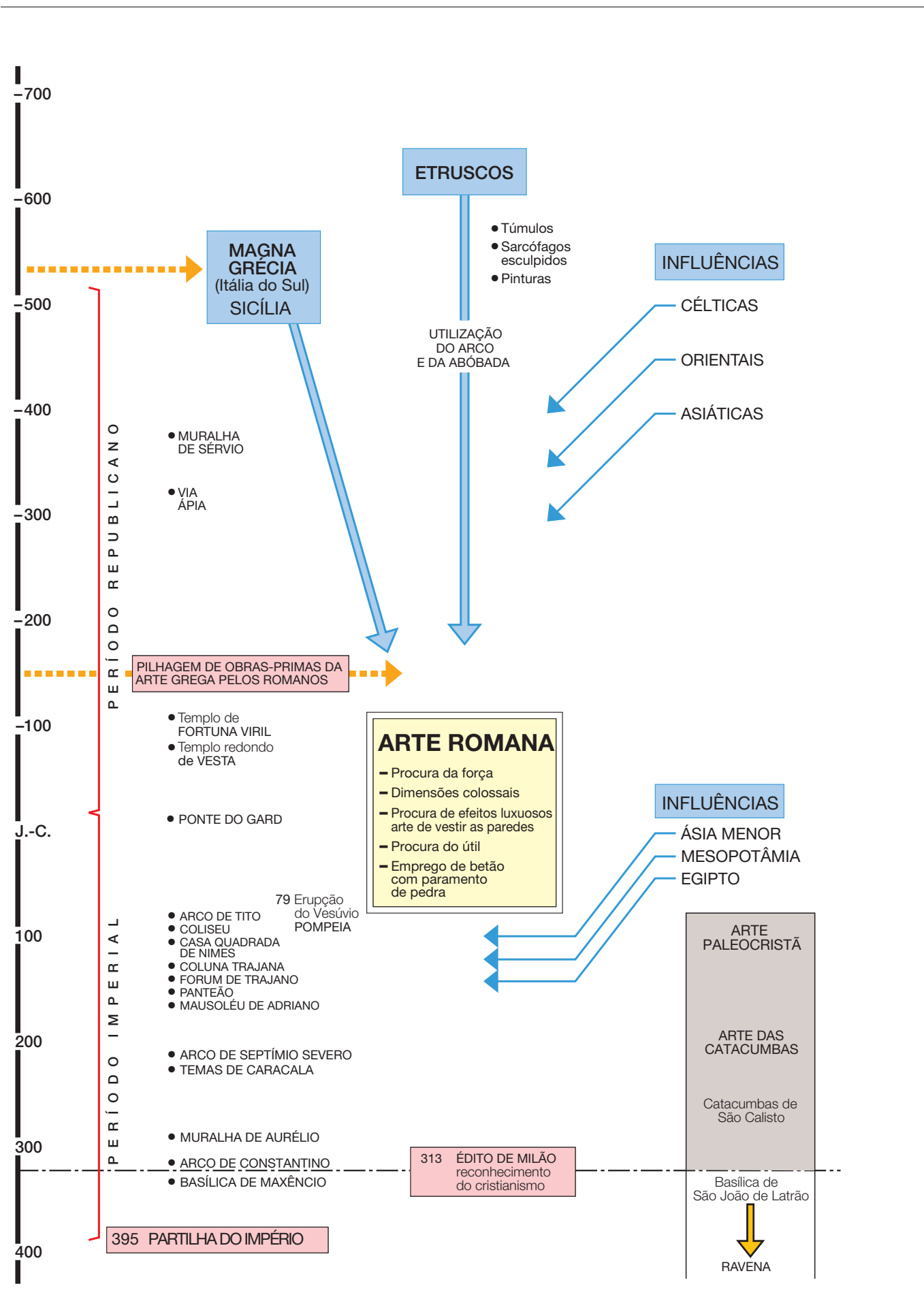
A **zona de transição** sequênciã do átrio. Rectangular, constitui uma espécie de pronaú que permite aceder à cela do templo pela antiga porta em bronze.

A **cela**, após o espaço rectilíneo do vestibulo. Surpreende-nos pelo seu desenho circular. Pela conjunção do cilindro e da cúpula, a construção parece aprisionar uma esfera e o olhar sente-se irresistivelmente atraído pela evidência desta composição que produz um movimento giratório



Corte do *Panteão*. Desenho de O. Grötze segundo F. Rakob.





*Segunda parte*

---

# A arte da Idade Média

A arte paleocristã e a arte bizantina

A arte românica

A arte gótica

A arte muçulmana na Europa medieval



**A** Idade Média engloba o período que vai do século V ao século XV. Começa, portanto, no fim da Antiguidade, marcada pela queda do Império Romano do Ocidente, em 476, e termina com a aurora do Renascimento italiano. Marca, assim, a entrada definitiva do Ocidente na era cristã.

É a arte paleocristã que, desde o fim da Antiguidade, define a base iconográfica das artes cristãs que vão nascer.

Emergindo com o século III, constituirá o cimento da arte bizantina, inteiramente consagrada à glorificação de Deus e do Imperador, que se desenvolve, no século VI e durante quase um milênio, na parte oriental do Império Romano.

Contudo, ao mesmo tempo que se afirma, a Leste, essa arte homogênea e sumptuosa, a parte ocidental do Império assiste à difusão da arte dos novos invasores. Com efeito, desde o final do século V que se fixam nesta região diferentes tribos germânicas: os francos ao Norte da Gália, os burgundos a Este, os ostrogodos na Itália e os visigodos na Península Ibérica.

De tradição nômada, estes povos ignoram a arquitetura e, sobretudo, transportam consigo uma viva repulsa pela representação da figura humana. A sua arte é, assim, essencialmente ornamental e exprime-se preferencialmente no fabrico de armas e adereços. Mais concretamente, os povos germânicos distinguem-se na ourivesaria e nos trabalhos em esmalte, segundo a técnica do *cloisonné* (alveolado) e o seu vocabulário artístico é essencialmente composto de formas abstractas e zoomórficas, evocando um imaginário poderoso.

Contudo, para firmarem a sua soberania, que doravante deve passar pelo reconhecimento do poder papal, convertem-se, pouco a pouco, ao cristianismo, atitude que favorecerá a fusão da sua arte com a herança artística da Antiguidade. A arquitetura e o relevo esculpido, sobrevivências das tradições da antiga Roma, “germanizam-se”, pois, no interior deste processo.

Haverá, porém, que aguardar até aos inícios do século IX e ao advento do Império Carolíngio, para que o Ocidente cristão reencontre a sua unidade política, acompanhada de um renascimento intelectual, cultural e artístico. É certo que este renascimento parece ter sido demasiado breve (aproximadamente 80 anos); mas constitui inegavelmente uma ruptura profunda com a tradição artística do Ocidente cristão e anuncia um outro mais durável.

Após as invasões normandas, húngaras e sarracenas, no século VIII, esboça-se um conjunto de renovações que, arrastando um recrudescimento do vigor artístico, se exprime através da arte românica e depois, a partir do século XII, pelas formas góticas. Alimentando-se da espiritualidade cristã, o românico, como o gótico, são, pois, o reflexo da fé de uma civilização inteiramente devotada à glória de Deus.





Mosaicos de Santo Apolinário-o-Novo em Ravena.  
© Scala.

## Capítulo

# A arte paleocristã e a arte bizantina

**N**a aurora do século III, sob o impulso do gosto popular pelas imagens, vê a luz do dia a primeira forma de arte cristã, denominada arte paleocristã. Aparece simultaneamente e de acordo com um mesmo espírito criativo, nas comunidades cristãs das metrópoles romanas do Oriente e do Ocidente. Contudo, produto de pequenos grupos vivendo no receio perpétuo das perseguições, desenvolve-se de início clandestinamente e é apenas no século IV, quando o próprio Imperador se converte ao cristianismo, que finalmente emerge, tornando-se então a arte oficial do Império.

Todavia, após a queda de Roma, a parte oriental do Império constitui a única garantia de sobrevivência da nova arte cristã. Graças, porém, à diversidade de influências das diferentes civilizações que o rodeiam e que ele próprio engloba, o Império do Oriente cria uma linguagem artística específica. A arte paleocristã converte-se assim, pouco a pouco, na arte bizantina e esta mutação parece ter-se efectuado nos albores do século VI, com o reinado do grande Imperador Justiniano.

Na verdade, o império Bizantino conhece então a sua máxima extensão, implantando as sementes da sua arte da Itália à Tunísia, passando pela Grécia, pelos Balcãs, pela Ásia Menor, pela Síria, pela Palestina e pelo Egipto. Além disso, graças à cristianização dos países eslavos, a arte bizantina difunde-se largamente em direcção à Rússia, que virá a revelar-se como a grande propagadora do vocabulário bizantino após a queda de Constantinopla em 1453.

Longe do realismo da Antiguidade, a arte bizantina estabelece, sobre as bases da revolução estética da arte paleocristã, um novo modo de expressão artística, todo impregnado de simbolismo, que determinará o iconografia cristã até aos nossos dias.



Arte bizantina. Cálice de ouro ornado de esmaltos e pérolas. Séc. V. Tesouro de São Marcos, Veneza. © Dagli Orti.

# A passagem da Antiguidade à Idade Média



**Arte cristã** Fragmento de relicário de terracota decorado com o *crismom* numa coroa de palma. Séc. V. Museu de Cartago.  
© Dagli Orti.

Nos inícios da nossa era, os apóstolos, pregadores da palavra de Cristo, difundem o **Cristianismo** em todo o Império Romano. A cristianização abrange prioritariamente os meios populares das grandes metrópoles, onde se generaliza a oposição à ideologia imperial e a recusa em fazer a guerra e prestar culto ao Imperador. Considerados, em consequência, como uma ameaça, os cristãos vêm organizar-se contra si violentas perseguições, mas estas crueldades encarniçadas não conseguem obstar à expansão da nova fé que, pouco a pouco, ganha as classes aristocráticas e os meios mais influentes. Não tardará a contaminar o círculo imperial, bem como o próprio monarca e o **édito de Milão**, em 312, põe um ponto final nas perseguições. Em 380, o **édito de Teodósio** faz do cristianismo a religião do Estado. O século IV marca uma viragem determinante para a nova religião.

Passado o medo das represálias, as conversões fazem-se em massa. A Igreja deve agora organizar-se e estabelece uma hierarquia decalcada da administração romana. No domínio político, a morte do Imperador Teodósio em 395 assinala uma nova divisão do Império, em **Império do Oriente** e **Império do Ocidente**, mas esta separação é tão só administrativa e tem por finalidade permitir uma melhor gestão do território em face das ameaças exteriores. Roma não resiste, porém, aos assaltos bárbaros e, em 476, cai sob os seus golpes: chega ao fim o Império Romano do Ocidente.

**Constantinopla** é agora a capital da parte sobrevivente do defunto Império. Em alguns séculos, o Império do Oriente irá desenvolver uma cultura original e adquirir a sua identidade própria, agora sob a designação de **Império Bizantino**.

## Nascimento do Império Bizantino

Em 330, o Imperador **Constantino** tinha escolhido, para estabelecer a sua nova capital, o sítio de Constantinopla (Bizâncio) pela sua situação privilegiada, ponto de passagem entre o Mar Negro e o Mar Egeu e posição chave nos confins dos mundos ocidental e oriental. Ponto de encontro de três grandes civilizações – grega, romana e oriental –, o Império Bizantino é um cadinho cultural particularmente fecundo e original. A sua posição central, no cruzamento de todas as rotas comerciais do mundo mediterrânico, assegura a riqueza do Império.

O esplendor de Constantinopla faz dela objecto de cobiça e, se é ponto de convergência de todas as vias de comércio, Bizâncio é-o também de todas as tentativas de expansão das civilizações vizinhas: os árabes ao Sul, os latinos a Oeste, os búlgaros ao Norte e os persas a Este. O Império Bizantino vive uma situação de guerra para salvaguardar o seu ter-



**Catacumbas de San Gennaro em Nápoles.** Séc. V. Vestíbulo do andar superior.  
© Dagli Orti.

ritório e a sua história é uma sucessão de períodos de esplendor e declínio; apesar disso, consegue prolongar-se por perto de mil anos.

## Maturidade de Bizâncio

É a partir do século VI, sob o reinado do Imperador **Justiniano**, que o Império do Oriente se liberta das instituições romanas. O Imperador empreende reformas profundas e, no domínio legislativo, estabelece o **Código de Justiniano**, que regenera o antigo direito romano. Quanto ao domínio religioso, o **concílio de Calcedónia** lança as bases de uma doutrina nova, a **ortodoxia** (literalmente *fé direita*) que será a da cristandade bizantina. Colocando o Imperador, eleito de Deus, à cabeça da Igreja do Oriente, pretende fazer do Patriarca de Constantinopla o equivalente do Papa de Roma e este laço imutável que une os poderes políticos e religiosos é a origem da força dos imperadores bizantinos e a garantia da unidade do Império.

Nos planos político e artístico, o reinado de Justiniano (527-565) marca a primeira idade de ouro da cultura bizantina. Graças à sua política expansionista, o ambicioso Imperador reconstituiu o *Imperium Romanum* na sua totalidade. Estas conquistas exauriram as arcas do Estado e empobrecem as populações enquanto perturbações religiosas, favoráveis à doutrina do *monofisismo*, sacodem as províncias orientais do Império.

No plano cultural, a língua grega torna-se língua oficial em 631, marcando o recuo definitivo da dominação latina. Do século VIII aos meados do século IX, porém, a história do Império bizantino é ensombrada pela **crise iconoclasta**, que opõe os meios monásticos e populares à Corte e ao alto clero. Estes últimos interditam as imagens sagradas, julgadas idolátricas e a iconoclastia abafa a expansão cultural de Bizâncio, tornando cada vez mais tensas as relações com as autoridades da Igreja ocidental, hostil a esta doutrina.

Este período de perturbações prepara, contudo, a grande renovação da dinastia macedónia que, no século X, leva o Império ao seu apogeu. Os Macedónios aumentam consideravelmente as fronteiras do Império, através de uma política expansionista tenaz, especificamente dirigida aos Balcãs e aos países eslavos e esta conquista é preparada, desde 853, pela conversão destes povos ao cristianismo, obra dos monges Cirilo e Metódio. O reino dos Macedónios, por outro lado, favorece igualmente um retorno à prosperidade económica e uma explosão da vida cultural e artística. Pela mesma altura esgota-se em si mesma a querela que, após quase cinco séculos, opõe o Papa de Roma ao Patriarca de Constantinopla (apoiado pelo Imperador) pela primazia da autoridade suprema sobre a Igreja: em 1054 as duas partes excomungam-se mutuamente, dando origem ao **cisma do Oriente**. Em 1453 as armadas turcas desfecham-lhe o golpe de misericórdia: Constantinopla, a cristã, é doravante Istambul, a muçulmana.



Interior e cúpula de **Santa Sofia**.  
Istambul, séc. VI. @ Dagli Orti.



**Mosaico Melquisedeque e Abraão**,  
Basilica de Santa Maria Maior, Roma.  
© Scala.

# O advento de uma arte de inspiração divina



**Pintura paleocristã.** Sécs. V-VI.  
Catacumbas de San Gennaro, Nápoles.  
© Dagli Orti.

Simultaneamente, nos territórios orientais e ocidentais do Império Romano, surgem, nos alvares do século III, os primeiros sinais de uma arte cristã. São constituídos por frescos pintados sobre as paredes dos locais de culto dos cristãos, simples casas individuais (*Domuseclesiae*), as mais das vezes ou, em Roma, cemitérios subterrâneos em andares (*catacumbas*). O estilo destas pinturas\* inscreve-se no movimento popular romano contemporâneo e a sua iconografia é importada de Roma, já que estabelece uma tradução cristã do próprio vocabulário romano.

Assim, Orfeu converte-se no Bom Pastor, ou mesmo Endimião adormecido encarna Jonas sob a colocintida. Os cristãos criam os seus temas iconográficos quando não encontram equivalentes na arte romana. A originalidade desta nova arte cristã reside no facto de que cada representação contém uma dimensão simbólica muito forte: o Orante, os braços erguidos, é a alma em oração; o bom pastor é Cristo salvando as almas, etc.

A nova arte desponta igualmente na produção de sarcófagos\*. Aí reencontramos o mesmo vocabulário simples e a simbólica elementar desenvolvidos na pintura. Não obstante, os relevos destes sarcófagos apresentam uma qualidade estilística muito variável, podendo ir da simples incisão às composições de alto relevo mais classicizantes e refinadas.

## A arte cristã triunfante

Apoiada pelo Imperador, a partir das reformas do século IV a arte cristã pode aparecer à luz do dia. Convertida em elemento essencial da criação



**Arte paleocristã.** Séc. IV. *Sarcófago de Adelfia*, mulher do magistrado Valério, proveniente das Catacumbas de São João. Museu Arqueológico, Siracusa. © Dagli Orti.

artística, expande-se em formas monumentais que prolongam a função das grandes criações romanas, entre as quais a de fazer irradiar (ao lado de Deus) o prestígio do Imperador ou dos grandes encomendantes recém-convertidos. De Roma a Constantinopla, surge a primeira arquitectura cristã monumental derivada das formas arquitectónicas romanas. Os primeiros locais de culto, como *Santa Sabina*\*, são de tipo basilical, mas respondendo a um conceito muito diferente do da basílica romana. Desde os meados do século IV, contudo, o gosto das classes aristocráticas novamente convertidas favorece um retorno às formas clássicas, ao mesmo tempo que a própria influência das classes abastadas abriria à iconografia cristã o universo dos objectos de arte.

## Da arte paleocristã à arte bizantina

As perturbações que ameaçam a parte ocidental do Império no século V não chegam para entrar a vivacidade da sua criação artística e Ravena\*, a nova residência imperial, cobre-se de edifícios religiosos com ricas decorações de mosaicos (*mausoléu de Gala Placídia, St.º Apolinário-o-Novo*). Em 476, Roma arrastará na sua queda o florescimento desta arte cristã nascente, rapidamente submersa pelas influências bárbaras e a unidade artística do mundo cristão fica então definitivamente quebrada.

Constantinopla é, assim, a única herdeira da arte cristã e insensivelmente, sobre as bases desta arte nova, cujas características serão de longe em longe acentuadas, cria-se, no Império Oriental, uma arte original, totalmente dependente da Igreja e do Imperador e que retira a sua primeira singularidade do facto de ser o palco duma perpétua rivalidade de influências ocidentais e orientais.

## A arquitectura religiosa: uma busca de simbolismo

A arquitectura bizantina é uma arquitectura de tijolo, que se conserva visível no exterior dos edifícios, ocultando-se no interior sob os revestimentos. Para as coberturas utilizam-se ânforas de terracota encaixadas umas nas outras e fixadas com argamassa. Destas técnicas, empregando materiais ligeiros, nasce uma arquitectura muito leve, que preconiza o uso da cúpula.

Nos séculos V e VI são as formas da arquitectura religiosa paleocristã (o plano basilical ou centrado) que caracterizam o Império do Oriente. O emprego do plano centrado a finalidades culturais exige a adição de uma ábside, conduzindo a uma solução original, a basílica com cúpula, de que *Santa Sofia* de Constantinopla, edificada no século VI pelo Imperador Justiniano, constituirá o primeiro exemplo. Este tipo de edifício, que dominará a arquitectura religiosa até ao século X, sofrerá uma evolução segundo a qual a cúpula, situada de início na extremidade da nave central, se desloca para o centro, desse modo definindo um plano em cruz grega.



Igreja de Santa Sabina, Roma.  
A nave do Basílica. Séc. V.  
© Dagli Orti.



Interior da Igreja de São Vital em Ravena.  
© Dagli Orti.



Arte bizantina. Capitel da igreja de São Vital em Ravena, Séc. VI.  
© Dagli Orti.



Mosaico do "Bom Pastor" (pormenor).  
Mausoléu de Gala Placidia, Ravena.  
© Scala.

Este plano constitui a criação mais original da arquitectura bizantina, da qual se tornará representativo, aplicando-se sistematicamente a partir do século XI. Definindo uma cruz de quatro braços iguais, inscrita no interior de um quadrado e dominada, no ponto de cruzamento dos braços, pela cúpula, o plano em cruz grega, de uma grande homogeneidade interior e exterior, associa às necessidades práticas, pela junção do eixo longitudinal da basílica ao eixo vertical da cúpula, um simbolismo muito forte, caro à espiritualidade bizantina.

## A arte do relevo

Em oposição ao gosto da Antiguidade pela escultura em relevo, que se esbate definitivamente ao longo do século VI, o mundo bizantino, sob a influência oriental, desenvolve uma arte do relevo eminentemente ornamental e decorativa. Numerosas técnicas se tornam então características, tais como o relevo muito baixo, de desigual espessura, que confere à superfície esculpida o aspecto de uma verdadeira renda de pedra, ou o relevo entalhado, que apresenta motivos esculpido sobre um fundo ligeiramente vasado e preenchido de betume escuro, por vezes de pasta de vidro colorida.

Mais próximo das artes decorativas que da escultura, o relevo bizantino joga com as cores e com a oposição de cheios e vazados, em motivos e maior parte das vezes geométricos ou vegetais, fortemente estilizados\*. Os sarcófagos esculpido respondem às mesmas exigências decorativas, substituindo as representações figurativas por elementos simbólicos oriundos do vocabulário oriental.

## As artes da cor: o mosaico e o fresco

A arte bizantina, seduzida pelos jogos de cores, preconiza, para a decoração monumental, o emprego do mosaico\*, seguido de perto pelo fresco. Desempenham um papel similar e têm idêntica evolução. Tendo por primordial função a edificação dos fiéis, o seu programa iconográfico é fortemente regulamentado pela Igreja. Os numerosos testemunhos de mosaicos permitem constatar que desde o século VI estes adquirem a sua originalidade em relação ao mosaico paleocristão. Basta comparar, em Ravena, os mosaicos do fim do século V com os que ornaram as construções da Idade de Ouro de Justiniano, para verificar que os ambientes naturalistas da Alta Antiguidade, dão lugar a cenas solenes, evoluindo sobre deslumbrantes fundos de ouro, que serão as da generalidade dos mosaicos bizantinos.

O fim em vista não é mais o de representar o real, mas de colocar o fiel em contacto directo com o universo espiritual. Ao mesmo mundo pertencem os cânones hieráticos das personagens e cada período de renovação artística (sob os Macedónios, os Comenos ou os Paleólogos) assistirá ao retorno a um cânon antigo, cada vez mais esbelto e alongado. A partir do

séc. VII, a questão iconoclasta entrava a criação de imagens religiosas, ainda que este período de empobrecimento artístico não deixe de propiciar uma reflexão profunda sobre a função exacta destas imagens.

Desde os meados do século IX desenvolve-se um programa iconográfico muito estrito, que associa a organização da decoração interior à significação simbólica de cada parte da igreja. Ao centro da cúpula, que simboliza o céu divino, entroniza-se o *Cristo Pantocrator*\*. A calote da ábside é reservada à representação da Virgem, orante ou segurando o Menino sobre os joelhos; na parte anterior da ábside figura-se a representação da *hetimasia* (trono vazio preparado na previsão da vinda de Cristo quando do julgamento final), enquanto o resto do santuário é reservado à representação de santas personagens.

Esta ordem estrita fixa-se ao mesmo tempo que se impõe o plano da igreja em cruz grega, ao qual se encontra intimamente ligada. Ao longo dos últimos séculos do Império, o mosaico, luxuoso por excelência, torna-se muito dispendioso e tende a ser substituído pelo fresco. Este último, dotado de maior ductilidade, oferece atitudes mais espontâneas, que chegam mesmo, por vezes, ao ponto de representar a expressão dos sentimentos humanos.

## Os ícones

Contrariamente à aceção usual, o ícone não é unicamente uma imagem pintada sobre um painel de madeira. É, antes de tudo, uma imagem sagrada transportável, que pode recorrer tanto às técnicas da pintura como do mosaico, da ourivesaria ou da esmaltagem. Móveis, permitem a propagação da arte bizantina, nomeadamente nos países eslavos que, convertidos à ortodoxia, respeitam o carácter sagrado destas imagens. As escolas russas\* mais famosas foram as de Novgorod e de Moscovo (que conta, nomeadamente, o grande mestre **Andrei Roublev**). Desde o século XIV e após a queda do Império Bizantino, são elas que perpetuam a tradição do ícone.

Do século V datam os ícones mais antigos actualmente conservados e provenientes do Egipto. Reproduzem exclusivamente retratos de santas personagens, derivados da tradição funerária copta. Dotado por vezes de um carácter milagroso, o ícone de retrato perdura no mundo bizantino, mas o seu estilo, muito conservador, quase não variará. Uma outra categoria, a dos ícones de cenas, cujos mais antigos exemplos não são anteriores ao século XII, apresenta iconografia e evolução estilística similares às da pintura monumental.

Os objectos de arte são representativos do luxo e do refinamento do mundo bizantino e os materiais preciosos (marfim, ourivesaria, esmaltes, seda) tiveram aí grande utilização. Pilhados em grande número pelos cruzados e mais tarde pelos turcos, constituiriam um factor essencial de propagação da arte bizantina no mundo medieval.



Cristo Pantocrator, Capela Palatina, Palermo.  
© Scala.



A "Virgem de Vladimir". Ícone bizantino pintado no séc. XII.  
© Novosti.



# Os mosaicos da igreja de S. Vital (c. 547)

*O Imperador Justiniano e a Imperatriz Teodora, Ravena.*



A Imperatriz Teodora rodeada da sua Corte.  
© Dagli Orti.

A conquista da Itália pelos imperadores bizantinos na primeira metade do século VI reforça o papel de Ravena. O Imperador Justiniano dota a cidade de novas igrejas, que constituirão testemunhos no Ocidente da arte bizantina. Entre estas, a de São Vital, consagrada em 547, apresenta uma estrutura exterior severa, que contrasta fortemente com o esplendor do interior, onde se mesclam os mármore preciosos e os admiráveis mosaicos.

## Descrição

Ao longo das paredes da ábside resplandecem os dois mosaicos que representam, à esquerda o Imperador Justiniano e, à direita, a Imperatriz Teodora.

O Imperador, a frente cingida pela coroa, segura nas mãos uma patena em ouro para a hóstia consa-

grada. À direita do monarca, os dignitários da Corte e a guarda armada personificam o poder terrestre; à sua esquerda, o arcebispo Maximiano e o clero evocam o poder espiritual. Os dois diáconos transportam um incensório e um evangeliário ornado de pedrarias.

Sobre a parede oposta, a Imperatriz Teodora faz correspondência com Justiniano. Esta antiga dançarina, que se exibia nas tabernas das docas, revê-se agora no seu diadema e nas suas pedrarias. Oferece a imagem de uma Rainha de um poder abstracto, de um fausto quase inumano, encarnando o poder absoluto. Acompanhada do seu séquito, dispõe-se a penetrar na igreja. Os três Reis Magos bordados na orla do seu manto, sugerem um acto de doação e, com efeito, sustenta entre as mãos um cálice para o vinho eucarístico que vem oferecer à igreja de S. Vital.



A Imperatriz Teodora (pomenor).  
© Dagli Orti.

## A técnica

Para realizar um mosaico, reúnem-se pequenos cubos irregulares ditos “tesselas”, em mármore, pedra, pasta de vidro, terracota, etc., que se justapõem de forma a compor uma decoração e que se fixam com argamassa. Uma folha de ouro recobre algumas tesselas utilizadas para os fundos e ele-

mentos em nácar servem para realçar o esplendor dos ornatos do casal imperial.

A inclinação variável das tesselas em relação à superfície da parede capta o reflexo maior ou menor da luz, o que confere um aspecto espelhado à superfície do mosaico e torna as cores mais intensas que as da pintura.



O Imperador Justiniano e a sua Corte.  
© Dagli Orti.

## Comentário

Os mosaicos tornam-se elementos complementares da arquitectura e parecem fazer desaparecer o peso da alvenaria. O esplendor cromático destes dois painéis não tem em vista a obtenção de efeitos realistas, antes procura dissolver a materialidade dos corpos numa composição que emana uma aura inequívoca de sacralidade.

Sobre um fundo dourado, reservado, como nos ícones, à representação do mundo divino, as perso-

nagens surgem de frente, com o sua austera rigidez e rostos orgulhosamente impassíveis. Os seus olhos imensos fixam o espectador com um olhar hipnótico. Apenas o movimento de um drapeado ou o gesto discreto de uma mão suavizam este hierático ritual. As personagens, representadas sem sombra, sem relevo, num mundo extra-temporal, parecem flutuar no espaço. Os soberanos, Justiniano e Teodora, representantes de Deus sobre a terra, usam uma auréola, símbolo da simbiose da Igreja e do Estado no Império Bizantino.



Tímpano do portal Oeste da igreja de Conques (séc. XII), Aveyron. O *Julgamento Final* (pormenor): Cristo rodeado de anjos e, em baixo, a entrada do inferno e do paraíso. © Dagli Orti.

## Capítulo

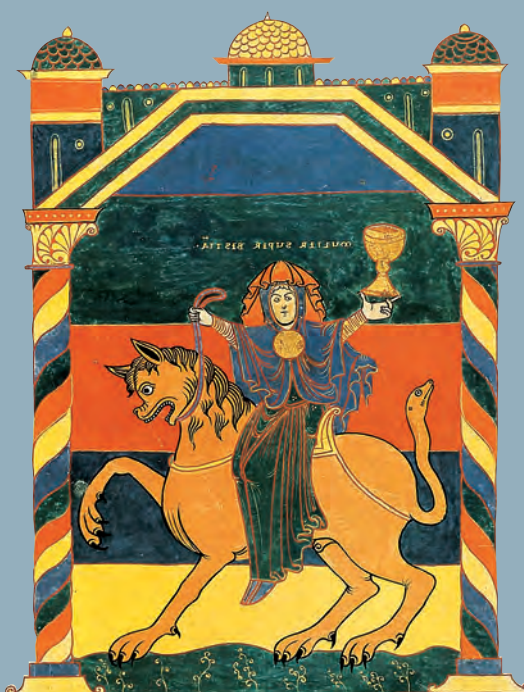
# A arte românica

Em linguística, o termo “românico” aplica-se às línguas de origem latina que constituíram os idiomas modernos nos países que foram romanizados. Desde o século XIX, porém, é geralmente adoptado para designar a arte que se desenvolve no Ocidente após a dissolução do Império Carolíngio.

Não obstante, é com a arte carolíngia que encetamos este capítulo, pois ela marca, nos alvares do século IX, a primeira ruptura com as artes germânicas, operando uma renovação artística que marcará o Ocidente de forma duradoura.

De facto, a derrocada do Império Carolíngio, nos finais do século IX, sob o impacto de novas invasões, quebra profundamente a unidade ocidental. Em redor do ano mil, contudo, afastadas as invasões e estabilizadas as fronteiras, o Ocidente cristão encontra um novo equilíbrio e o processo do seu desenvolvimento artístico apresenta então duas faces: uma constituída pelo Sacro Império, onde se expande uma arte imperial relativamente homogénea, e outra pelo resto do Ocidente, onde, pela mesma época, se efectuam experiências inovadoras e variadas, que constituirão a génese da arte românica

A arte românica entra, assim, no seu período de maturação ao longo da segunda metade do século XI, para atingir no século XII o apogeu. Todavia e ainda que se desenvolva sobre uma base única, que lhe definiu a direcção fundamental, este ciclo artístico, expressão de uma sociedade profundamente religiosa, rural e fragmentada, exprime-se segundo uma imensa diversidade de formas. E, quando se esgota, na segunda metade do século XIII, o Gótico encontra-se já em fase de expansão, há quase um século, em grande número de cidades da Europa Ocidental.



Apocalipse de Saint-Sever.  
Miniatura do séc. XI.  
Biblioteca Nacional, Paris.  
© biblioteca Nacional.

# Fragmentação e unidade do mundo feudal



**Cruz em ouro e esmaltes alveolados** representando a vida de Jesus. Biblioteca do Vaticano. © Scala.



**Castelo de Loches.** Torre de menagem, séc. XII; muralhas, sécs. XII-XIV. © Dagli Orti.

No ano 800, em Roma, **Carlos Magno** recebe a coroa imperial das mãos do Papa. Através deste gesto, altamente simbólico, o soberano afirma-se como herdeiro do Império universal, romano e cristão.

Pela primeira vez após a queda do Império Romano, o Ocidente encontra-se unido sob uma mesma e única autoridade política e a **Igreja** surge como o elemento aglutinador deste império de mil facetas. Com o Papa, Carlos Magno reforma a liturgia e as instituições clericais e, reunindo na sua corte eruditos vindos de todo o Império, converte-se no promotor da primeira renovação intelectual do Ocidente após a queda do Império Romano.

Nos domínios da arte, da escrita e da vida espiritual, este renascimento manifesta-se por um retorno voluntário aos modelos antigos. Após a morte de Carlos Magno, o Império entra em desagregação, ainda que este declínio não chegue para entrar o prestígio da cultura carolíngia.

Enfim, após uma breve restauração imperial nos últimos anos do reinado de Carlos o Calvo, à morte deste, em 877, as novas invasões húngaras, vikings e sarracenas acabam de dismantelar os restos do **Império Carolíngio**.

## A viragem do ano mil

Por volta do ano mil, a fragmentação do Ocidente é sensível a todos os níveis: político, geográfico, social, cultural e religioso. O clima de insegurança instaurado pelas invasões arrasta progressivamente uma profunda mutação na sua organização política e social e, nos inícios do século X, o poder político é dismantelado, deixando de oferecer garantias de segurança. As populações viram-se para a protecção dos senhores locais, entrincheirados nos seus castelos\*, cujos poderes aumentam ao mesmo ritmo que progride, quase insensivelmente, a **feudalidade**.

Esta nova organização social e política, estabelece laços vassálicos entre os membros das camadas superiores da sociedade. Cada senhor tem agora obrigações de obediência em relação a outro, mais poderoso, e deveres em relação à população que controla. Entre os séculos X e XII as instituições feudo-vassálicas expandem-se através da maior parte do Ocidente e em França substituir-se-ão mesmo completamente aos poderes políticos centrais. Noutros locais a organização feudal é mais ou menos dominada por um poder central relativamente forte. É o caso da Normandia, onde os invasores vikings se fixaram e à qual anexarão, em 1066, no seguimento da batalha de Hastings\*, a Inglaterra. Também nas regiões germânicas, o Rei de Saxe, Otão I, consegue, graças à sua forte personalidade,

dominar o sistema feudal. Levando a cabo uma política expansionista vigorosa, que amplia as fronteiras do seu território em direcção a Este, derrotando a expansão húngara e, para Sul, englobando uma parte da Itália. Em Roma, em 962, **Otão I** é sagrado Imperador pelo Papa e nasce então o **Sacro Império Romano Germânico**, afirmando-se como herdeiro espiritual dos Impérios Romano e Carolíngio.

O desenvolvimento da feudalidade provoca uma reorganização profunda da sociedade. O poder dos senhores exerce-se de forma total sobre o campesinato, ao qual, contra a outorga das terras e a segurança da sua protecção, exigem taxas e corveias, exercendo a justiça em seu próprio nome sobre o conjunto do seu domínio. A sociedade do Ocidente, profundamente rural é, pois, composta de incontáveis grupúsculos sociais vivendo na mais absoluta autarcia. A ignorância é, aliás, geral e a vida intelectual abriga-se no interior dos mosteiros e abadias que agrupam o essencial do clero. A Igreja de Roma encontra-se agora totalmente dependente das autoridades laicas, que tomam a seu cargo nomear, na mais completa desordem, abades e bispos, quando não mesmo o próprio Papa.

Em torno do ano mil, o aumento da segurança e o progresso da organização e dos utensílios agrícolas provocam uma explosão demográfica generalizada. Implementa-se uma vasta política de arroteamentos que atenua o isolamento dos domínios senhoriais.

No plano religioso, o desenvolvimento do culto das relíquias faz aumentar a frequência dos **caminhos de peregrinação**, favorecendo a criação de novas relações entre as populações. As grandes ordens monásticas estendem-se agora por todo o Ocidente e a expansão da ordem cluniacense, notável pela riqueza dos seus mosteiros, efectua-se entre os séculos X e XII, período durante o qual se exalta o retorno à austeridade e à obediência do voto de pobreza. Pelas suas numerosas construções arquitectónicas e pelas oficinas que abrigam, estas ordens desempenham um papel primordial na difusão da arte românica. Por outro lado, a partir do século XI, a Igreja reúne o Ocidente num mesmo ideal de reconquista em face do Islão – as **cruzadas** –, que levarão os cavaleiros ocidentais até à Palestina e às costas da África do Norte. Também na Península Ibérica a **Reconquista** se organiza e por toda a parte estes movimentos contribuem poderosamente para multiplicar as influências orientais e muçulmanas na arte românica. Por outro lado, desde o século XI, o poder papal esforça-se por se libertar da sujeição imperial e dos clãs das famílias romanas, denunciando a inaptidão dos poderes laicos para nomear os representantes do clero e afirmando a sua vocação de soberania universal. Em 1122, a **concordata de Worms** confirma este estado de coisas, marcando, por um tempo, a vitória da Igreja sobre os diferentes poderes seculares. Uma vez mais esta se encontra unida debaixo de uma mesma e única autoridade: o Papa.



Tapeçaria do Rainha Matilde, representando os diversos episódios de batalha de Hastings em 1066.  
Pormenor: Harold e o Cometa Museu do bispado, Bayeux.  
© Dagli Orti.



Vista nordeste da Igreja abacial de Sainte-Foy de Conques (séc. XII), Aveyron.  
© Scala.

# A diversidade da arte românica



**Arte carolíngia.**  
*Pórtico da Abadia imperial de Lorsch (fim do séc. VIII).*  
 © Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim.



Face superior da *encadernação do Evangelário de Metz*: marfim representando a crucificação, pedrarias e esmaltes alveolados sobre cobre repuxado. Biblioteca Nacional de França, Paris  
 © B.N.F.

**T**erminadas as invasões, a reorganização do reino franco favorece um notável florescimento artístico, entre os séculos VIII e X. Durante este período, designado Alta Idade Média, elaboram-se novas formas de expressão que conduzirão progressivamente à arte românica.

## O renascimento carolíngio

A arte carolíngia caracteriza-se por um retorno voluntário às formas da Alta Antiguidade. Nem por isso nos oferece uma cópia servil dos modelos antigos; antes propõe, sempre, uma adaptação original. Exprimindo-se através de uma arte exclusivamente áulica, chegaria ao fim com a morte de Carlos o Calvo em 877.

Da arquitectura carolíngia\* apenas alguns edifícios religiosos subsistem hoje e retomam os planos, centrado e basilical, da Alta Antiguidade. Este último sofreria uma adaptação, a fim de responder às novas necessidades litúrgicas. À cabeceira do edifício religioso, colocada, segundo a liturgia romana, a Oriente, acrescenta-se a Ocidente uma segunda ousia, similar à primeira, apresentando a basilica carolíngia duas cabeceiras simétricas. No interior de cada um destes dois coros, o altar é edificado sobre uma construção abobadada (mas não subterrânea) denominada cripta, destinada às relíquias ligadas à paróquia, em redor das quais os fiéis podem circular.

A decoração arquitectónica ressuscitou também modelos antigos (capitéis e colunas, na maior parte dos casos). Esta prática parece também ter sido largamente seguida no domínio da escultura, em detrimento do desenvolvimento de uma escultura propriamente carolíngia.

No âmbito da pintura de manuscritos, reactualizam-se as técnicas ilusionísticas antigas, ao mesmo tempo que, na ourivesaria\*, apesar da persistência do emprego de técnicas germânicas, se observam também estilos e iconografias importados da Antiguidade greco-romana, com um carácter particularmente opulento e utilizando materiais de extrema riqueza. Contudo, afigura-se ser a arte do marfim, pela sua própria natureza, o domínio onde mais se evidenciou a fidelidade aos cânones da Antiguidade.

Sob o reinado de Carlos Magno, as oficinas dedicadas ao fabrico das artes decorativas encontravam-se ligadas à corte; dispersam-se, porém, no reinado de seu filho, Luís o Piedoso, em oficinas monásticas dirigidas por altos dignitários (como o arcebispo Ebbon, em Metz), que originam a formação de diferentes escolas estilísticas.

## A arte ottoniana

A arte ottoniana expande-se no Sacro Império Romano Germânico até ao final do século XI. Destina-se a servir a magnificência da imagem imperial, razão pela qual a sua inspiração bebe, primordialmente, em duas fontes: a arte carolíngia, por um lado, e a arte bizantina, por outro, já que ambas encarnam a herança, directa ou indirecta, do Império Romano e constituem os exemplos mais próximos de artes exclusivamente áulicas.

**Os modelos carolíngios dominam a criação arquitectónica.** Se o plano centrado parece abandonado (utiliza-se apenas esporadicamente, como na *igreja de Otmmarsheim*), por toda a parte a fórmula do edifício religioso de duas cabeceiras simétricas conhece um êxito enorme. No decurso do século XI, as construções ganham em amplitude, fenómeno de que *São Miguel de Hildesheim*\* constitui exemplo particularmente brilhante. No exterior, torres e campanários acentuam a envergadura das construções e a imponência das duas cabeceiras.

A influência de Bizâncio, introduzida pelos objectos móveis, é especialmente sensível no domínio das artes decorativas. Manifesta-se por um certo hieratismo na representação figurativa e uma depuração geral das linhas, que ganham em elegância.

## A primeira arte românica

Esta denominação designa o conjunto de experiências e novas criações que se efectuam, a partir dos finais do século X, na Europa Ocidental.

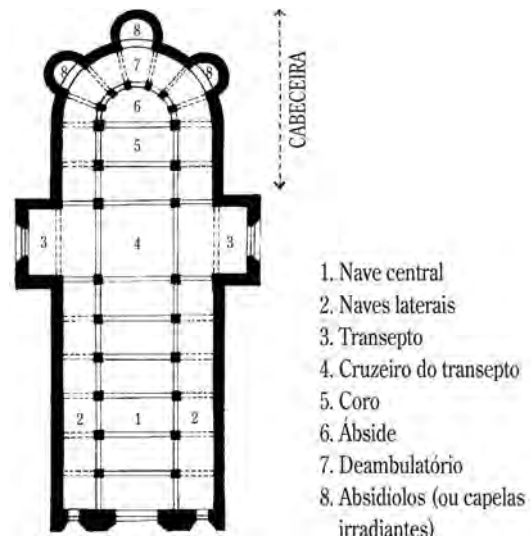
A **Arquitectura**: o ponto de irradiação da primeira arquitectura românica situa-se na faixa Sul do antigo Império Carolíngio, da Itália do Norte à parte setentrional de Espanha, passando pelo Sul da França. No interior desta área geográfica destacam-se os centros lombardos e catalães.

Os edifícios apresentam um plano simples, de uma a três naves terminadas por uma ábside, que tende a tornar-se mais complexo no decurso do século XI. O objectivo dos arquitectos é agora o de cuidar o aparelho da alvenaria. A arquitectura apresenta-se, desse modo, sob a forma de pequenos edifícios, construídos em blocos regulares e este ressurgimento da arte de talhar e aparelhar a pedra, perdida desde o fim da Antiguidade, revelar-se-á fundamental para a realização dos progressos técnicos ulteriores.

Uma das preocupações dos construtores diz respeito à cobertura dos edifícios, onde se esforçam por substituir o vigamento de madeira, facilmente inflamável, pelo abobadamento de pedra. Deste modo se inicia um processo de coberturas de pedra por algumas partes do templo, como ábsides ou galilés, onde a utilização da abóbada se tornava mais fácil de realizar, ainda que, como na *igreja de Saint-Martin du Canigu*\*, na Catalunha, construtores mais audaciosos a consigam estender a todo o edifício.



Arte românica. Igreja de S. Miguel de Hildesheim, Alemanha. Início do séc. XI. © Dagli Orti.



Plano de uma igreja romana.



Saint-Martin du Conigou, Pirinéus Orientais. © Rosine Mazin/Agence TOP.





Fachada da igreja de São Felisberto de Tournus (Borgonha).  
Decoração de influência lombarda  
© Photo Jean Bernard.

Esta modificação no sistema de cobertura, dá lugar a uma importante reflexão sobre os elementos de suporte. Os pilares monolíticos são substituídos por pilares cruciformes, suportando colunas ou pilastras embebidas, que segmentam a elevação interior do edifício. Esta preocupação de ritmar a elevação das paredes encontra-se na ornamentação exterior, animada por um sistema de arcaturas cegas separadas por bandas verticais salientes. Por vezes, algumas aberturas, ainda que modestas, surgem também na parte superior dos muros\*.

A **escultura**: para ornar os pontos de articulação da arquitectura, fazem a sua aparição os primeiros ensaios de **escultura** monumental, no interior sobre os capitéis e, no exterior, em relevos esculpidos ou incisos. Esta escultura, fortemente inspirada nas artes decorativas, desenvolve-se em representações frustradas e desorganizadas e as suas manifestações são ainda raras e tímidas, como em *Saint-Génis-des-Fontaines*\*. A partir da segunda metade do século XI, aparecem capitéis cujo estilo e organização são já perfeitamente românicos.

As **artes menores**: o domínio da pintura de manuscritos tem um papel capital na génese da arte românica. Algumas escolas de iluminura produzem obras cujo carácter românico é perceptível desde o início do século XI e revelar-se-ão importantíssimos os centros do Sul da Inglaterra e os pintores moçárabes do Norte da Espanha. O românico manifestou-se pelo recurso a empastes de cores, pelo desenvolvimento de um estilo relativamente ingénuo, vivo e narrativo e por uma iconografia em que se misturam a abstracção e a realidade. A preocupação dos artistas não é mais a de criar efeitos ilusionísticos, mas a de preencher ao máximo o espaço disponível.

## A segunda arte românica

A arte românica atinge a sua plena maturidade no início do século XII, difundindo-se graças ao desenvolvimento do comércio e das rotas de peregrinação.



Baixo-relevo do lintel do portal da igreja de Saint-Génis-des-Fontaines (séc. X).  
© Jean-Paul Garcin - Diaf.

O plano basilical em cruz latina, que apresenta um desenvolvimento notável na capela-mor e no transepto, domina, tanto para responder às necessidades litúrgicas como, no caso dos edifícios maiores, ao aumento da frequência de peregrinos. Contudo, na linha do primeiro românico, as pesquisas sobre os sistemas de cobertura e, mais especificamente, de cobertura em pedra – questão de fundamental relevância, uma vez que é ela que determina a elevação do edifício –, têm a primazia.

A cobertura de madeira\* suportada por pilares, que permite rasgar nas paredes dos edifícios amplas aberturas, conserva-se dominante no Sacro Império, na Itália meridional e nas regiões vizinhas, tal como na Normandia e em Inglaterra. No resto da Europa expande-se a cobertura de pedra, estendida ao conjunto do edifício. Três tipos de cobertura lítica são utilizados: a *abóbada de berço*, a *abóbada de arestas\** e a *cúpula\**. A primeira é constituída por um meio cilindro de pedra repousando sobre as paredes da nave. Em certos edifícios, arcos duplos apoiados sobre pilares ajudam a sustentar a abóbada, formando assim tramos. Quando a abóbada é de *volta inteira*, os seus impulsos efectuam-se horizontalmente e, quando de *berço quebrado* os impulsos são descarregados na vertical para a base das paredes, sendo o sistema de equilíbrio destes impulsos a ditar a elevação do edifício.

Diversas soluções são adoptadas. Uma das primeiras consiste em reforçar as paredes da nave através de contrafortes muito espessos. Uma alternativa consiste em construir, sobre as naves laterais, tribunas cegas que sustentam as paredes da nave na sua parte alta. A iluminação dos edifícios efectua-se, através das naves laterais e a elevação interior é de *dois andares* (grandes arcadas e tribunas). Este mesmo sistema pode ser utilizado para lançar uma abóbada em berço quebrado. Neste caso, uma vez que se deslocam para baixo os pontos de descarga, a parte superior das paredes pode ser rasgada de aberturas sobre as tribunas. A ilumi-



Cobertura em madeira da igreja de Santo Estevão de Vignory, Haute-Marne.  
© Martin Guillou/Explorer.



Abóbada de berço (Saint-Savin-sur-Gartempe). © Dagli Orti.



Abóbada de berço quebrado (Abadia de Fontenay). © Alain Rivière-Lecœur/TOP.



Abóbada de arestas (Santa Maria Madalena de Vezelay). © Dagli Orti



Igreja da Abadia de Fontevrault onde se observa a sucessão de cúpulas. Maine-et-Loire.  
© Hervé Champollion/Agence TOP.



Claustro da igreja de São Pedro de Moissac.  
Fim do séc. XI  
© Dagli Orti.

nação da nave efectua-se directamente e a sua elevação é em *três andares* (grandes arcadas, tribunas e janelas altas), solução largamente adoptada na Borgonha.

A abóbada de arestas apresenta-se sob a forma de duas abóbadas de berço cortando-se em ângulo recto. O essencial dos seus impulsos exerce-se sobre os pilares de ângulo, podendo as paredes dos edifícios ser largamente providas de aberturas. Quanto à cúpula, é frequentemente utilizada para cobrir o cruzeiro do transepto, a fim de conferir magnificência a esse espaço. De modo mais surpreendente usa-se por vezes na cobertura de todo o edifício. Trata-se de *abóbadas de cúpulas\** e este sistema de cobertura dificulta a organização de naves laterais. Em contrapartida, repousando unicamente sobre os maciços pilares angulares, permite a iluminação directa da nave.

O interior de uma igreja românica era, na origem, resplandecente de cores, fossem elas as das pinturas que recobriam as paredes, fossem as das próprias esculturas, também elas coloridas. O seu estilo era simples e sem minúcia, alimentando-se em numerosas fontes (paleocristãs, carolíngias, germânicas, bizantinas, orientais e muçulmanas) e a iconografia privilegia temas simbólicos, evocando um mundo imaginário e monstruoso, correspondente às concepções religiosas de então.

A função da escultura românica é, aliás, sublinhar os pontos chave da arquitectura: capitéis e cornijas no interior, portais e tímpanos no exterior. O quadro necessariamente arquitectónico em que se inscreve esta escultura constitui um elemento constrangedor, obrigando os artistas a contorcer as formas esculpidas a fim de as circunscrever ao espaço que lhes é destinado. É o que se designa por “lei do quadro”.

No que respeita às artes decorativas, estas libertam-se em grande parte da função áulica até então preponderante, recorrendo agora a materiais menos dispendiosos e abrangendo uma mais ampla clientela, em que se destaca, naturalmente, a Igreja. Alimentam-se das fontes dispersas já evocadas para e decoração interior, caracterizando-se igualmente por uma iconografia fortemente marcada pela presença de elementos fantásticos, reproduzidos num estilo vivo e narrativo, mas realizam importantes progressos técnicos, como é o caso do esmalte alveolado (*cloisonné*). A pintura de manuscritos, em particular, avulta como um sector especialmente dinâmico e a sua produção aumenta com a generalização do emprego do livro nos meios monásticos, que tinham o apanágio da sua realização.

## Pluralidade da arte românica

O desenvolvimento da arte românica experimenta variações regionais e cronológicas muito importantes. É fundamental seguir a disparidade de formas que esta arte reveste nas diferentes regiões do Ocidente. A explicação da diversidade românica



Arte românica da Borgonha. Lintel do portal Norte da Catedral de Autun. Séc. XII.  
A *Tentação de Eva*, relevo atribuído a Gislebertus. Museu Rolin, Autun.  
© Dagli Orti.

baseada apenas em cortes regionais afigura-se arbitrária, já que, sendo enorme a liberdade dos artistas, muitas obras incluídas num dado âmbito geográfico escapam às linhas gerais da arte dessa região.

A **Borgonha\*** constitui um dos centros mais dinâmicos no desenvolvimento da arte românica e conhece o seu apogeu na primeira parte do século XII. De uma harmonia e elegância particulares, a arquitetura borgonhesa é marcada pelo exemplo da igreja de Cluny III, terminada nos fins do século XI e cuja elevação em três andares lhe confere uma enorme leveza. A escultura românica é caracterizada pelo acentuado apego ao alongamento das formas, por um tratamento cheio de vitalidade dos panejamentos e por um notável sentido da narração e do pitoresco. Cluny e Cister constituirão os grandes pólos de influência da iluminura borgonhesa. Nos inícios do século XII, sob o abade Etienne Harding, as oficinas cistercienses recebem importantes influências anglo-saxónicas, adoptando um estilo vivo e variado, característico da arte românica.

A escultura românica entronca na linhagem da oficina de **Gilduin**, activo no fim do século XI e que reinterpreta na pedra modelos de marfim e de ourivesaria, de estilo mais sofisticado do que a escola borgonhesa e de uma grande leveza. O Limousin experimenta um desenvolvimento precoce e fulgurante no campo da esmaltagem alveolada sobre cobre, caracterizando-se pelo emprego de cores vivas.



Arte românica da Borgonha. Tímpano da *basílica de Santa Maria Madalena*, Vézelay. Séc. XII.  
Pormenor de *Cristo com os Apóstolos*  
© Dagli Orti.



**Arte românica do Languedoque.**  
Reverso do portal da igreja de Souillac.  
*O Profeta Isaías*  
© Champollion/Agence TOP.



**Arte românico da Normandia.**  
*Igreja da Trindade em Caen.*  
© P. Hinous/Agence TOP.

A **arte normanda\***, que se estende desde o século XI sobre a Normandia francesa e a Inglaterra, beneficia da estabilidade política e de um importante mecenato. A amplidão dos seus programas favorece a utilização da cobertura em madeira, que perdura pelo século XII. Os edifícios normandos apresentam, em regra, uma elevação em três andares. Quando recorre à cobertura de pedra, utiliza abóbadas de arestas formando cruzamentos de ogivas que prefiguram o gótico. No exterior destes edifícios predominam fachadas harmoniosas de duas torres. A vastidão desta arquitectura deixa pouco espaço à escultura e a decoração interior é constituída por moldurações ornadas de motivos singelos.

Quanto ao Sacro Império\*, permanece, em todos os domínios, fortemente preso aos modelos otomanos. Com algumas excepções, será necessário aguardar pelo século XIII para o ver aderir, no seu conjunto, às inovações românicas. A arquitectura mostra-se, assim, particularmente conservadora, ainda que, como na *catedral imperial de Espira*, uma cobertura de pedra substitua, desde os inícios do século XII, o tecto de madeira. Como na região normanda, para não sacrificar a amplidão do edifício, os arquitectos recorrem preferencialmente à abóbada de arestas e estes edifícios, sóbrios e maciços, não se abrem à escultura monumental antes do fim do século XIII.

No século XII, a região do Mosa constitui, porém, o cenário de um impressionante desenvolvimento da metalurgia do cobre e derivados (bronze, latão). A arte muito classicizante do ourives **Renier de Hug** influencia a produção das artes menores durante todo o século.

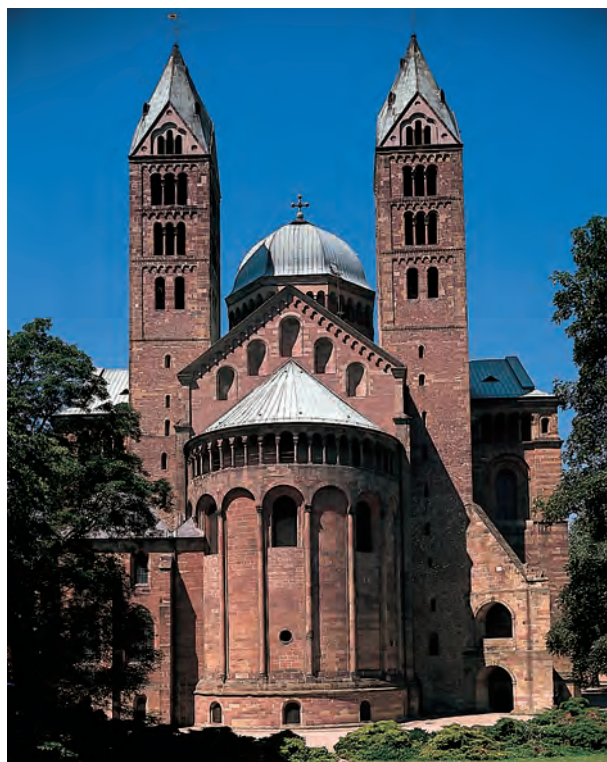
A Itália\* permanece fortemente ligada ao seu fundo cultural antigo, que imprime à sua arte um certo conservadorismo. Pela sua posição geográfica, recebe numerosas influências: do Sacro Império, ao Norte, da arte românica, a Oeste, de Bizâncio, a Este. Neste contexto, a adopção das formas românicas efectua-se com uma disparidade considerável. A arquitectura, fiel à tradição, separa baptistério e campanário da igreja propriamente dita e o desenvolvimento da decoração exterior dá lugar ao nascimento de paredes de arcaturas cegas que impõem aos templos uma verdadeira fachada dupla. Sob a influência da arquitectura germânica, a Itália do Norte desenvolve um românico evoluído, enquanto a Lombardia se mantém ligada ao primeiro românico. Não obstante, generalizam-se as coberturas de pedra nestas regiões, ao passo que a Itália meridional, mais presa à tradição paleocristã, preconiza edifícios de planta basilical, simples e cobertos de madeira.

No campo da escultura, artistas como **Wilifredo de Modena** imprimem, desde o início do século XII, um sopro novo, inserindo elementos românicos. Esta renovação não lhe retira, contudo, a sua fidelidade aos modelos antigos, visível nomeada-

mente na organização dos drapeados e o gosto italiano expande-se largamente na Provença, onde a escultura se integra, sobre as fachadas, em pórticos em forma de arco de triunfo. Por sua vez, a região formada pela Itália do Sul e pela Sicília, verdadeira encruzilhada de influências bizantinas, muçulmanas e românicas (a partir da chegada dos normandos, em 1130), produz uma arte muito original. A arquitectura é aí particularmente ecléctica e as construções, geralmente de grande amplitude, oferecem uma decoração interior sumptuosa e colorida, onde se mesclam moçárabes muçulmanos, mosaicos bizantinos e capitéis românicos.

Também a arte hispânica recebe influências variadas: ao Sul da cultura muçulmana; nas regiões setentrionais de arte românica, trazida pelos cruzados e divulgada ao longo dos caminhos de peregrinação, e que se fundirá aí com formas da primeira arte românica, saídas do fundo cultural visigótico. No sector da iluminura, porém, a Espanha permanece muito activa, apresentando, sob a influência da arte muçulmana, uma estilização e um grafismo muito característicos.

A Europa Oriental (Polónia ou Hungria), por último, não possuindo tradições culturais cristãs, recebe sucessivamente influências poderosas vindas do Ocidente, da Itália, de França e do Sacro Império, as últimas das quais se revelarão predominantes.



Arte românica da Alemanha.  
Cabeceira da *catedral de Espira*. fim do séc. XI.  
© Dagli Orti.



Arte românica da Itália. O *Campo dos Milagres* em Pisa: baptistério, catedral e torre inclinada. © R. G. Everts/Rapho.

# Inicial do livro de Kells (fim do século VII)

Trinity College de Dublin



*Evangelho de São Mateus.*  
© Bridgeman/  
Giraclon.

## Códice

Os primeiros manuscritos dos Evangelhos eram redigidos sobre rolos de papiro. Os códices (manuscritos formados pela reunião de cadernos unidos por um dos lados), escritos sobre pergaminho, surgem no século V.

## O crismon

Monograma de Cristo, que se diz Kristos em grego, figurado por um X(chi=C) e um P(rho=R) entrelaçados, aos quais se acrescenta o I.

O cristianismo foi introduzido na Irlanda no século V e a arte cristã expandir-se-á de uma maneira singular nesta civilização de tradições celtas, que o isolamento natural do país conservará com afincos. A Irlanda escapou à conquista romana, bem como às invasões germânicas, encontrando-se seguidamente isolada da Europa Ocidental pela presença em Inglaterra dos saxões pagãos. Os mosteiros tomaram, aí desde cedo, uma grande importância e as suas oficinas começaram a produzir códices difundidos através de todo o continente: quase todos esses códices eram constituídos por evangeliários.

## Descrição

O *Livro de Kells* provem da ilha de Iona, antes da invasão pelos vikings em 807. Este manuscrito, profusamente ornado de ricas miniaturas, assemelha-se a um trabalho de ourivesaria. A página sobre a qual se abre o Evangelho segundo S. Mateus é dedicada a um imenso *crismon* (monograma de Cristo). O gigantesco “X” parece uma efervescência de arabescos e de ornatos povoados de anjos e dos mais humildes animais. Em baixo, dois ratos disputam uma bolacha sob o olhar atento de dois gatos.

## O estilo

Os monges irlandeses detiveram-se nas tradições artísticas dos povos celtas. Os copistas renunciavam, assim, a apoiar-se nas pinturas da Antiguidade, preferindo fazer beber a sua inspiração em motivos decorativos de origem germânica. Os entrelaçados de significados mágicos, mergulham as suas raízes num mundo pagão anterior à invenção da escrita e, ao naturalismo da arte cristã românica, vem substituir-se uma arte abstracta, de motivos complexos, única na Europa. As espirais célticas, associadas aos entrelaçados saxónicos e depois escandinavos, dominam nestes ornamentos curvilíneos, tratados com minúcia extrema. A inesgotável variedade dos motivos iluminados manifesta uma imensa fantasia criadora e um enorme virtuosismo técnico.

## Comentário

Os artistas monásticos irlandeses trazem para a arte dos manuscritos uma inovação importante. Com efeito, não se limitam a dispor uma ilustração sobre a página como se se tratasse de um pequeno quadro mas, sendo o copista e o pintor um só, estabelece-se uma unidade profunda entre texto e ilustração. A primeira letra da página torna-se desmedida e a decoração confere ao fólio o seu carácter essencial.

Numerosos textos ilustrados pelas oficinas irlandesas foram encontrados em diversos países da Europa. Os monges transportavam-nos consigo quando das suas peregrinações e esta difusão contribuiu grandemente para o nascimento de diferentes escolas de miniatura na época carolíngia.

Também os escultores românicos do continente beberão largamente nestes manuscritos, reproduzindo sobre frisos e capitéis os sábios entrelaçados da temática irlandesa.



Evangelho de São Marcos. © Bridgeman/Giraudon.



Símbolos dos Evangelistas.  
© Edimedia



# O portal de São Pedro de Moissac

(c. 1115-1131)



Portal da igreja de São Pedro de Moissac,  
Tarn-et-Garonne.  
© Rapho.



Depois de terminar a construção do claustro, o abade Ansquitol idealizou, cerca de 1110-1115, a construção de uma torre-pórtico, onde figurariam, no portal Oeste, o tímpano e as ombreiras actuais. Após a morte de Ansquitol, este conjunto seria transferido para a fachada Sul. A superfície esculpida foi notavelmente aumentada sob a influência do tímpano de Cluny.

## Descrição

O enorme tímpano de 6,55 m de largura encontra-se protegido por um profundo alpendre. Numerosas cenas em relevo expandem-se sobre o tímpano, as ombreiras e as faces do alpendre.

Sobre o tímpano surge a visão do capítulo IV do Apocalipse de S. João, anunciando o fim do mundo. Ao centro, Cristo em majestade, entronizado, rodeia-se dos quatro símbolos dos evangelistas: à sua esquerda, o touro de S. Lucas e a águia de S. João; à sua direita, o leão de S. Marcos e o anjo de S. Mateus. Duas figuras de anjos muito alongadas enquadram o grupo central. Aos pés de Cristo e avultando de um lado e de outro do tímpano, em registos sobrepostos, 24 anciãos cantam a glória de Deus, sustentando cada um nas mãos uma taça e uma cítara. Sob o tímpano, o lintel é decorado de rosáceas envolvidas de cordames saídos das guelras de dois monstros.

Ao centro do vão do portal, o mainel é ornado de casais de leões inspirados nos ricos tecidos orientais que se viam então nos tesouros das igrejas, enquanto sobre as faces laterais figuram S. Paulo e o profeta Jeremias.

O lintel de cada lado sobre as ombreiras recortadas tem uma aparência oriental. Sobre o lado direito insere-se a estátua do profeta Isaías e, à esquerda, a de S. Pedro, que comprime contra si as suas chaves de porteiro celeste. As personagens, franzinas, parecem tomadas de um movimento rítmico numa enorme elegância decorativa.

### Esquema explicativo do portal.

- |                |                     |
|----------------|---------------------|
| ① tímpano      | ⑤ arquivolts        |
| ② lintel       | ⑥ colunelos         |
| ③ mainel       | ⑦ flancos do portal |
| ④ pés-direitos |                     |



**Tímpano do portal:**  
*A visão do Apocalipse*  
 © Dagli Orti.



**Pormenor do tímpano.**  
*Os anciãos*  
 © Vieil/Rapho.



*São Pedro*  
 © Champollion/TOP.

## Comentário

Após a sua instalação na Europa e até ao século XII, o cristianismo ignorou a arte da escultura. Num primeiro tempo, o baixo relevo retoma o efeito chão da pintura de manuscritos. Em Moissac, pela primeira vez, o escultor tem o sentimento dos volumes, que liberta nitidamente do fundo. Utiliza proporções muito próximas da realidade, alcançando um intenso sentimento de vida, pela variedade das atitudes e pela orientação dos olhares dos vinte e quatro anciãos, todos dirigidos para Cristo.

Sob os seus pés, uma dupla banda, evocando as ondulações do oceano, desmultiplica os efeitos de vibração, onde não se vê mais que terror e frenesi. O friso perlado que borda o tímpano à esquerda e à direita, retoma ele também os mesmos efeitos, através dos seus meandros de incomparável imaginação.

Na Idade Média, os escultores tinham por função instruir o povo, que esta visão do apocalipse conservava no receio do castigo eterno.

## Esculturas do portal



O profeta *Jeremias*  
 © Serge Chirol.



Catedral de Notre-Dame,  
Amiens.  
© Lessing/Magnum.

# Capítulo 6

O adjetivo “gótico” é inventado pelos humanistas do Renascimento italiano. Designa, de forma pejorativa, como sendo bárbara (dos godos, que invadiram a Europa no início da Idade Média), a cultura que se desenvolveu no Ocidente entre os séculos XII e XVI. Este qualificativo aplica-se de início à arquitectura, depois ao conjunto das artes e, enfim, à cultura de todo este período. Durante muito tempo, a arte gótica foi considerada com desdém, não se hesitando em destruir as suas obras e seria necessário aguardar pelos românticos do século XIX para assistir à sua reabilitação.

A arte gótica emerge nos meados do século XII, com a construção de cabeceira da basílica de Saint-Denis, por iniciativa do abade Suger. Muito rapidamente, porém, expande-se em todo o domínio real francês e, a partir deste, irradia pela Europa inteira.

Este primeiro período de inovações e de expansão corresponde ao do gótico clássico. A partir da segunda metade do século XIII, os diferentes países da Europa libertam-se do modelo francês. Cada região confere à arte gótica uma inflexão original, segundo o seu próprio génio, sem, com isso lhe alterar os fundamentos. É a época dos góticos regionais.

A área de expansão da arte gótica cobre um espaço geográfico muito importante. Ao Norte, implanta-se até à Escandinávia (que desenvolve uma arquitectura de tijolo); a Este atinge a Polónia e, ao Sul, conquista uma parte do Oriente latino, encontrando-se presente em Chipre e em Rodes. A cultura gótica aparece, afinal, como o cimento unificador desta Europa politicamente fragmentada.

Contudo, a Itália afirma-se como excepção, permanecendo longamente fechada ao influxo da arte gótica, da qual realiza uma interpretação completamente original, retendo apenas o aspecto decorativo. De resto, desde os meados do século XIV que uma arte nova se desenvolve na Toscana: o Renascimento, o qual porá fim ao reinado da arte gótica.

## A arte gótica



*Rosácea da fachada ocidental da catedral de Notre-Dame, Reims.*  
© Dagli Orti.

# O renascimento das cidades



Fachada da Catedral de Reims, (XIII<sup>o</sup> - XIV<sup>o</sup> s.).  
© Artephot/Brumaire.



Lição na Universidade Miniatura do séc. XV.  
Biblioteca Mazarina. © J Vigne.

A arte gótica está intimamente ligada ao **nascimento das cidades**, por oposição ao românico, cujo carácter fora sempre rural. Com o século XII, a Europa entra num claro período de expansão, do qual se reconhece o forte **crescimento demográfico**. Este fenómeno desencadearia a formação de numerosos centros urbanos e, com isso, a Europa medieval, composta de pequenas estruturas isoladas evolui no sentido de uma maior unidade. A cidade estará reservado um papel cultural e social de primordial importância, que virá a convertê-la no motor de numerosas transformações.

Para responder às necessidades de abastecimento das cidades, desenvolve-se consideravelmente o comércio, servindo-se da rede dos caminhos de peregrinação e criando novas **vias marítimas\***. As cidades da Itália da Norte\*, nomeadamente, afirmam o seu domínio sobre o mar e ocupam um lugar de primeiro plano neste processo de desenvolvimento comercial.

Porém, a reactivação dos circuitos mercantis favorece a circulação das ideias e os séculos XII e XIII constituem um período de grande emulação intelectual, com o nascimento das primeiras **universidades\***, onde se ensinam agora a filosofia grega e os autores clássicos antigos. Representam igualmente centros de propagação das grandes correntes escolásticas e teológicas, agrupadas em duas grandes tendências opostas: a que defende o idealismo e o misticismo e a que preconiza a racionalização da fé e o naturalismo, postulados ideológicos esses que, aliás, virão a estar na base das novas formas artísticas.

À universidade e à **catedral gótica** pertence a responsabilidade da divulgação de um saber que não é mais reservado a uma elite monástica, isolada do mundo. Também a religião reveste um carácter mais acessível e mais humano. A diversidade geopolítica da Europa continua sendo extrema. Em França, os monarcas esforçam-se por impor o seu poder sobre uma extensão territorial ainda fragmentada e Filipe Augusto, no início do século XII, reconquista os territórios que haviam passado à soberania inglesa. Mais tarde, o reinado de S. Luís (1226-1270) assinalará o triunfo do poder dos **Capetos**. Na Alemanha, a situação permanece confusa: ao longo da segunda metade do século XIII, a autoridade imperial desagrega-se e, por detrás da unidade aparente do Sacro Império Romano Germânico, são os poderes locais que governam.

Inversamente, as grandes cidades de **Itália do Norte**, tal como as da **Hansa**, no Báltico e no Mar do Norte, suas parceiras e rivais, gozam de uma real autonomia e os seus comerciantes convertem-nas

em centros de irradiação cultural e intelectual. Os reinos hispânicos unem-se na Reconquista face aos muçulmanos.

## Os “Infortúnios do tempo”

Após esta fase de expansão, a Europa do século XIV mergulha num período conturbado. De 1337 a 1453, a **Guerra dos Cem Anos** opõe a França à Inglaterra\* e este conflito, originado num litígio motivado pela sucessão à Coroa de França, será o primeiro a revestir uma dimensão europeia. A tudo isto acresce a desapareição de um terço da população europeia devastada pela fome e pela epidemia da **peste negra** de 1348.

Ao mesmo tempo, o poder político evolui e uma concepção moderna de Estado substitui-se ao poder feudal, unindo as populações por detrás do soberano, animadas pelo sentimento de pertença a uma mesma nação. Esta afirmação do poder real defrontar-se-á com o Papado, cuja autoridade é contestada e o pontífice vê-se constrangido a exilar-se em Avinhão de 1309 a 1377.

Não obstante Avinhão constituir uma possessão do reino de Nápoles, a Santa Sé vê-se colocada sob a influência francesa. Durante quarenta anos, a Igreja, dilacerada, encontrar-se-á provida de dois, mesmo de três Papas na sua chefia: é o grande **cisma do Ocidente** (1378-1417). A Igreja sairá enfraquecida e o poder papal tem cada vez mais dificuldade em impor-se aos soberanos.

Com estes “infortúnios dos tempos”, a Europa é atravessada por graves crises culturais e sociais que ameaçam o seu conjunto. A religião torna-se mais individualista e o misticismo recruta adeptos em número crescente.

## Últimos fulgores da cultura gótica

Pelos meados do século XV, a Europa experimenta uma certa acalmia: é a fim da Guerra dos Cem Anos, enquanto o **Estado Moderno**, lentamente, se estabelece. O reino de França estabiliza as suas fronteiras, afirmando o seu poder face à ameaça dos Duques de Borgonha. O Sacro Império permanece dividido, mas a Espanha termina a Reconquista, com a tomada de Granada, em 1492, e, com Portugal, revoluciona o espaço europeu pela **descoberta do novo mundo**, de que ambos aproveitarão no século XVI. A Itália conhece também um período de prosperidade, que permite uma grande emulação cultural. O século XV é o século do **Renascimento italiano**, que se desenvolve em torno do humanismo. Este, constitui a primeira doutrina que coloca o homem (e não já a divindade) na origem de toda a reflexão ou criação. Será necessário um século inteiro ao resto da Europa para assimilar e reproduzir as lições do Renascimento. Deste modo, pelos meados do século XVI, poder-se-á dizer que a cultura gótica tende progressivamente a desaparecer.



Batalha de Crécy (26 de Agosto de 1346).

*Crónicas de Jean Froissart.*

Manuscrito do séc. XV ilustrado por Loyset Liedet.

Biblioteca Nacional de França, Paris.

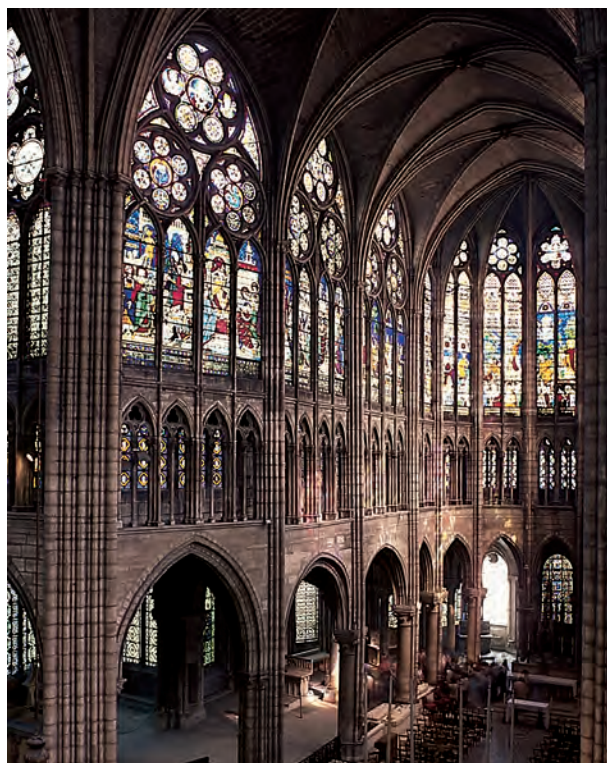
© B.N.F.



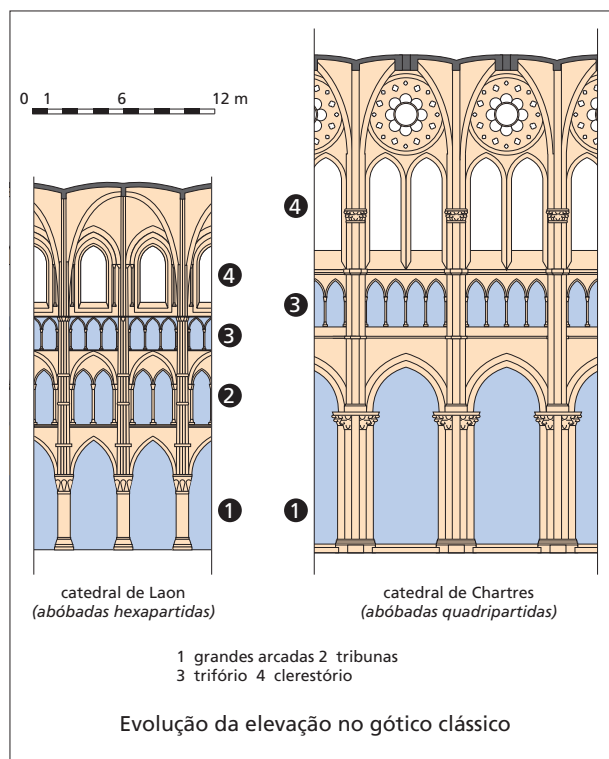
Palácio Público e Torre del Mangia, Siena.

© Guy Thouvenin/Explorer.

# A aspiração gótica: «Deus é luz»



Interior da catedral de Saint-Denis.  
© Hervé Champollion/Agence TOP.



A igreja abacial de Saint-Denis\*, reconstruída por iniciativa do abade **Suger**, propõe uma arquitetura totalmente nova, onde o gótico aparece pela primeira vez: na galilé, consagrada em 1140 e, sobretudo, no duplo deambulatório da capela-mor (consagrado em 1144), onde a abóbada sobre cruzamentos de ogiva é sistematicamente ligada à utilização do arco quebrado, cuja técnica é doravante totalmente dominada.

As abóbadas repousam sobre finos colonelos, dando ao edifício um aspecto de leveza inovador, enquanto as paredes, cuja função de suporte diminui, se rasgam de vitrais, permitindo uma iluminação abundante. Faz escola esta nova maneira de construir, assente em três princípios essenciais: ampliação das aberturas, aumento da elevação do edifício e procura de um espaço homogêneo.

## A expansão do gótico

No domínio real, Saint-Denis serve de modelo a todo o conjunto de edifícios ditos do primeiro gótico. São catedrais que marcam a transição com a arte românica, caracterizadas por uma elevação em quatro andares\* (grandes arcadas, tribunas, trifório e janelas). A tribuna constitui uma sobrevivência da arte românica, utilizada como elemento de sustentação entre a abóbada e os pilares. Além disso, para se adaptar ao plano de cada tramo, um terceiro ramo da ogiva, utilizado como “muleta”, acrescenta-se aos outros dois. As abóbadas são hexapartidas e as catedrais de Laon, Soissons ou Noyon constroem-se segundo estes princípios.

Enquanto numerosos edifícios românicos se erguem ainda por toda a França, algumas regiões adoptam já elementos do gótico nascente. Assim, no Oeste da França, o gótico *plantageneta* (utilizado, por exemplo, em Angers) alia à estrutura românica abóbadas de ogiva muito elevadas, por isso denominadas de abóbadas angevinas. Quanto à ordem cisterciense, adopta sem reservas o gótico, do qual aprecia a pureza e a simplicidade. Será a Inglaterra o primeiro país da Europa a revelar-se permeável às inovações francesas, graças ao arquitecto **Guillaume de Sens**, que empreende a construção da catedral de Cantuária, cerca de 1174. Este estilo, que alia aos modelos franceses a tradição decorativa inglesa, seria designado *early english*.

O arcobotante surgiria em *Notre-Dame de Paris* ao redor de 1180 e seria uma verdadeira revolução arquitectónica. Ao transferir para o exterior os impulsos da abóbada, levaria à desaparecimento da tribuna (a elevação realizar-se-á em três andares\*) e ao aligeiramento definitivo da massa mural, ao mesmo tempo que as abóbadas, simplificadas, se tornam

quadripartidas. Esta descoberta permitiria, a partir de agora, aumentar a elevação e simplificar as formas e o plano dos edifícios. O entusiasmo construtivo é enorme e duas grandes catedrais se constituem em modelos: *Chartres*, o “laboratório” da arquitetura gótica clássica e, num grau menor, *Bourges*. Ambas serão largamente reproduzidas em França, com inúmeras variantes.

O século XIII será o da expansão da arte gótica por toda a Europa. Em Inglaterra, os edifícios apresentam-se sob a forma de grandes conjuntos, ligando à catedral claustro e sala capitular. No interior, as horizontais são marcadas em relação às verticais e abundam os elementos decorativos, como nas catedrais de Lincoln e Wells.

Os edifícios espanhóis surgem muito próximos dos modelos franceses e adoptam em particular o plano muito homogêneo de Bourges, a que a *catedral de Burgos* se reporta. Já a Itália e o Sacro Império evidenciam diversas resistências às inovações góticas.

No interior dos edifícios, a escultura torna-se mais discreta, a fim de não quebrar a continuidade da descida das colunas sobre os pilares. No exterior surge um novo tipo de *estátuas-colunelos*, enquadrando os vãos dos portais, como em Chartres\*. Hieráticas e alongadas, estas estátuas adossam-se às colunas e inscrevem-se nas suas formas.

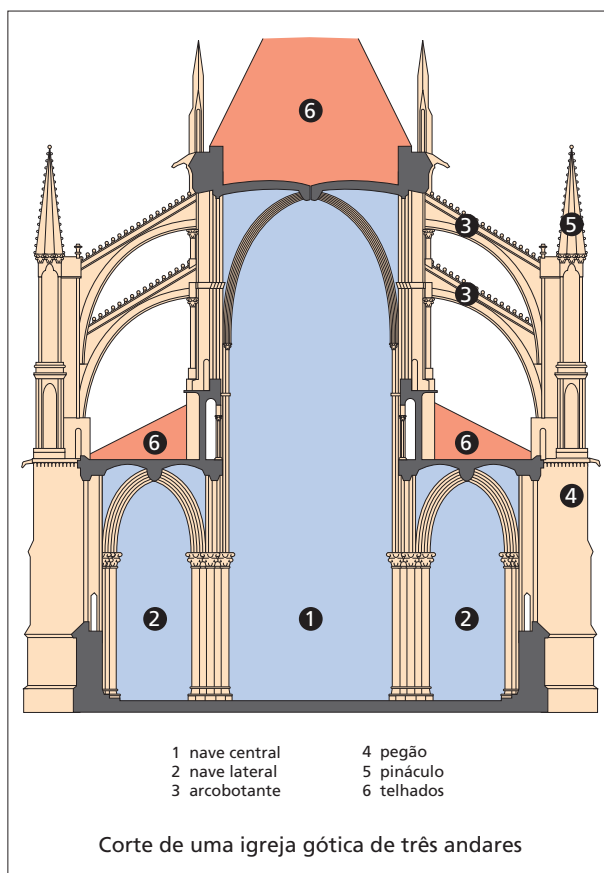
Rapidamente a escultura conclui a conquista da sua autonomia em relação à arquitectura. Os escultores empenham-se na busca do realismo e do naturalismo – tanto ao nível do estilo, como da iconografia e oficinas percorrem a Europa, favorecendo uma unidade estilística. Entre os estilos maiores, encontramos o estilo 1200, inspirado na ourivesaria, ou o estilo antiquizante, que se compraz na realização de clássicos pregueados que recordam os de obras antigas então redescobertas.

Este *estilo 1200* é inaugurado pelo ourives **Nicolas de Verdun**, em obras como o *púlpito de klosterneuburg* ou o *cofre dos reis magos*. A arte do vitral conhece um surto notável, graças ao aumento de superfície das janelas altas, rosáceas, etc. , em detrimento do fresco, cuja função didáctica retoma. Também a iluminura se destaca do estilo românico, sob a influência do vitral, do qual reproduz as silhuetas gráceis e os efeitos gráficos.

## Uma arte mais intimista

A partir da segunda metade do século XIII, a unidade artística da Europa é abalada: as artes deixam de estar sujeitas à arquitectura e as escolas regionais desenvolvem-se consideravelmente.

O desabamento das abóbadas da *catedral de Beauvais*, em 1284, põe um ponto final nas tentativas cada vez mais audaciosas para aumentar a elevação dos edifícios e este acontecimento marcará o limite das pesquisas do *gótico clássico*. Desde os meados do século que se vem desenvolvendo, em Paris, uma corrente mais intimista: o *gótico radian-*



Estátuas-colunelos do Portal Real da Catedral de Chartres (114-1170). “Os Reis de Bíblia”.  
© Dagli Orti.





#### Gótico francês.

A *Sainte-Chapelle*, vista de capela alta, séc. XIII.

© Dagli Orti.



#### Gótico inglês.

Interior de *Catedral de Wells*, Inglaterra.

© A. F. Kersting.

te. Com ela, o carácter estrutural da arquitectura gótica é explorado até ao limite; abóbadas e pilares afilam-se ao máximo e o vitral adquire uma importância cada vez maior. Deve-se ao arquitecto **Pierre de Montreuil** uma das mais belas realizações deste gótico radiante: a *Sainte-Chapelle\**, consagrada em 1248. O século XIV marca o abrandamento dos estaleiros franceses. A arquitectura da Île-de-France perde importância em face das tendências regionais, nomeadamente as soluções originais do Sudoeste e do Centro, como as catedrais de *Santa Cecília de Albi* ou de *Narbonne*.

### Os diferentes países europeus libertam-se do modelo francês

A Inglaterra conhece uma das fases mais criativas da sua produção arquitectónica com o *decorated style*. Este estilo, que dominará da segunda metade do século XIII aos meados do século XIV, caracteriza-se por uma grande diversidade de formas e uma tendência muito marcada para a ornamentação, patente na *catedral de Wells\**. Elementos decorativos como liernes, terceletes e chaves pendentes invadem as abóbadas, que tomam por vezes a forma de leque, como no *claustro da catedral de Gloucester*. Na segunda metade do século XIV desenvolve-se, como reacção à exuberância ornamental do *decorated style* o *perpendicular style* que privilegia as linhas direitas e a transparência da composição, prolongando-se ao longo de todo o século XV.

No Sacro Império, a situação é bem diferente, já que o gótico francês não fará a sua aparição antes da segunda metade do século XIII. Os dois núcleos de implantação da arquitectura gótica serão Estrasburgo e, sobretudo, *Colónia*. A adopção dos modelos franceses faz-se, pois, com um certo desfazamento cronológico. É, porém, de curta duração, já que desde os anos de 1350 surge o tipo propriamente germânico da *igreja-salão*, que dominará doravante, com um plano que procura organizar um espaço homogéneo.

Os pilares já não dividem o espaço interior, nem as linhas acentuam mais a verticalidade, antes permitem ao olhar percorrer em liberdade todo o espaço. Praga, a nova capital, construída para o Imperador a partir dos meados do século XIV, converte-se num centro artístico importante, surgindo como um dos pólos de divulgação deste estilo, com a construção da *catedral de S. Guido\**, sob a direcção do arquitecto e escultor **Peter Parler**.

Na segunda metade do século XIII, a escultura reaparece no interior dos edifícios. Sob o reinado de S. Luís, desenvolve-se em Paris um estilo gracioso, denominado *estilo parisiense*, em cujas silhuetas, elegantemente sinuosas, de finos rostos iluminados de olhos de amêndoa, maçãs salientes, delicados narizes e doces sorrisos, se divisa um certo maneirismo. Este estilo reconhece-se no magnífico

*anjo do sorriso* da catedral de Reims e prolonga-se ao longo de todo o século XIII na estatuária monumental, bem como nas artes ornamentais. Multiplicam-se agora as estátuas de devoção e a Virgem com o Menino torna-se um tema favorito. Paralelamente a este estilo elegante desenvolve-se, através da estatuária funerária, uma corrente realista, que conhece um enorme surto a partir do século XIII e cujas pesquisas desembocam na aparição do retrato, nos meados do século. Sob o reinado de Carlos V (1364-1380), cujo mecenato foi muitíssimo importante, escultores como **André Beauneveu** (*jacente de Carlos V*) atingem um poder expressivo inigualado.

O Sacro Império assiste ao aparecimento de uma corrente de expressividade exacerbada. A iconografia privilegia temas de natureza dolorosa, como a piedade ou a última ceia, onde os rostos, fortemente individualizados, são tratados com realismo. Entre os maiores sucessos desta corrente plástica, merece referência o ciclo dos jacentes executado por Peter Parler no interior e no exterior da catedral de S. Guido de Praga.

Em Inglaterra, a ornamentação exuberante dos interiores deixa pouco espaço à escultura avulsa. A estatuária conserva-se presente nas fachadas, como na *catedral de Exeter* e as figuras são particularmente alongadas e tratadas com insistente grafismo. A escultura funerária alcança um enorme sucesso, recorrendo a novos materiais, como o bronze ou o cobre, no qual é realizado o belíssimo *jacente do Príncipe Negro* da *catedral de cantorbery*.

Em contrapartida, a estatuária espanhola adere sem reservas ao estilo francês e apenas alguns conjuntos, como o da *catedral de León*, fazem prova de originalidade. Paris permanece o centro principal da arte gótica, irradiando por toda a Europa e, sob a influência da escultura e graças a certas inovações técnicas, as artes menores desenvolvem um estilo gracioso, que se acentua sob o reinado de Filipe o Belo (1285-1314).

Na arte do vitral, o impacte deste estilo é reforçado pela descoberta, no início do século XIV, do amarelo de prata que, propondo uma paleta mais suave, acentua o aspecto delicado das figuras. Enfim, no segundo quartel do século, o aparecimento do *estilo cortês* desenvolveria até à saciedade a elegância e o maneirismo do estilo parisiense, no seu gosto pelas silhuetas sinuosas, pelo modelado doce e pelos pregueados aveludados.

No domínio da iluminura, este estilo seria reforçado pela utilização da grisalha, que valorizaria uma policromia muito doce, de que constitui expoente a obra do pintor e ourives **Jean Pucelle**, nomeadamente o livro de horas que, entre 1325 e 1328, pinta em grisalha para a Rainha Joana de Evreux.

## O século XIV italiano

A Itália ocupa um lugar à parte na arte europeia do século XIV. Enquanto a arte gótica se impõe por



Gótico do Sacro Império (Boémia). Fachada de *Catedral de São Guido* em Praga. © Jean-Paul Garcin/DIAF.



*Virgem com o Menino* em marfim, séc. XIV, França. Basílica de Assis, Itália. © Lessing/Magnum.



Gótico italiano.  
Catedral de Siena, séc. XIII.  
© Dagli Orti.



Púlpito do Baptistério de Pisa, século XIII, de Nicolau PISANO.  
© Nimatallah.

toda a parte, a Toscana converte-se no centro de pesquisas completamente inovadoras, que anunciam já o Renascimento.

A adoção do gótico francês na Itália restringe-se à ornamentação, uma vez que a estrutura dos edifícios se conserva fiel aos ensinamentos do românico. Construções como as catedrais de *Siena*\* ou de *Orvieto* evidenciam um aumento da elevação e nas fachadas, fazem a sua aparição pináculos e colchetes, bem como grandes rosáceas, ao centro, enquadradas por coruchéus. No interior, mesmo se a abóbada de cruzarias de ogiva é por vezes utilizada, as suas possibilidades arquitectónicas permanecem inexploradas. Quanto ao arcobobante, não tem exemplo na arquitectura italiana, que persiste na utilização de potentes contrafortes ou de tirantes de ferro para reforçar o impulso das paredes.

De igual modo se conservam caracteres tipicamente italianos, como a decoração de mármore bicolor ou a separação constante entre o campanile e o resto do edifício. Graças ao poder das comunas, a arquitectura civil torna-se abundante, mesclando a tradição medieval (mata-cães, pequenas aberturas) com a decoração gótica, como no *Palácio Público*\* de Siena e, em Veneza, acrescenta-se a influência da decoração bizantina, como no *Palácio dos Doges*.

A partir dos meados do século XIII, o escultor **Nicolau Pisano** inaugura um novo estilo, fundindo com a decoração arquitectónica gótica a tradição de escultura antiga, que confere ao corpo força e poder. O *púlpito*\* que esculpe em 1260 para o baptistério de Pisa anuncia já esta nova tendência e o seu estilo terá um impacto fortíssimo na escultura subsequente, que retoma sistematicamente certos temas, como a forma dos seus púlpitos ou o túmulo de andares adossado à parede.

Nos meados do século XIV as pesquisas dos escultores evoluem, em paralelo com as que **Giotto** realiza na pintura, tendendo para uma simplificação das formas, uma procura da monumentalidade e uma maior valorização dos volumes. As *portas de bronze do baptistério de Florença*, executadas por **Andrea Pisano** (1330-1336), constituem um soberbo exemplo.

A pintura ocupa um lugar muito importante na arte italiana. A arte do fresco mantém-se essencial na decoração interior dos edifícios religiosos, uma vez que as paredes não podem ser vazadas e cobertas de vitrais. Além disso, a tradição bizantina, muito presente no século XIII, torna corrente a prática da pintura sobre painéis de madeira.

No final do século XIII, pintores como **Cimabue**, em Florença, ou **Duccio**, em Siena, inscrevem os primeiros acentos naturalistas no rigor e na frontalidade da pintura bizantina. Mas é **Giotto**\* quem revoluciona a pintura. As suas pesquisas debruçam-se sobre a representação do espaço e da perspectiva, a valorização dos volumes e a psicologia

humana, bem como sobre a simplificação da composição e das formas. A sua arte inaugura o proto-renascimento e a escola florentina inscrever-se-á na linhagem das suas pesquisas. Quanto à escola de Siena, adquire uma grande importância, dominada pela personalidade do pintor **Simone Martini**<sup>\*</sup>, cujo estilo é marcado pelo espírito elegante do gótico, representando corpos finos e sinuosos, com uma atenção particular pela beleza e pela doçura das cores.

Simone Martini termina a sua vida na corte dos Papas em Avinhão, convertida em grande centro artístico e será o iniciador da primeira escola de Avinhão que, dominada por pintores italianos, reproduz a graça da escola sienense.

## O século XV e a universalidade do gótico

O século XV é o do mecenato das cortes principescas, que se convertem em centros artísticos internacionais. A arte europeia encontra assim uma certa unidade, marcada por uma vontade de ostentação de luxo e de formas extravagantes.



GIOTTO (1266?-1337), *A Virgem de Ognissanti*,  
cerca de 1310 (pormenor). Museu dos Uffizi, Florença.  
© Dagli Orti.



Simone MARTINI (1284-1344), *Anunciação* (1333).  
Museu dos Uffizi, Florença.  
© Nimatallah.



Um exemplo de **Gótico flamejante**, a *Catedral de Milão*, Itália.  
John © Ross/Rapho.



Claus SLUTER, *O Poço de Moisés*, calcário policromo (1395-1405).  
Pormenor de Moisés. Cartuxa de Champmol, Dijon.  
© Dagli Orti.

## O gótico flamejante

A arquitectura é dominada pelo gótico flamejante. Assiste-se a novas pesquisas no domínio da espacialidade, privilegiando a amplidão dos interiores e acentuando as linhas horizontais. Mais do que na estrutura dos edifícios, é na sua ornamentação que incidem as maiores preocupações e este gosto, caracteristicamente exuberante, expande-se por toda a Europa. Enquanto os interiores se convertem em verdadeiras páginas esculpidas, cobrindo-se as abóbadas de redes de nervuras e terceletes, o exterior coroa-se de gabletes rendilhados e de mochetas estirando-se como chamas, origem da própria denominação de flamejante.

Obras ambiciosas como são, originam estaleiros muito demorados e mesmo de carácter internacional, de que é exemplo a *catedral de Milão\**, cuja construção se estende do fim do século XIV ao século XVI, sendo o projecto dirigido por arquitecto italiano, francês, germânico, novamente francês, etc.

Este estilo encontra-se também na arquitectura civil, que perde o seu aspecto fortificado, como no *Palácio de Jacques-Coeur* em Bourges.

## O expressionismo da escultura

A escultura conhece na Europa inteira um enorme desenvolvimento e, a partir de 1380, o escultor **Claus Sluter**, activo na Borgonha, revoluciona a estatuária, emanando das suas obras, onde se destacam o portal da *Cartuxa de Champmol* (1385-1389) ou o *Poço de Moisés\** (1397), uma força impressionante, conferida pelos pregueados amplos e quebrados, que jogam com a luz e por uma quase incrível profundidade psicológica dos rostos. Este estilo patético põe fim à suavidade tradicional da escultura francesa, ainda que, pelos meados do século XV, a França Central regresse a uma linguagem mais suave e serena, que já foi designado por *o repouso da arte francesa*.

A estatuária alemã conhece então uma idade de ouro, em particular no fim do século, desenvolvendo um gosto dramático, de expressionismo exacerbado. O Sacro Império, como os Países-Baixos, a Boémia, a Polónia, a Áustria ou a Hungria, tornam-se exímios na produção de grandes retábulos de madeira. **Tilman Riemenschneider** ou **Veit Stoss** são alguns dos grandes nomes da escultura alemã deste período.

## Evolução da pintura

Em redor de 1400 divulga-se a produção da pintura de cavalete. Expande-se por toda a Europa uma corrente graciosa, denominada “gótico internacional”, que valoriza um ideal luxuoso e cavaleiresco, privilegiando as cores vivas e os dourados e as personagens gráceis, de silhuetas alongadas.

Cerca de 1420, o pintor holandês **Jan Van Eyck\*** revoluciona este estilo. Desenvolve uma perspectiva

racional e resolve o problema da utilização da luz no modelado, que obtém através do jogo de transparências produzido por camadas pictóricas sucessivas aplicadas sobre uma preparação branca que reflecte a luz ao máximo. Nem por isso a força da sua pintura elimina uma atenção ao registo de detalhes.

Esta escola dos primitivos flamengos, cujos resultados seriam suficientes para justificar a designação de *renascimento nórdico*, marca toda a Europa com a sua influência e o Sacro Império, com pintores como **Grünewald\***, destaca-se então da influência francesa, aderindo ao novo estilo, e mesmo os pintores do Renascimento italiano se revelariam seus tributários.

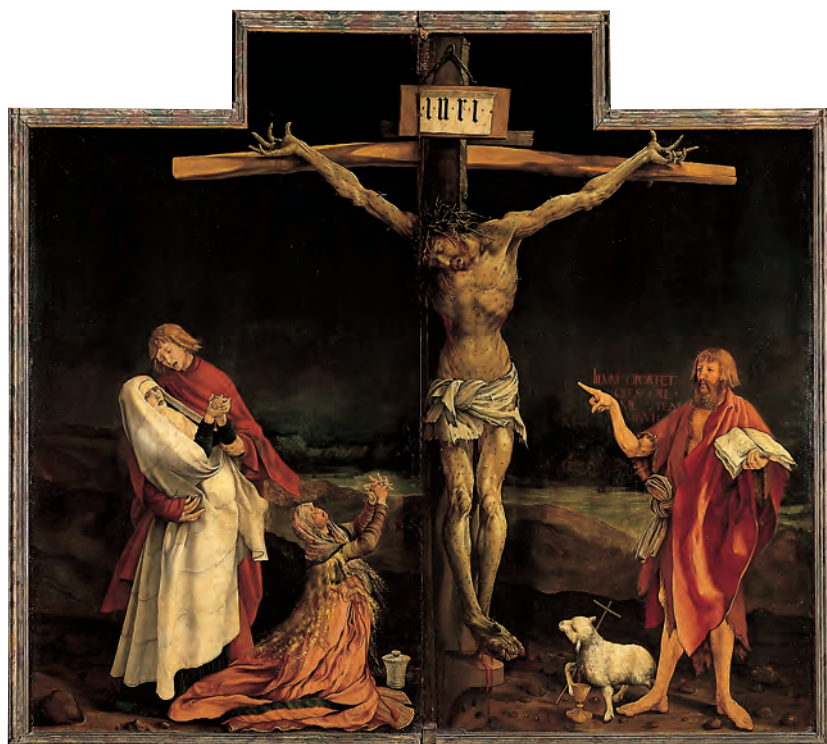
Na produção de iluminuras, a França e Praga mantêm-se como grandes centros, muito ligados ao gótico internacional. Contudo, cerca dos meados do século, inicia-se uma abertura às inovações do Renascimento italiano.

A produção de ourivesaria aumenta em toda a Europa e constitui pretexto para exibição de luxo e sumptuosidade. A tapeçaria, produzida nas oficinas do Norte de França e dos Países Baixos, inscreve-se no mesmo espírito ostentatório e conhece grande sucesso (*estilo mil flores*).

No final do século XV a corrente exuberante e preciosa que domina a produção artística europeia e que constitui a consequência natural do próprio construtivismo gótico, inicia uma evolução no sentido de uma arte mais racional e humanista, que é já testemunho da nova influência do Renascimento italiano.



Jan Van Eyck (1390-1441), *Os esposos Arnolfini* (1434).  
National Gallery, Londres.  
© Hubert Josse.



Matthias Grünewald (c.1460-1528), painel central do *Retábulo de Issenheim* «Crucificação».  
Museu Unterlinden, Colmar. © Giraudon.

# A Deposição da Cruz (c. 1305)

GIOTTO (1266[?]-1337), fresco da Capela Scrovegni em Pádua



© Dagli Orti.

**A** pós ter seguido os ensinamentos de **Cimabue**, Giotto (1266[?]-1337) recebe da cidade de Pádua, cerca de 1305, a encomenda de um conjunto de frescos para a Capela da Arena, construída por Enrico degli Scrovegni

## O tema

A arquitectura desta capela, muito sóbria, coberta por uma abóbada de berço, deixa a Giotto uma enorme liberdade para compor o fresco. O pintor divide as paredes da nave de modo a representar 38 cenas. Na base das paredes dispõe figuras monocromáticas representando os vícios e as virtudes e, sobre estas, divide as cenas em três séries de igual grandeza, contando, sobre o registo superior, a *História de Ana, Joaquim e Maria*, sobre os dois andares inferiores a *Vida de Cristo* e, na parede da entrada, *O Juízo Final*. A cena da *Deposição* pertence ao conjunto do grande ciclo narrativo da vida de Jesus.

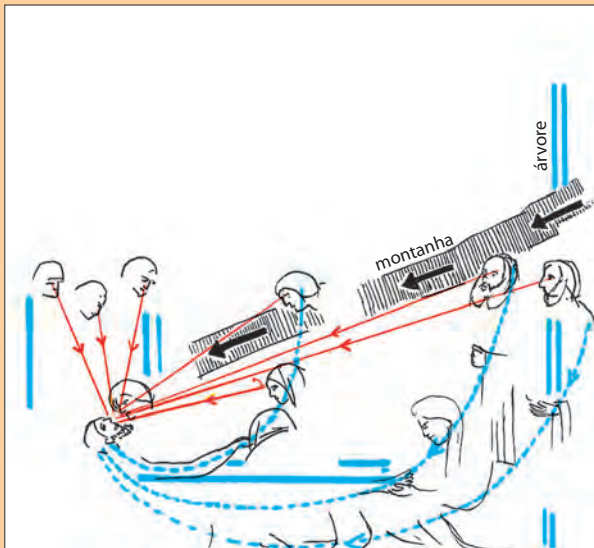
## A técnica

Sobre a superfície da parede, o pintor aplicava uma camada de argamassa (areia + cal) e a pintura era realizada sobre este reboco fresco, donde a designação por que é conhecida. A obra, indissolivelmente ligada à estrutura arquitectónica era, pois, realizada *in situ*.

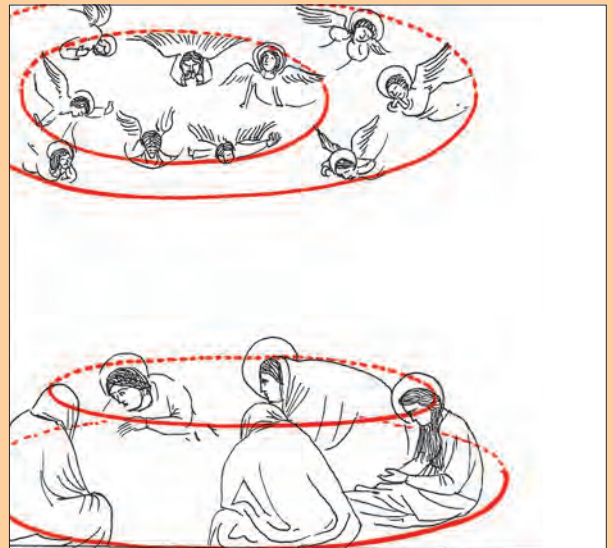
Assim, para evitar qualquer dano, procede-se sempre começando pela parte alta e preparando apenas a superfície que poderá ser pintada nesse dia.

Os pigmentos coloridos, dissolvidos em água de cal, são aplicados sobre o reboco ainda húmido, o qual, ao secar, produz uma reacção química que liga a cor ao suporte. A precisão e a rapidez são indispensáveis, pois qualquer modificação é impossível.

Algumas cores, como o azul anil, o vermelhão ou o verde cinza, sendo destruídas pela cal, eram aplicadas *a secco*, graças a uma cola à base de ovo.



Esquema 1



Esquema 2

## A composição

Giotto compõe esta cena em redor da grande oblíqua da montanha (esquema 1). Esta linha, ao descer da direita para a esquerda, ao invés do sentido de leitura habitual, concentra o efeito dramático nos rostos de Cristo e de sua mãe Maria. Um feixe de linhas curvas conduz o nosso olhar para este local de sofrimento extremo. Deste modo, a nossa atenção é atraída em direcção ao ponto onde se concentram os olhares das próprias personagens. A linha horizontal do Cristo morto, correspondem, de um lado e de outro, linhas verticais e este gosto pelos contrastes acentua o efeito dramático.

A esta composição sobre um plano frontal, vem juntar-se uma composição sobre um plano horizontal (esquema 2). Uma elipse liga as personagens em redor de Cristo e de Maria e uma segunda elipse responde, como um eco, ao reunir os anjos que revolteiam no céu.

## A expressão

Giotto procura romper com os gestos estereotipados da iconografia bizantina e traduzir, pela primeira vez, o sentimento religioso, através de uma emoção profunda imprimida às personagens. Introduce deste modo, em cada cena, uma sábia encenação de elementos de decoração arquitectónica ou naturais, que não são estranhos à cena representada, antes desempenham um papel activo, servindo-lhe de suporte. Afasta, porém, todos os elementos anedóticos, de molde a acentuar a força dramática da cena.

As personagens do mundo de Giotto vivem intensamente as suas acções diante de um céu de um azul imutável e sombrio. Os volumes dos cor-



Vista de conjunto dos frescos no interior de Capela.  
© Dagli Orti.

pos, de aspecto escultural, evocam o drama através de gestos por vezes suspensos, tanto as atitudes são concentradas e contidas. Através de um realismo novo, Giotto confere a cada personagem representada uma intensidade psicológica que anuncia o Renascimento com um século de avanço.



# Retábulo de Nossa Senhora de Cracóvia

(1477-1489) Veit Stoss



Parte central do **retábulo** com os volantes abertos. © C. Sarramon/Picto.

A formação de Veit Stoss permanece obscura. Depois de uma permanência em Nuremberga, instala-se em Cracóvia, em 1477, onde executa na sua oficina numerosas e importantes encomendas, entre as quais o grande retábulo\* em madeira policroma realizado, entre 1477 e 1489, para a igreja de Nossa Senhora.

## O tema

Pelas suas importantes dimensões – 13 m de altura por 11 m de largura com os volantes abertos –, esta obra constitui o maior retábulo que se conhece.

A parte central apresenta duas cenas sobrepostas: a morte e o triunfo da Virgem, acolhida no céu por seu Filho. As esculturas são tratadas em vulto quase redondo, enquanto que sobre os volantes são esculpidos baixos relevos. Estes volantes, fechados durante a semana, apresentam seis cenas das *Alegrias da Virgem*. Abertos aos domingos, desvendam seis episódios das *Dores da Virgem*, acompanhando o seu fim glorioso.

O conjunto repousa sobre uma predela onde figura a árvore de Jessé. No remate do retábulo

surge a glória celeste da Virgem coroada e a decoração da parte superior de cada cena forma estruturas fantásticas, onde vertiginosas acumulações de detalhes criam arquitecturas sobrepostas que se continuam umas nas outras.

## A técnica e a composição

O retábulo é esculpido em madeira de tília e a brandura deste material presta-se bem ao estilo atormentado de Veit Stoss. As figuras colossais da cena central, com cerca de 3 m de altura, são talhadas em troncos cujo interior foi vazado, a fim de evitar o aparecimento de fendas na madeira. As personagens, sobre um fundo de um azul intenso, são revestidas pelo escultor de uma policromia extraordinariamente requintada, realçada pelo emprego de folhas de ouro. Nos detalhes do rostos e das mãos ou dos exuberantes caracóis das cabeleiras, o mestre faz prova do prodigioso virtuosismo que marca todas as suas obras, sabendo aliar ao estudo anatómico muito realista das suas personagens a representação de estados psíquicos muito diferenciados.



Pormenor: Cristo e a Virgem. © S. Sarramon/Picto.

## A expressão

A grande energia dos relevos e a plasticidade das atitudes e dos penejamentos reflectem as tendências maneiristas dos últimos pintores góticos da Europa do Norte. Ultrapassando esta moda, Veit Stoss impõe a sua força e a sua natureza irascível nesta gigantesca obra, onde a animação gestual das personagens, a intensidade das expressões e as bruscas revoadas dos panejamentos concorrem para um efeito geral de ênfase dramática, numa teatralidade digna do barroco.

Nesta época, a generalidade das pesquisas pictóricas desemboca nos efeitos ilusionísticos. Veit Stoss, porém, procura no seu tríptico ir além deste estádio, recriando a realidade pelo jogo da escultura-pintura, onde os volantes móveis tendem a persuadir-nos de que evoluímos num espaço real, no qual podemos livremente penetrar.

A pintura e à escultura, o mestre acrescenta, assim, uma outra dimensão. O movimento dos volantes que, simultaneamente, revelam ou ocultam as diferentes cenas, introduz na obra a noção do tempo que passa.

Este retábulo estabelece uma soma iconográfica da lenda mariana no momento em que se define a devoção do rosário. Constitui a última grande obra sobre a vida da Virgem anterior à acção da Reforma. Veit Stoss, esse mestre do expressionismo germano-eslavo, põe um brilhante ponto final na Idade Média, no instante em que uma outra civilização se encontra em marcha há já um século: o Renascimento.



Ao centro do círculo: o mão de Cristo segura uma prega do manto da Virgem, significando com esse gesto que ela sobe ao céu no seu invólucro carnal e não unicamente com a sua alma, como afirmava a tradição iconográfica.

### Mundo celeste

A imponderabilidade imaterial é sugerida através de personagens pequenas e espaçadas, da animação do voo dos anjos e da riqueza e refinamento da decoração arquitectónica.

① e ② Dedos que indicam a direcção do céu.

### Mundo terrestre

A materialidade terrestre é evocada pelo grande número de personagens volumosas e pelo peso dos drapeados.



Pormenor: cabeças da Virgem e dos Apóstolos. © S. Sarramon/Picto.



Mihrab da Mesquita de Córdoba  
© Dagli Orti.

A expansão do Islão, última a nascer das três grandes religiões monoteístas, foi fulgurante. Com efeito, decorridos cem anos sobre o seu advento, em 622, a nova fé havia conquistado uma extensão territorial que se alongava da Índia à Península Ibérica. Desta conquista, cuja extraordinária rapidez permanece ainda hoje inexplicada, a Espanha constituiria o limite ocidental.

Na verdade, em 711 os muçulmanos passavam o estreito de Gibraltar, para serem detidos apenas em Poitiers, em 732, por Carlos Martel. Desde então e até ao século XV, ao ritmo das conquistas e reconquistas, a Península Ibérica tornar-se-ia totalmente – depois apenas parcialmente – muçulmana.

As formas da arte islâmica desabrocharão aí numa sensibilidade artística comum ao Magrebe, ao qual, aliás, a Hispânia árabe permanece, a maior parte do tempo, politicamente ligada.

A Sicília constituiria, porém, outro bastião do Islão no Ocidente. Seria muçulmana, também ela, entre os séculos IX e XII.

Nestas duas regiões, pois, as influências artísticas entre o Islão e a cristandade seriam numerosas e na Espanha darão mesmo origem às artes moçárabe e mudéjar.

Deste modo, ainda hoje, uma parte do património artístico de Espanha, de Portugal e da Sicília ostenta, em obras cujo eclectismo constitui o segredo do seu próprio encanto, as marcas da arte muçulmana.

## Capítulo

# A arte muçulmana na Europa medieval



Espanha. Arte omíada, séculos X-XI.  
Pequeno cofre em marfim com montagens em prata e pedras preciosas. Motivos de animais e flores. Museu do Bargello, Florença.  
© Dagli Orti.

# O Ocidente nos caminhos do Profeta



Muralha da fortaleza do Alcazar de Málaga.  
© Dallet/Aisa, Barcelona.

Esta ilustração mostra-nos diversas características de arquitectura muçulmana:

- reutilização de elementos arquitectónicos romanos (capitéis e colunas);
- construção em materiais grosseiros (pedra e tijolo), frequentemente oculta por uma decoração sobreposta;
- abertura sobrepujada de um arco ultrapassado.

Em 622, a **Hégira** (exílio de Maomé em Medina) marca o nascimento de religião muçulmana. Algumas décadas mais tarde, sob o reinado da dinastia dos **Omiadas** (661-750), primeiros califas do mundo muçulmano, são definidas as dominantes de arte de construir\* e as regras fundamentais da estética islâmica. Privados de tradição estética, os artistas muçulmanos inspirar-se-ão em expressões artísticas autóctones, essencialmente bizantinas e sassânidas, que adaptam de acordo com as suas necessidades religiosas. Este fenómeno repetir-se-á em todos os tempos e em todas as regiões.

## O Ocidente muçulmano

### *Espanha islâmica, Espanha cristã*

Em 711, os muçulmanos conquistam o reino visigótico de Espanha. Em 756, aí se refugia o príncipe Abd Al Raman I, único membro de família califal que sobreviveu ao massacre dos Omiadas em Damasco.

Funda o **emirato omíada da Espanha**, fazendo de Córdova a sua capital. No século X, o emirato atinge o seu apogeu e, em 929, torna-se califado. Os Omiadas desenvolvem, então, uma política expansionista sobre o Magrebe. Nos inícios do século XI, o califado desgasta-se, antes de desaparecer definitivamente em 1031.

A Espanha árabe é agora desmembrada numa multidão de pequenos principados – os **reinos das Taifas** – e esta fragmentação, que marca um período de confusão política e económica, favorece a **reconquista cristã**, simbolizada na tomada de Toledo em 1085.

No mesmo momento, o advento da dinastia berbere dos **Almorávidas**, que haviam conquistado o Magrebe desde os meados do século XI, repele os reinos cristãos para a metade Norte da Península. A dinastia Almorávida, que se apoia sobre uma estrita ortodoxia religiosa, governará a Espanha a partir de Marraqueche.

Na primeira metade do século XII os Almorávidas sofrem a concorrência dos **Almóadas**, que se instalam na região magrebina e depois em Espanha, fazendo de Sevilha a cidade real. Animados por um grande puritanismo religioso, os Almóadas destroem, então, a maior parte das construções almorávidas.

Todavia, deposta em Marrocos, a dinastia Almóada desmorona-se igualmente em Espanha, nos meados do século XIII, em face do avanço cristão. O reino de Granada, governado pelos sultões **Nasrides**, fica agora sendo o único estado islâmico na Península Ibérica. Cairá, por sua vez, em 1492 e a Espanha ficará, assim, total e definitivamente cristã.



**Espanha.** Sala de oração da *Mesquita de Córdoba*, séculos VIII-X. © Dagli Orti.

### *A Sicília muçulmana*

Em 827, a Sicília e a Itália do Sul, até então bizantinas, caem nas mãos dos **Aglábidas**, dinastia muçulmana reinante sobre o equivalente da Tunísia actual. Em 1130, porém, estas regiões são retomadas pelos normandos, que aí fundam a sua própria dinastia.

### **O Islão, traço de união entre a Antiguidade e o Ocidente**

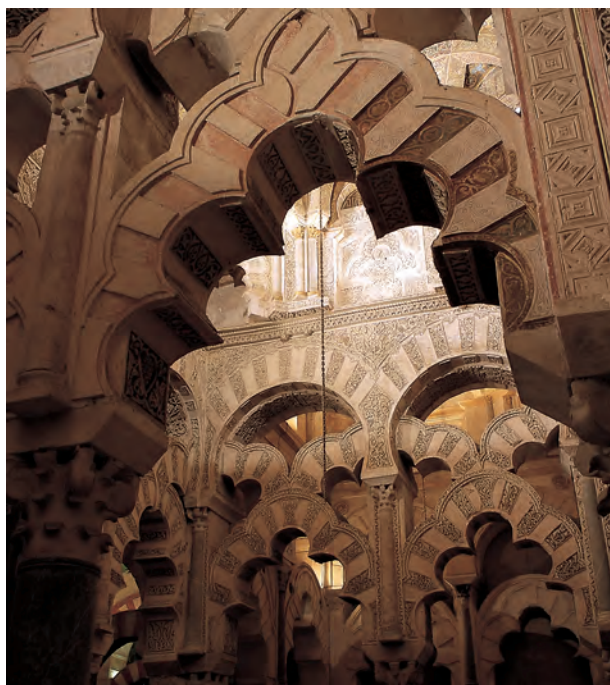
Para além da importância do contributo muçulmano no desenvolvimento artístico do Ocidente, a civilização árabe faz redescobrir à cristandade o saber esquecido da Antiguidade. São os sábios muçulmanos que nos transmitem a ciência e a filosofia gregas, graças, nomeadamente, aos grandes centros de transcrição, que traduziam os textos gregos em árabe e, depois, do árabe ao latim.

O prestígio intelectual dos muçulmanos foi, deste modo, grande no Ocidente medieval e **bibliotecas** como as de Córdoba ou Toledo foram famosos e brilhantes testemunhos do avanço intelectual do Islão sobre o Ocidente contemporâneo.



**Espanha.** Pormenor da decoração interior da Sala dos Reis. *Alhambra de Granada*. © Navia/Aisa, Barcelona.

# Fecundos encontros entre Oriente e Ocidente



Espanha. Arcos ultrapassados e polilobados  
da *Mesquita de Córdoba*  
© Wysocki/Explorer.



Espanha. Pátio da fortaleza  
do *Alcazar de Málaga*  
© Phedon Salou/Artphot.

A fundação do emirato omíada em Córdoba dá o primeiro impulso ao desenvolvimento de uma arte islâmica na Espanha. É então que se fixam as normas e princípios que regerão a arte hispano-muçulmana no futuro. Em todos os domínios da arte, estes princípios nascem do encontro entre os fundamentos da arte muçulmana, provenientes do Oriente, e o fundo cultural espanhol, isto é, as artes romano-visigóticas.

## A arquitectura

### *A arquitectura religiosa*

A mesquita constitui, para a civilização islâmica, a primeira de todas as edificações e a sua estrutura obedece a princípios rígidos. Deve comportar uma sala de oração orientada para Meca, designando-se por **qibla** a parede que marca esta orientação. Nesta, abre-se um nicho, o **mihrab**, que indica a direcção de Meca, o qual recebe uma decoração particularmente cuidada\*. Não longe do *mihrab* encontra-se o **minbar**, púlpito destinado à leitura do Corão, geralmente de madeira finamente trabalhada, que pode também ser realizado em pedra.

O plano das primeiras mesquitas fixa-se na Síria e na Palestina no início do século VIII e constitui uma vaga remniscência da casa do profeta em Medina. Estas primeiras mesquitas apresentavam-se sob a forma de um pátio ornado de um lago central, destinado às abluções, precedendo a grande sala de oração rectangular, dividida em naves (ou tramos) paralelos ou perpendiculares à parede da *qibla*.

A grande *mesquita de Córdoba\**, edificada a partir de 785-786, fixa as normas da arquitectura religiosa hispano-muçulmana e apresenta esta organização formal de raiz oriental. O minarete é de forma quadrada e relativamente maciço e as naves da sala de oração, delimitadas por colunas, são perpendiculares ao muro da *qibla*. A originalidade deste edifício reside na forma ultrapassada dos arcos, os quais, apoiados sobre colunas, se erguem acima das naves. Este tipo de arcaturas tem a sua origem no fundo cultural visigótico.

### *A arquitectura dos palácios*

Os palácios árabes da Espanha muçulmana e do Magrebe inspiram-se na casa mediterrânica de tradição clássica greco-romana. Compreendem um

ou diversos pátios, ornados de poços ou taças de água\*. Os banhos são correntes – ao contrário da tradição dos reinos cristãos – exigindo um sistema elaborado de canalizações e esgotos.

Sob os Omíadas, a arquitectura palacial culmina no *palácio califal de Madinat Al Zahra*, construído no século X nos arredores de Córdova.

### Os materiais de construção

Tradicionalmente, a arquitectura muçulmana preocupa-se menos com a perenidade dos seus edifícios que com o fausto da sua aparência exterior. O material utilizado não tem, pois, importância em si mesmo e a sua utilização testemunha com frequência uma certa negligência.

Deste modo, embora a utilização da pedra (simplesmente ou de parceria com outros materiais) tenha sido frequente na época omíada, tende a desaparecer posteriormente. Na verdade, na Espanha prefere-se-lhe o adobe e, sobretudo, o tijolo.

## A decoração arquitectónica

Para ocultar a pobreza dos materiais de construção, era de uso, no mundo muçulmano, recobrir as superfícies murais com uma decoração abundante. Estas ornamentações exuberantes são executadas com extrema minúcia e denotam um gosto pronunciado pelo detalhe.

A tradição religiosa muçulmana, ainda que não exclua totalmente a imagem figurativa, opõe-se à concepção de um Deus antropomórfico e à representação de personagens em locais sagrados. A decoração arquitectónica é constituída por formas puramente ornamentais, onde as combinações infinitas de motivos geométricos ou as composições de elementos vegetais (a maior parte das vezes estilizados) constituem os elementos principais\*.

Além disso, a interdição da representação humana no vocabulário decorativo, origina uma extrema valorização da epigrafia. Desse modo desenvolvem-se bandas de inscrições corânicas, numa elegante escrita cúfica, que faz com que no mundo islâmico a escrita revista um carácter sagrado. Na época omíada, as formas decorativas são impregnadas duma enorme leveza, preferindo a maior parte das vezes composições de motivos vegetais e de arabescos, aos desenvolvimentos de elementos geométricos.

Entre os materiais característicos da decoração arquitectónica muçulmana destacam-se a pedra, o mosaico e o gesso. Revestimentos de pedra de grande beleza (de mármore, em particular), nos quais os motivos decorativos são profundamente esculpidos, servem para ocultar o material de base. A pedra constitui o suporte da decoração dos capitéis e se, no início do período de Córdova, tanto estes como os próprios fustes das colunas são geralmente reutilizações directas de elementos originários de construções antigas, com o tempo os artistas conseguiram imitar as formas coríntias e compósitas em capitéis profundamente vazados a trépano.



Espanha. Decoração exterior da *Mesquita de Córdova*, composta de motivos geométricos e florais e de inscrições corânicas.  
© Dagli Orti.



Cúpula da *Mesquita de Córdova*.  
© Fred Mayer/Magnum.





Tecido em seda, séc. XII.  
Museu de Cluny, Paris.  
© Photo RMN-H. Lewandowski.



Espanha. A Giralda de Sevilha.  
© Stéphane Frances/Explorer.

Também o mosaico é frequentemente empregue na decoração de edifícios muçulmanos, participando na ornamentação interior e exterior das construções. Mas será o gesso, em bruto ou polícromado, o material mais utilizado pela decoração arquitectónica na Hispânia muçulmana, permitindo a realização de riquíssimos relevos, que invadem tectos e superfícies murais.

## As artes decorativas

A produção de marfins\*, de objectos metálicos, de manuscritos ou de marchetaria, abundante na Espanha muçulmana, testemunha um virtuosismo maior ou menor segundo os diferentes períodos. Não obstante, os têxteis de luxo são uma especialidade da Península e estes sumptuosos estofos\* de seda e de fios de ouro seriam exportados através de todo o Ocidente.

No século X, contudo, a escultura em marfim das oficinas de Córdoba e de Madinat Al Zahra atingiu um brilho notável. Aí se produziram, muito particularmente, pequenos cofres, nos quais, de acordo com um estilo similar ao da escultura em pedra, os motivos ornamentais eram escavados em profundidade. O repertório decorativo já evocado para a decoração arquitectónica encontra-se igualmente no domínio das artes decorativas, mas enriquecido agora de elementos zoomórficos e figurativos.

## Os séculos XII e XIII: a sobriedade das dinastias africanas

Como reacção à exuberância decorativa dos reinos das Taifas e para corresponder às exigências duma doutrina religiosa mais estrita, a criação artística assinala um regresso à sobriedade, com a chegada dos novos invasores vindos da África do Norte. Os Almorávidas, como os Almóadas, são notáveis construtores, prosseguindo os grandes programas arquitectónicos da época omíada.

Notável exemplo da arte almóada é a *Giralda*\* de Sevilha, antigo minarete rasgado de vãos geminados e cobertos de arcaturas polilobadas, a maior parte das vezes cegas. A decoração desta arquitectura desenvolve-se em elementos amplos e equilibrados.

## Os séculos XIV e XV: o refinamento da arte nasride

A arte dos Nasrides destaca-se pela preferência à medida e ao refinamento sobre todo o efeito grandioso. A sua arquitectura evidencia um certo conservadorismo. Nem por isso deixa de ser notável pela delicadeza das suas ornamentações de estuque policromo e de mosaicos, razão pela qual podemos admirar, na *Alhambra de Granada*\*, “estalactites” de gesso de uma leveza surpreendente. Os palácios nasrides constituem exemplos do seu talento e de

um gosto pronunciado pela organização de jardins e espelhos de água integrados na arquitectura.

## A arte muçulmana e a cristandade

Os contactos artísticos entre a cristandade e as artes muçulmanas foram numerosos no solo hispânico e deram origem a criações compósitas. Em arquitectura, os artistas *moçárabes e mudéjares* transmitiram aos reinos cristãos técnicas de construção tipicamente muçulmanas, como a utilização do tijolo ou a forma do arco ultrapassado. É em matéria de decoração que o contributo muçulmano se torna mais impressionante, comunicando aos edifícios cristãos decorações de estuques policromos ou de moçárabes e as artes decorativas beneficiam em toda a extensão destas novas influências.

### A arte moçárabe

Exemplo disto mesmo constitui a arte moçárabe\*, obra de artistas cristãos vivendo sob dominação muçulmana e que participam na elaboração de construções ou de obras de arte cristãs, presentes tanto na Hispânia muçulmana como cristã. A arte moçárabe é particularmente sensível no domínio da arquitectura e, quanto às artes ornamentais, no da iluminura. Aí, os contributos muçulmanos (empastes de cor, vigor da linha) revelam-se fundamentais para a génese da arte românica.

### A arte mudéjar

A designação de arte mudéjar refere-se às criações que artistas muçulmanos efectuaram para os reinos cristãos e desenvolve-se exclusivamente na Espanha cristã a partir dos séculos X-XI, com o avanço da Reconquista. A arte mudéjar evoluiu segundo a sucessão das diferentes correntes estilísticas da arte muçulmana e atinge o seu apogeu no século XV sob a influência da arte nasrídica. O Alcazar de Sevilha, construído a partir de 1360 pelo Rei cristão Pedro o Cruel e restaurado no século XVI, constitui um exemplo acabado. Esta arte perpetuaria as formas da arte muçulmana no século XVI, mesmo depois de o Islão, politicamente, desaparecer do continente europeu, sendo exportada além-Atlântico, após a descoberta do Novo Mundo.

## A Sicília muçulmana

Não subsiste, na Sicília, edifício algum datando dos três séculos durante os quais esta foi muçulmana. Após a conquista normanda, a existência desse fundo islâmico manifestou-se na decoração de edifícios religiosos ou civis e a herança muçulmana permaneceria muito viva no domínio das artes ornamentais, nomeadamente no fabrico de estofos e marfins. Os escultores em marfim do Sul da Itália (Salerno ou Amalfi) produzem, nos séculos XI e XII, objectos de grande qualidade, nos quais as influências muçulmanas se fundem aos contributos românicos e bizantinos.



Espanha. Sala dos Reis da Alhambra de Granada  
© Oronoz/Artephot.



Espanha. Interior da igreja de São Cipriano de Mazote em Valladolid. Exemplo de arquitectura moçárabe.  
© Oronoz/Artephot.

# O pátio dos Leões da Alhambra de Granada

(século XIV)



© Dagli Orti.

**A** *Alhambra*, residência fortificada dos monarcas de Granada, recebe, sob o reinado de Maomé V (1362-1391), as suas últimas reformas antes da reconquista castelhana.

O palácio articula-se em torno de uma série de pátios interiores justapostos com a maior fantasia. O *Pátio dos Leões*, o último a ser realizado, permanece como uma das jóias da arquitectura muçulmana.

## Descrição

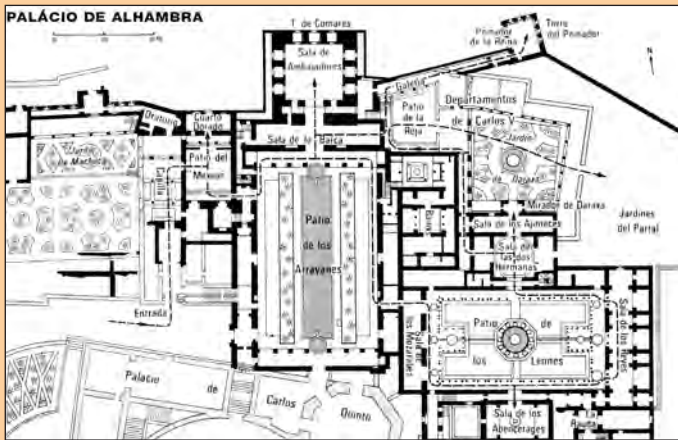
O *Pátio dos Leões* reflecte a tradição dos pátios de peristilo das grandes residências patrícias romanas, retomada posteriormente na concepção dos claustros. Um pórtico de elegantes colunas forma, sobre cada um dos lados menores, dois pavilhões. Ao centro do pátio, doze leões de mármore cinza, rara representação animal na arte muçulmana, sustentam uma grande taça de alabastro do século XI, donde jorra uma fonte. Através de um engenhoso

sistema de canalizações e canais, a água distribui-se por todas as partes do pátio e atravessa o peristilo, penetrando a partir daí na *Sala dos Abencerragens* e na *Sala das Duas Irmãs* (ver planta).

Deste modo, a água unifica numa única composição geométrica as partes cobertas e descobertas do edifício.

## O estilo

Uma mão-de-obra escrava, numerosa e barata, executou os trabalhos da Alhambra, realizados com materiais pobres: madeira, argila, cerâmica e estuque policromo. A decoração privilegia a fantasia, a leveza, o refinamento dos detalhes, os jogos de sombras e de luzes, a aliança entre a pedra e a água. Os motivos enrolam festões e volutas numa rede serrada de linhas geométricas diversamente entrelaçadas, como as de uma genial teia de aranha.



Plano da *Alhambra*, segundo o *Guide Bleu-Espagne*. Hachette.

## Comentário

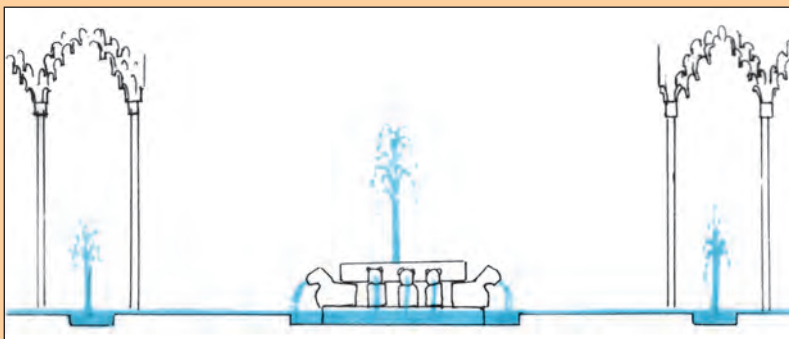
A concepção desta arquitectura adapta-se magistralmente às elevadas temperaturas do verão andaluz. A circulação da água empresta frescura às dependências mais recônditas do palácio e as passagens cobertas e as arcadas, protegendo do sol, conjugam-se com janelas abertas, a fim de produzir correntes de ar refrescantes.

A *Alhambra* constitui um testemunho eloquente da singularidade da arte islâmica, onde a abundante decoração, a um tempo graciosa e poderosa, liberta uma beleza global impregnada numa certa voluptuosidade.

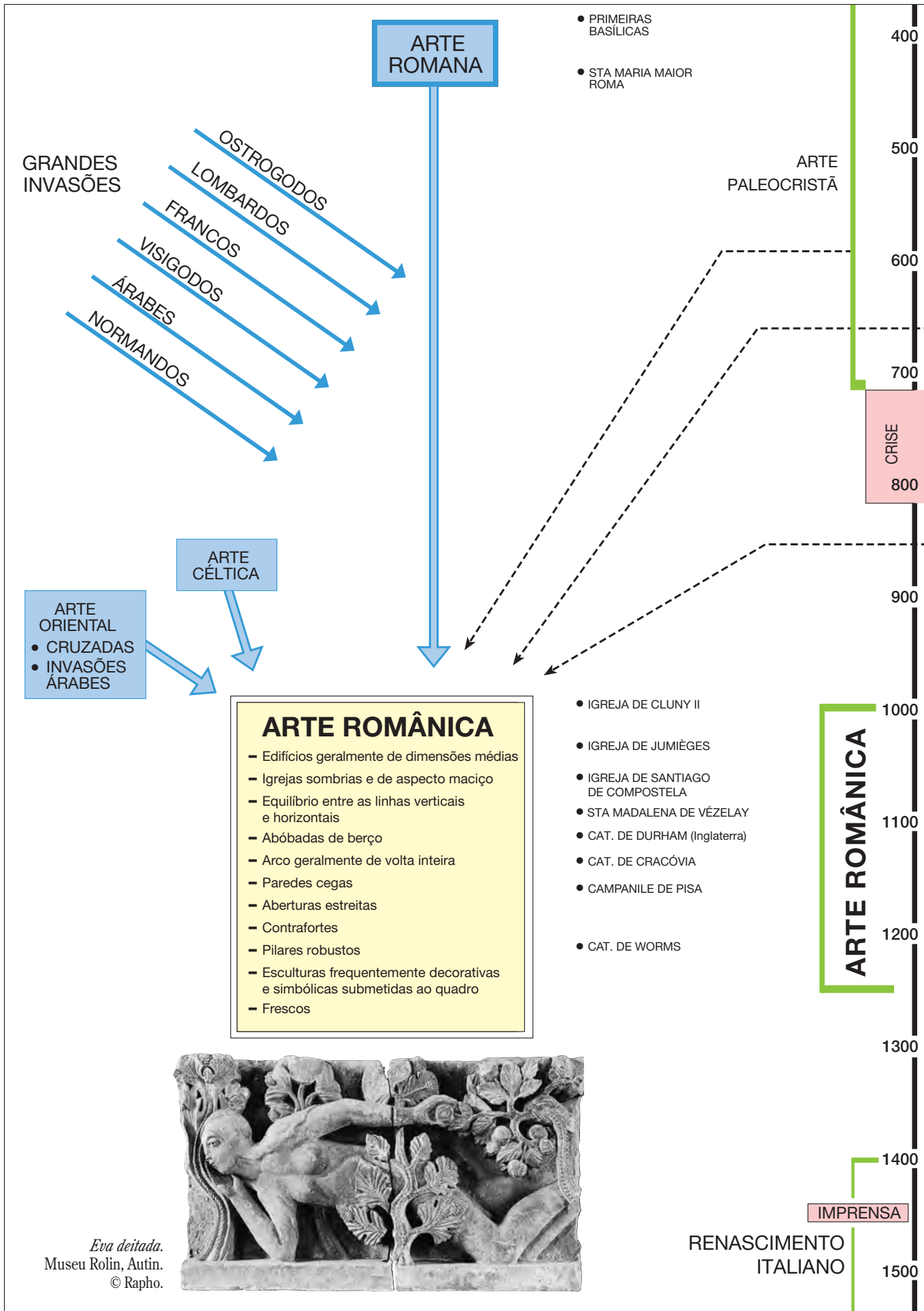
O que é secundário para o nosso espírito clássico, isto é, a decoração sobreposta, torna-se, afinal, essencial no mundo onírico do *Pátio dos Leões*.

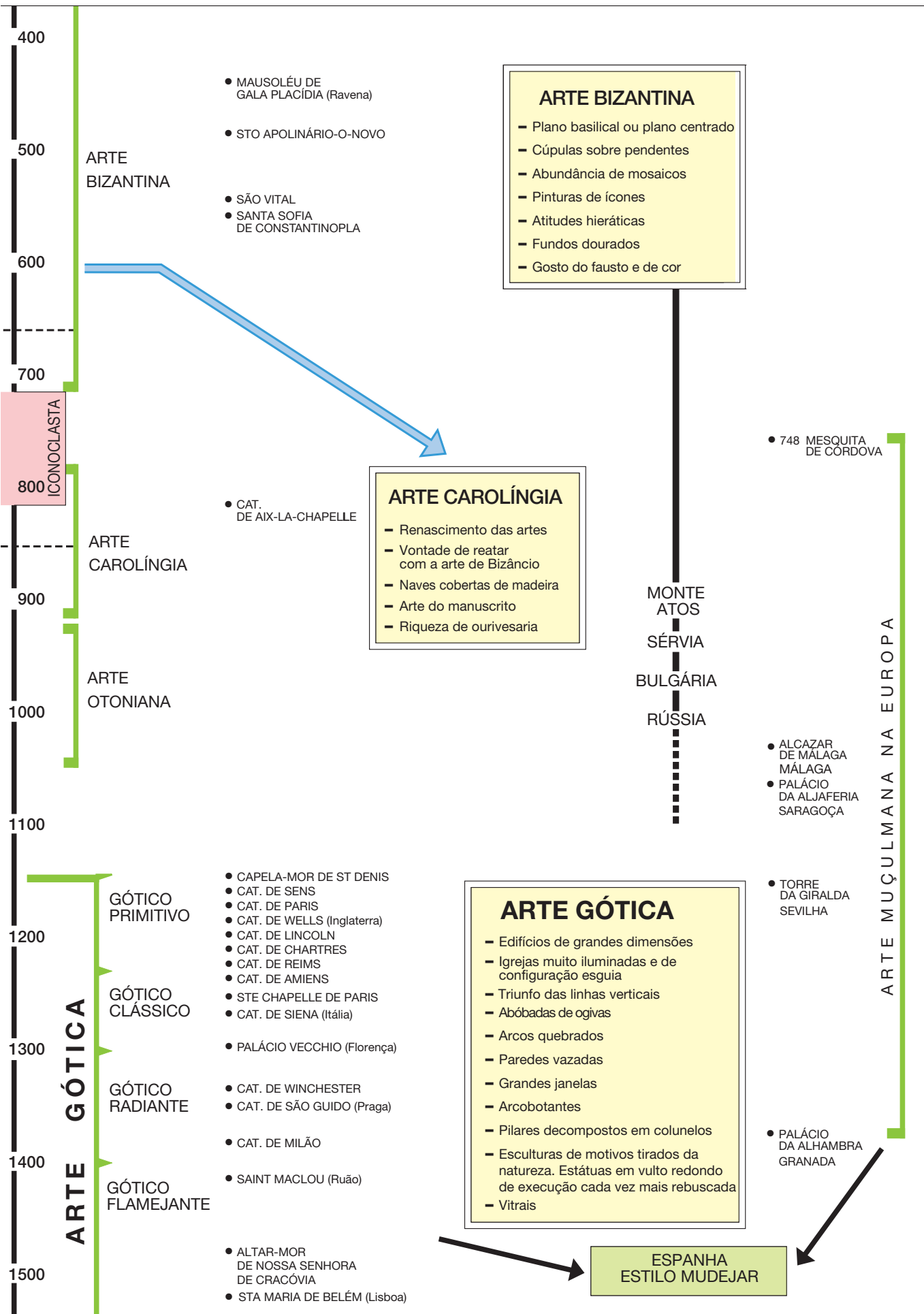


O *Pátio dos Leões* à noite, visto da Sala dos Reis.  
© Scala.



Uma peculiar osmose se estabelece entre a água e a pedra. A esbelteza de cada colunelo assemelha-se a um jacto de água emergindo do solo e recaindo, como uma miríade de góticulas, através das rendas de estalactites esculpidas sobre as arcadas. Cria-se, deste modo, um ritmo perpétuo, que confere um aspecto feérico ao *Pátio dos Leões*.





*Terceira parte*

---

# A arte do século XV ao século XVIII

O Renascimento

O Maneirismo

Barroco e Classicismo

O Rococó



**A** porta que acabámos de fechar ao sair da Idade Média tinha a palavra *Deus* escrita no lintel; a que se ergue à nossa frente ostenta, no mesmo local, a palavra *Homem*. De facto, durante os mil anos que decorrem entre a queda do Império Romano do Ocidente e a eclosão do Renascimento, era o Criador que se pretendia atingir através da obra de arte. Em consequência, era religiosa a principal finalidade da arquitectura, da escultura ou da pintura e diminuto o quinhão que à Humanidade competia no destino do esforço produtivo.

Ultrapassado, porém, o século XIV, é o Homem que surge, não apenas como destinatário da criação artística, mas como centro polarizador do próprio processo criativo. Não que a Fé tenha desaparecido do cenário em que se enquadra a existência do homem europeu; simplesmente, ao longo dos últimos séculos da Idade Média, este foi, lentamente, tomando consciência de si mesmo e aqui residiu o motor da grande revolução que se iria projectar até aos nossos dias.

Descobriu-se primeiro simplesmente como criatura, porém moldada à semelhança da divindade e dotada, por conseguinte, de uma inalienável dignidade que a transformaria em centro e modelo da própria criação; depois, reconheceu-se como criador também, capaz, desse modo, de emular a divindade e de converter-se igualmente no princípio e no fim do gesto que imprime a chama fundamental à matéria inanimada.

Abriu-se, assim, um novo ciclo na História da Civilização Ocidental em que a ciência e a arte, frequentes vezes de mãos dadas, se esforçarão por analisar até ao último limite o universo das formas naturais, no seio do qual compete sempre ao Homem o lugar central. No interior deste processo, a obra de arte constituiu-se agora, com frequência, como agente da própria evolução; mas, sobretudo, esta não é já, simplesmente, criação do Homem, mas antes e, essencialmente, obra do *indivíduo*.

Ao longo deste período, contudo, dois acontecimentos capitais vêm perturbar a unidade fundamental da cristandade: em 1453, a tomada de Constantinopla pelos turcos põe fim à proeminência de Bizâncio nos Balcãs, mesmo se as práticas ortodoxas permanecem vivas nos territórios conquistados e se a arte bizantina prossegue na Rússia o seu florescimento; em 1517, as teses de Martinho Lutero e a adesão à Reforma de numerosos cristãos do Ocidente, dividem a Igreja Romana. As duas práticas religiosas arrastam consigo duas correntes artísticas, grosseiramente repartidas entre o Norte e o Sul da Europa Ocidental, ainda que minorias protestantes coexistam em terra católica e reciprocamente.

Deste modo, o clima de confiança no Homem e de efervescência artística que havia marcado o Renascimento cede lugar, a partir dos finais do século XVI, a um cenário de paixões extremas, onde a reflexão teológica se projecta em massacres e guerras civis. Na Europa meridional, numerosos são os artistas que se colocam ao serviço da Contra-Reforma, enquanto nos países protestantes estes tendem preferencialmente a libertar-se de uma tutela exclusivamente religiosa. Ao mesmo tempo, a França do século XVII conhece uma evolução diferente, com uma expressão artística quase inteiramente voltada para a glorificação do Rei e do poder civil. No século XVIII, enfim, as questões religiosas perdem a sua acuidade e o papel do Homem na sociedade e no mundo converte-se no centro dos debates filosóficos.





RAFAEL (1483-1520), *A Escola de Atenas*,  
cena central.  
Palácio do Vaticano, Roma.  
© Babey/Artephot.

## Capítulo

## O Renascimento

Contrariamente à Idade Média, da qual podemos fixar arbitrariamente a data de nascimento em 476, quando da queda do Império Romano do Ocidente, nenhum acontecimento traumático ou facto histórico de especial importância despoletou a eclosão daquilo a que chamamos Renascimento. Tratou-se, antes, de um amplo e complexo movimento cultural, que se divisa já na Itália do século XIV, lentamente amadurecido por eruditos, filósofos, escritores, políticos e artistas. Desenvolvendo-se e difundindo-se ao longo do século XV e na primeira metade do século XVI, alcançaria mudar a face da Europa, projectando as suas consequências até aos nossos dias.

Não é fácil encontrar para este período um esquema redutor, tamanha é a diversidade das suas manifestações; mas é, certamente, o seu empenhamento na ressurreição (*rinascita*) da cultura antiga em todos os seus aspectos (e, portanto, também no plano artístico), entendida como motor do progresso da Humanidade, que constituirá o seu traço mais importante. É aí, na verdade, que radicam simultaneamente a aguda e nova consciência que desenvolve do seu próprio tempo histórico e da relação que estabelece com os diversos *tempos* que o precederam, o entusiasmo pela descoberta e pela revisão de conhecimentos adquiridos e a vontade de construir o mundo à medida do homem, colocando o *individuo* no centro de todas as questões.

Assente nestas bases, o Renascimento produziria uma revolução tão completa dos conceitos em que assentava até então a cultura europeia, como das suas formas de expressão, e viria a funcionar como um verdadeiro marco antes e depois do qual se situa a civilização ocidental.



ANTÓNIO ROSSELINO, pormenor do *Túmulo do cardeal de Portugal*, Igreja de San Miniato Florença. © Artephot/Nimatallah.

## «Com a Antiguidade por fundo»



Seria errado pensar que a Idade Média havia esquecido a herança da **Antiguidade**. Pelo contrário, os monges copistas esforçavam-se por preservar o **saber antigo**, que continuou sendo a base da cultura ocidental, da **unificação da Europa** e da restauração do Império Romano do Ocidente, como uma ambição que por diversos modos se procurou realizar e em apoio da qual se tentaria recriar uma arte. É neste contexto que falamos da existência de diversos *renascimentos*, como o carolíngio ou o otônio, antes da eclosão do *Renascimento* propriamente dito. Este, verificar-se-ia em Itália, a partir dos inícios do século XIV e teria o seu ponto de partida em Florença, com a sistemática recuperação, no seguimento dos escritos de Petrarca e Boccaccio, dos chamados **studia humanitatis**. De facto, o Renascimento é, numa primeira fase, um movimento essencialmente literário, que tem por finalidade a restauração das línguas grega e latina na sua pureza original e o estudo da literatura, da história e da filosofia dos antigos. Para os escritores e eruditos que se dedicam a esta tarefa (os **humanistas**), a Antiguidade surgia como o período mais fecundo da história da humani-

PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492),  
*Retrato de Federico de Montefeltro, Duque de Urbino*  
Museu dos Uffizi, Florença. © Dagli Orti.



MICHELOZZO, (1396-1472)  
**Palácio Medici-Riccardi**,  
Florença. Pormenor da fachada.  
© Nimatallah.

No início do século XV os artistas esforçam-se por criar um modelo de palácio digno do homem do Renascimento. Reconhecemos aqui a influência das pontes e aquedutos romanos no tratamento rústico das paredes.



Vista geral de Florença dominada pelo *Duomo* de Brunelleschi (1377-1446).  
© Nacivet/Explorer.

dade, durante o qual o homem atingira o apogeu dos seus poderes criadores. Opera-se assim uma ressurreição consciente do passado, encarado como verdadeira fonte da civilização e um ressurgimento de todas as artes e ciências que na época clássica haviam florescido. Para estes homens, apenas uma organização política assente em direitos de cidadania (e não em laços de feudalidade) fazia sentido. Daí a estreita colaboração que se verifica entre **eruditos, escritores, filósofos, políticos e artistas**, responsáveis pela difusão das ideias modernas. O Renascimento nascerá, assim, do ambiente peculiar que se vivia nas prósperas **idades-estado italianas**, com a sua burguesia poderosa e altamente consciente dos seus direitos políticos e todos os cidadãos participam dessa efervescência cultural onde as artes, as letras e as ciências são protegidas como na antiga Atenas. Ao artista caberá um papel fundamental no seio desta nova raça de homens orgulhosos de si mesmos e cientes das suas potencialidades. E, trabalhando agora para uma clientela culta e exigente, sedenta de fama, participando dos **coenáculos** onde ferve o debate de ideias, cultiva-se e converte-se também em agente dessa obra comum. Abandona, assim, o estatuto anónimo e corporativo em que permanecera durante a Idade Média, ascendendo à dignidade de intelectual, de homem de ideias, capaz de escrever poemas, autobiografias ou tratados teóricos. A partir de agora, o artista adquire, pois, a dimensão de criador individual e este facto não apenas o faria entrar na História, como converteria mesmo, doravante, a História da Arte em **História dos Artistas** e das suas criações.



LEONARDO DA VINCI (1452-1519).  
*Cabeça de homem* com esquema das proporções.  
Museu da Academia, Veneza.  
© Scala.

# O movimento e os seus criadores



Interior da Igreja de San Lorenzo em Florença (séc. XV), por Brunelleschi, © Dagli Orti.

Apesar da sua veneração, estava longe de ser ilimitada a autoridade que os homens do Renascimento reconheciam aos Antigos. Pelo contrário, os humanistas tinham plena consciência de que o passado greco-romano se encontrava irremediavelmente morto e de que apenas em espírito poderia ser evocado. Neste sentido, não têm em mente copiar a Antiguidade, mas simplesmente igualá-la e, mesmo, se possível, superá-la.

## A arquitectura

Desse modo, os artistas não procurarão reproduzir os monumentos pagãos, mas tão só usar um

repertório colhido nas obras da Antiguidade, criando, com o seu auxílio, uma arte *all'antica* (isto é, à maneira dos antigos) mas correspondendo às exigências e ao modo de vida do homem moderno. Movia-os, porém, a convicção de que, tal como a ciência ou a música, também a arte possuía as suas próprias leis, que haviam sido descobertas e aplicadas pelos artistas gregos e romanos e que traduziam uma íntima relação com aquelas por que se regia o universo.

Grande parte do esforço dos artistas do Renascimento aplicar-se-ia, assim, no estudo dos monumentos antigos, tendo em vista a compilação de um verdadeiro inventário de formas e o estabelecimento de

um corpo de regras susceptível de fornecer uma construção e uma representação racionais do espaço. Este método, que haveria de conduzir à noção de *perspectiva* estabelecida por **Filippo Brunelleschi**, forneceria aos artistas ao mesmo tempo um instrumento de trabalho e um conjunto orgânico de formas aptas a serem aplicadas em todas as situações.

Escusado será dizer que todo este processo releva da importância que o progresso do conhecimento tem na própria criação artística e, na verdade, é este o sentido de toda a obra de Brunelleschi (1377-1446), que inaugura o Renascimento, em Florença, com a construção da *cúpula do Duomo\** (1419). Verdadeiro prodígio da engenharia, esta cúpula, formada de duas calotes sobrepostas, ligadas a uma base quadrada, constitui uma transposição sábia do Panteão de Roma. A ideia-mestra segundo a qual se estrutura toda a sua obra e que pode observar-se, também em Florença, em *San Lorenzo\** ou na *Capela dos Pazzi*, é a de “cubo espacial”, como módulo em função do qual se articula todo o edifício.

Não deixaria, contudo, Brunelleschi, de tentar outras experiências, como a utilização de elementos da arquitectura militar e da engenharia hidráulica romanas na criação de tipologias de arquitectura civil, como no *Palácio Pitti*, desenvolvidas depois pelo seu discípulo **Michelozzo** em obras como o *Palácio Medici-Riccardi\**, que se converteria no modelo de palácio florentino. A ele se deve o primeiro projecto de uma igreja de planta centrada, que viria a retomar-se e a projectar-se universalmente, graças à divulgação que dele fez um arquitecto da geração seguinte, **Leon Battista Alberti**.

Verdadeira figura de arquitecto-humanista, Alberti (1404-1472) deixaria escassa obra, mas redigiria os primeiros tratados modernos, graças aos quais o Renascimento se divulgou em toda a Europa. Para além da planta centrada, devem-se-lhe também temas de grande impacto posterior, como o da igreja em cruz latina, de nave única abobadada e cúpula, que praticou no projecto para *Sto. André de Mântua* (1470), bem como uma estética eivada de um classicismo erudito de pendor arqueológico, anunciador daquilo que se designaria por “Idade Clássica” e que influenciaria fortemente a arquitectura dos séculos seguintes.

Nos últimos decénios do século XV o Renascimento, levado em muitos casos pelos próprios artistas florentinos, estende-se a toda a Itália e surgem escolas autónomas, onde a arquitectura se liberta da severidade que de certo modo a caracterizara em Florença. Aí se expande um gosto decorativo que se reflectirá em obras como a *porta do Castelnuovo* de Nápoles, de **Francesco Laurana**, realizada em 1458, ou a *Cartuxa de Pavia\**.

## A escultura

A lição da Antiguidade, cujos vestígios se colecionavam avidamente, é também válida no que se



Sacristia Velha de San Lorenzo em Florença (séc. XV) por Brunelleschi.  
© Fabri/Artephot.

A “sacristia velha” de San Lorenzo constitui um notável exemplo do esforço desenvolvido por Brunelleschi na criação de um módulo (o cubo espacial) que constitui a base da sua arquitectura.



Renascimento lombardo. Fachada da Cartuxa de Pavia (fim do séc. XV, início do séc. XVI).  
© Dagli Orti.



LORENZO Ghiberti (1378-1455),  
*Porta do Paraíso* do Baptistério de Florença.  
© Dagli Orti.



Donatello (1386-1466), estátua equestre de *Gattamelata*  
© Dagli Orti.

refere à escultura. Apesar disso, não assistimos à elaboração de um conjunto de regras análogas às que orientavam a concepção arquitectónica e a transição em relação ao período anterior revela-se menos brusca. A busca do naturalismo, nascida do próprio interesse pelo homem, tanto no que respeita à forma do seu corpo como às suas capacidades expressivas, constitui o principal objectivo e a clareza da composição reflecte-se em esquemas compositivos geometricamente simples.

Verifica-se um acentuado gosto pela exploração e mesmo ostentação de conhecimentos e meios técnicos, como o atestam a redescoberta das estátuas equestres ou a técnica do *schacciato* nos baixos-relevos e uma tendência para o gigantismo. De resto e na lógica do individualismo que caracteriza este período, a escultura adquire um valor monumental que a liberta do marco arquitectónico a que permanecera quase sempre sujeita.

A eclosão do Renascimento na escultura é um pouco mais tardia do que na arquitectura. No conjunto dos admiráveis relevos de bronze da *Porta do Paraíso* do Baptistério de Florença\* (1425), de **Lorenzo Ghiberti** o estilo atingira já uma espantosa fluidez e um virtuosismo técnico que se compraz em notáveis exercícios de perspectiva.

O maior nome desta geração de escultores florentinos é o de **Donatello** (1386-1466) em cuja imensa obra se aliam valores patéticos herdados da arte gótica com uma poética já totalmente renascentista, bem ilustrada no *S. Jorge* ou no belíssimo *David*\* de bronze. Deve-se-lhe igualmente a primeira estátua equestre em bronze desde o período romano, a de *Gattamelata*, em Pádua (1443).

Outro notável escultor (além de pintor e ourives) florentino seria **Andrea del Verrochio** (1435-1488), autor de vários túmulos e de jóias para os Médicis, que difere de Donatello pelo dinamismo e intensa carga psicológica das suas figuras. O seu *David*, mais jovem que o de Donatello, parece dotado de vida, na sua pose ligeiramente instável e a estátua equestre que realiza em Veneza para o condottiere *Colleoni*, transbordante de força expressiva, estenderá a sua influência até ao barroco.

Pelos mesmos anos, um outro escultor, **Luca della Robbia**\*, patriarca de uma verdadeira dinastia que continuará a sua obra, traduzia em barro vidrado e policromado o gosto pela delicadeza e pela harmonia que caracteriza este primeiro Renascimento. À medida que avança o século XV, os artistas parecem orientar-se para a procura de uma beleza puramente formal e intelectualizada e é nesse contexto que surgem alguns dos mais belos conjuntos funerários, como os que realizaram **António** e **Bernardo Rossellino** e **Desiderio da Settignano**.

## A pintura

Ao invés do que se passava no campo da arquitectura e da escultura, a pintura, à falta de protóti-

pos em que se apoiar, desenvolveu-se como uma criação essencialmente intelectual, que procurará explorar em seu proveito as possibilidades fornecidas pela perspectiva, apoiadas em inovações técnicas como a pintura a óleo ou a preparação do fresco através de cartões. Certos sectores, como o retrato, terão um notável surto, tal como a pintura de cavalete, cuja fácil circulação facilita a divulgação das correntes estéticas.

Depois do fresco do jovem pintor florentino **Masaccio** em Santa Maria Novella, representando a *Santíssima Trindade*\* (1425), que constitui a certidão de nascimento da pintura renascentista e onde as figuras de recorte escultórico se destacam sobre um imponente fundo de arquiteturas, a perspectiva, a par dos efeitos de luz e cor, não deixaria de constituir a preocupação dos pintores deste período, como **Andrea del Castagno**, **Paolo Uccello** ou **Fra Angelico**.

Mas o grande vulto que abrange os meados do século XV é, sem dúvida, **Piero della Francesca**, cujas pinturas se destacam por uma dignidade e calma impressionantes. As suas personagens silenciosas, envoltas numa atmosfera cristalina, destacam-se sobre fundos de paisagem ou, como na *Pala Brera* e na prodigiosa *Flagelação* de Urbino\*, recortam-se sobre arquiteturas que constituem fantásticos jogos de perspectivas. Com ele a pintura renascentista ultrapassa os limites da Toscana e outros centros, como Urbino, Veneza ou Roma se destacam nas últimas décadas do século XV.

É o caso de **Andrea Mantegna**, oriundo de Pádua, que deixaria os seus trabalhos dispersos por diversas cidades, entre as quais Roma, e nelas produziria obras que transformam o sentido espacial do Renascimento, ao projectar as suas figuras e as suas construções arquitectónicas sobre um plano de forte tensão fantástica, como em *A Morte da Virgem*\* ou na *Oração de Cristo no Horto*. Os seus fundos arquitectónicos não são meros jogos de sábias perspectivas, antes ilustram uma espantosa curiosidade arqueológica, patente nos diversos *S. Sebastião*, paradigmáticos também do seu aprofundado estudo da anatomia humana, à qual consegue imprimir um carácter escultórico próximo da estatuária antiga.

Nas últimas décadas do século XV, contudo, a pintura florentina evolui para uma expressão fortemente intelectualizada que teria os seus principais expoentes em **Botticelli** (1445-1510) e **Perugino** (1448-1523). O primeiro perseguiria uma via muito pessoal, marcada por uma visão etérea e por um linearismo sinuoso e poético, que se evidencia nas suas melhores obras, como *O Nascimento de Vênus*\* (primeiro genuíno no feminino) ou a *Alegoria da Primavera*. Quanto a Perugino, destaca-se por uma finura muito especial, ainda que algo afectada, que impregnaria as suas célebres Madonnas de uma inimitável melancolia e deixaria em Roma, na Capela Sistina, aquela que seria uma das suas



Oficina de DELLA ROBBIÀ,  
*Anjo-candelabro* (séc. XVI),  
Museu de Agen.  
© Lauros/Giraudon.



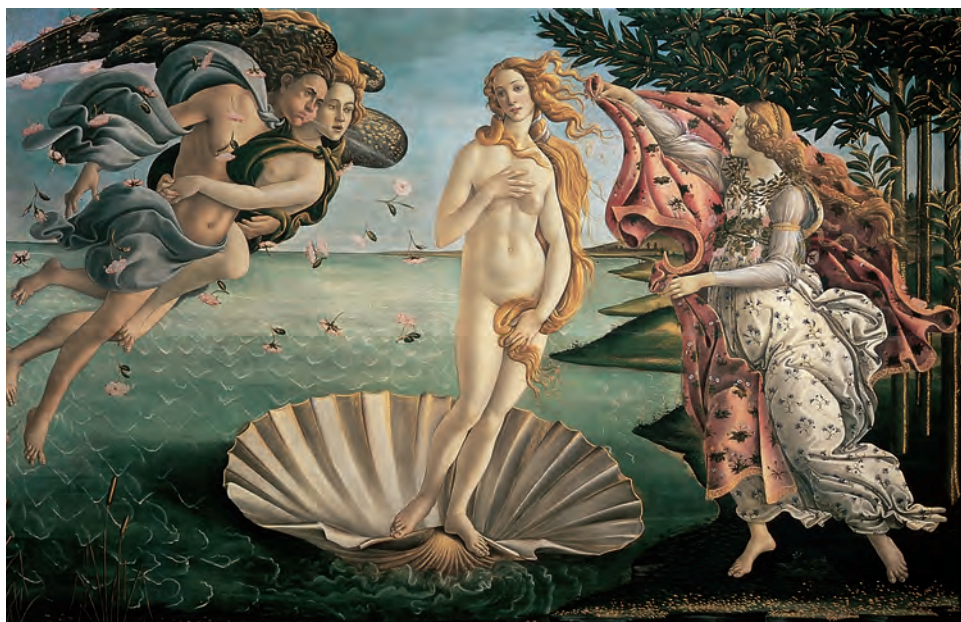
Masaccio (1401-1428), *A Santíssima Trindade*.  
Igreja de Santa Maria Novella, Florença.  
© Magnum.





Andrea MANTEGNA (1431-1506),  
*A Morte da Virgem*.  
Museu do Prado, Madrid.  
© Dagli Orti.

Sandro BOTTICELLI  
(1445-1510),  
*O Nascimento de Vénus*.  
Museu dos Uffizi,  
Florença.  
© Dagli Orti.



melhores obras, *Cristo entregando as chaves a S. Pedro* (1482), marcada pela clareza espacial e pelo rigor da perspectiva.

## Roma e Veneza: o Renascimento Pleno

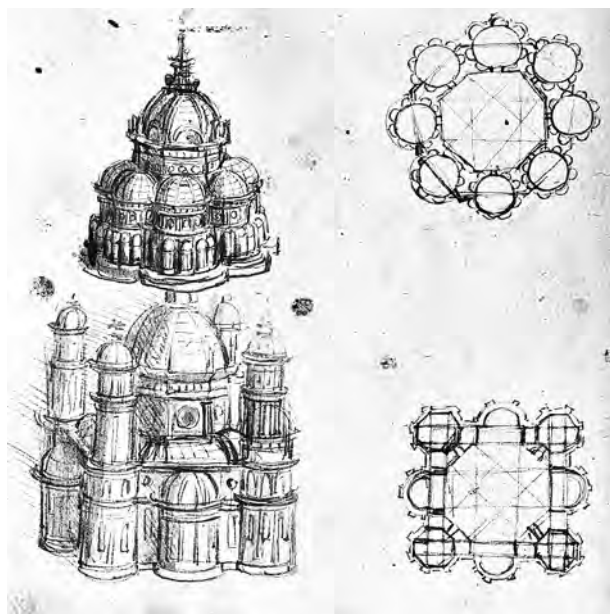
Com estas obras chegaria ao fim a fase experimental do Renascimento. No século seguinte, Roma suplanta Florença como capital da arte. Este segundo período, mais curto do que o precedente, reporta-se essencialmente ao quarto de século que vai de 1495 a 1520 e tem também um número muito menor de representantes. A sua força provém agora de meia dúzia de figuras geniais, cujas portentosas criações haveriam de marcar para sempre a arte europeia, mas acabariam também por esgotar o universo harmónico renascentista e evidenciar tensões que preludiam já o Maneirismo.

A fase de transição personifica-se em boa medida na obra de **Leonardo da Vinci** (1442-1519), parte da qual realizada em Milão. Interessava-lhe, sobretudo, traduzir a dimensão psicológica das suas personagens, cujas formas, envoltas em penumbra (*sfumato*), se materializam de modo suave e gradual, mergulhando a composição, como na *Virgem dos Rochedos*\* ou na *Última Ceia*, num jogo subtil de claro-escuro, em que a luz desempenha o papel fundamental. No último período de vida dedica-se a estudos científicos, ilustrando, em centenas de desenhos, essa união entre arte e ciência característica deste período.

Leonardo interessou-se também pela construção, especialmente pelo tema da planta centrada e pelas relações entre a arquitectura e a balística.



LEONARDO DA VINCI (1452-1519), *A Virgem dos Rochedos*  
(1483). Museu do Louvre. Paris.  
© Lessing/Magnum.



Desenhos de arquitectura de LEONARDO DA VINCI.  
Biblioteca Mazarina, Paris.  
© Giraudon.



MIGUEL ÂNGELO (1475-1564).  
Cúpula da *Basilica de São Pedro* de Roma.  
© Scala.

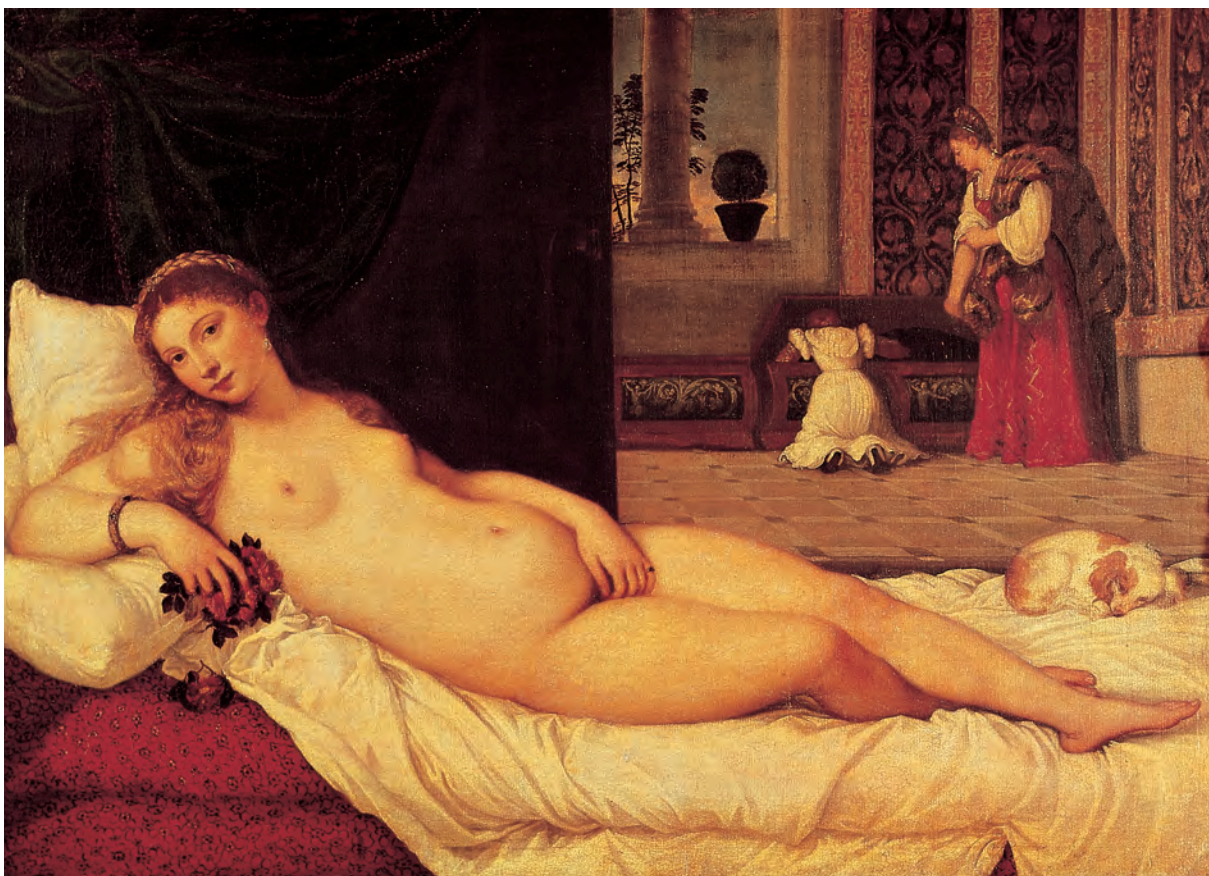
Caberia, porém, a **Bramante** (1444-1514) a criação da arquitectura do Cinquecento, que surgiria já sistematizada no *Tempietto*\* da igreja de S. Pietro in Montorio (1502), pequena mas imponente construção circular cupulada que releva também das teorias de Alberti. Estas ideias alcançam pleno desenvolvimento na sua obra máxima, o projecto para a nova *Basilica de S. Pedro* (1506), gigantesca construção em forma de cruz grega, flanqueada de quatro torres e coberta duma cúpula colossal, evocando a do Panteão.

Os seus desenhos seriam modificados por **Miguel Ângelo**, que lhes simplificaria os volumes e projectaria nova cúpula\*, inspirada na do Duomo de Florença, conferindo-lhe maior grandiosidade e esbelteza. Especialmente na última fase da sua vida, este dedicou-se intensamente à arquitectura e o enquadramento monumental da *Praça do Capitólio*, com a sua escadaria e as três fachadas monumentais, ficaria como uma das mais impressionantes composições urbanísticas de sempre e modelo para futuras experiências. Mas a maior parte da sua obra construtiva denota uma tensão que a projecta já no capítulo seguinte.

Miguel Ângelo seria, aliás, basicamente, um escultor, que se empenha em conferir à arquitectura as qualidades orgânicas da figura humana, tal como tentara traduzir nas suas pinturas a plenitude das formas esculpidas, como ilustram os frescos que realizou para a Capela Sistina, representando cenas do *Génesis* e o *Juízo Final*. Essas qualidades emergem plenamente no gigantesco *David*, realizado em Florença e no qual evidencia já o gosto pela acção em suspenso e pela “*terribilità*” que irá marcar as suas obras futuras, como o *Moisés*, os *Escravos* ou os *túmulos dos Médicis* na Sacristia Nova de S. Lourenço.

Um outro colaborador da obra de S. Pedro seria **Rafael**, o mais jovem dos mestres deste período. Nesta disciplina, criaria uma arte rica e dramática, de forte valor escultórico mas com uma poética muito própria, que se reflecte exemplarmente nas suas Madonnas e retratos e em grandes composições, como o magnífico fresco do Vaticano *A Escola de Atenas*\*, onde se eleva ao apogeu o rigor geométrico dos mestres do século anterior.

Pela mesma época, Veneza conhece um desenvolvimento no campo da pintura, no seio do qual a cor irá alcançar um primado absoluto sobre todos os outros componentes da obra. O primeiro destes pintores da escola veneziana é **Giovanni Bellini** (c. 1430-1516), que estabelece uma espécie de ponte entre a herança de Florença e o que fará a originalidade de Veneza: cores vibrantes numa luz difusa. O primeiro a tratar a paisagem não já como fundo, mas como tema central, será **Giorgione** (1477-1510), em cujos quadros os episódios narrados parecem dissolver-se totalmente, como se verifica em *A Tempestade*, cuja exacta significação nos escapa ainda.



Tiziano VECELLIO, dito TICIANO (c.1488-1576),  
*Vênus deitada de Urbino*.  
 Museu dos Uffizi, Florença. © Dagli Orti.

É com **Ticiano** que a pintura veneziana conhece o seu apogeu. Este prodigioso retratista (*Paulo III e os Netos*) é igualmente o primeiro grande pintor de nus, como ilustra a sua *Vênus de Urbino*\*, cuja numerosa descendência se alongará até à *Olímpia* de Manet. Ticiano, que representa as deusas como faustosas cortesãs, praticará, por vezes, uma pintura religiosa monumental e austera.

Enquanto Ticiano domina ainda a pintura veneziana, dois jovens artistas, **Tintoretto** (1518-1594) e **Veronese** (1528-1588) atingirão a notoriedade. O primeiro, autor de grandes composições religiosas destinadas aos conventos, como *A Ceia* ou *A Crucificação* é, como Ticiano, atraído pelos temas mitológicos, que trata de forma bastante mais dramática (*Marte e Vênus surpreendidos por Vulcano*) e os pontos de vista audaciosos, em oblíquo, fazem a sua originalidade. Veronese privilegia geralmente composições mais estáveis, situando as cenas sagradas num quadro profano, como em *A Criação de Eva* ou *As Bodas de Caná*. Ficará, todavia, para a posteridade, como um verdadeiro virtuoso dos efeitos ilusionísticos, graças à decoração que realiza nas paredes da *Villa Bárbaro* em Maser.



Paolo VERONESE (1528-1588), *A Bela Nani*.  
 Museu do Louvre, Paris.  
 © Hubert Josse.

# A Europa e o Renascimento



Fachada do Castelo de Chambord.  
© Dagli Orti.

No decurso do século XV, enquanto a Itália assiste à lenta e complexa gestação do Renascimento, a Europa ao Norte dos Alpes prossegue a sua evolução. É então que o Gótico se transfigura e vive a época do seu maior esplendor. Todavia, a influência da cultura humanista expande-se progressivamente, impregnando o próprio Gótico final e preparando a transição, que se opera lentamente com a viragem para o século XVI.

Neste processo, o desenvolvimento da imprensa facilita a circulação de livros e gravuras. Apesar disso, a adesão à estética do Renascimento processar-se-á variando de país para país, num confronto com o passado gótico.

Assim se explica a falta de unidade apresentada pelo Renascimento no continente europeu, justificada também pela própria diversidade ostentada à partida pela arte italiana. Cada região adaptará a nova corrente às condições peculiares do seu processo histórico e a esta realidade haverá ainda que acrescentar as perturbações ocasionadas pela eclosão da Reforma protestante.

## A França

Foi a França o país que mais precoces ligações estabeleceu com a arte italiana, em parte pelos interesses políticos que os monarcas gauleses detinham na península. Ainda que estes interesses se traduzissem em atitudes belicosas, como as que levariam à ocupação do Milanês e da Campânia, não deixariam de favorecer o afluxo de inúmeros artistas italianos a França, entre os quais se contarão nomes famosos, como os de **Leonardo Da Vinci**, **Serlio**, **Benvenuto Cellini** ou **Primaticcio**.

A sua influência exerceu-se de modo gradual e a primeira fase do Renascimento francês caracteriza-se por uma síntese com o passado gótico, de que será exemplo o magnífico *Castelo de Chambord*\*, onde mestres franceses trabalharam sob as ordens do italiano **Domenico da Cortona**. Com o correr do tempo, sem perda das características autóctones, a arquitectura francesa vai aderindo à volumetria renascentista, num processo cujo melhor exemplo será o *Castelo de Fontainebleau*, obra de **Gilles Le Breton**. Na geração seguinte, os arquitectos **Pierre Lescot** (*fachada do Louvre*), **Jean Bullan** (*castelo de Écouen*), e **Jacques Androuet du Cerceau**, (autor de um livro ilustrado de gravuras repertoriando todas as construções da sua época), adoptam uma geometrização das formas que ultrapassa os cânones italianos.

Na escultura, o impulso fundamental será dado pelos irmãos **António** e **Giovanni Giuste**, autores do *túmulo* italianizante de *Luíis XII* e *Ana da Bretanha*\* em Saint-Denis, cujas estátuas orantes respiram



Antonio e Giovanni GIUSTE, *túmulo de Luís XII* e *Ana da Bretanha* (início do séc. XVI).  
Catedral de Saint-Denis.  
© Dagli Orti.

uma dignidade plena de humanismo. Mais lenta seria a evolução da pintura, onde a expressão renascentista viria pela mão dos **Clouet**, pai e filho. Ao primeiro, Jean, devem-se numerosos desenhos e retratos, como os de *Francisco I\**, de um notável vigor psicológico.

## A Península Ibérica

Na Península Ibérica, que nesta época se lançava na aventura dos Descobrimientos marítimos, a realidade não dista muito da que acabámos de retratar. Em Espanha e Portugal, o prestígio do Gótico e da arte *mudéjar* dificultam a penetração do Renascimento, que surgiria pela via lombarda ou através de França, adoptando-se de início como uma simples decoração que os dois países sobreporão à exuberância, respectivamente, do *plateresco* e do *manuelino*. Os portais do *Hospital de Santa Cruz*, em Toledo e da *Universidade de Salamanca* ambos de **Enrique Egas**, constituirão, a par do retábulo da *Capela do Condestável\** na Catedral de Burgos, de **Gil de Siloé**, exemplos notáveis desta adaptação que, no caso português, teria o seu início no claustro e no portal axial da *Igreja dos Jerónimos*, em Lisboa (c. 1517), pela mão de **João de Castilho** e **Nicolau de Chanterene**.

Em 1526, publicava-se em Toledo o primeiro tratado de arquitectura da Península Ibérica, de autoria de **Diego de Sagredo**, a partir do qual se esboçam duas tendências: uma italianizante, simbolizada pelo início da construção do *Palácio de Carlos V* em Granada\*, de **Pedro Machuca**, clássico e majestoso edifício à maneira de Bramante, e outra, mais vernácula, que encontraria a melhor expressão na obra de **Gil de Honatañón**, como o *Palácio Monterrey*, em Salamanca (1539) ou a *Universidade de Alcalá de Henares* (1541). Em Portugal, a *Fonte da Manga*, em Coimbra, de **João de Ruão** e, em Tomar, a *Capela da Conceição de João de Castilho* e o *Claustro de D. João III\**, de **Diogo de Torralva**, constituirão decerto os melhores exemplos da absorção do novo gosto.

As esculturas mais representativas do Renascimento espanhol serão as de **Vasco de la Zarza** e **Bartolomé Ordóñez**. Do primeiro ficou-nos o *túmulo do Tostado* na Catedral de Ávila, riquíssimo de decoração e, do segundo, destacam-se o *retábulo de Santa Eulália*, na Catedral de Barcelona e o *túmulo do cardeal Cisneros* em Alcalá. Em Portugal, a escultura mais representativa deste período deve-se aos mestres franceses que aqui se estabeleceram. O requintado *retábulo da Pena* (1529), de Nicolau de Chanterene, a prodigiosa *Última Ceia* (1530) de **Odarte**, em que se cruzam um patetismo de ressaibos góticos com uma tensão já claramente maneirista e a intelectualizada *Deposição de Cristo* (1540), de **João de Ruão**, ilustram a evolução da escultura portuguesa deste período.

Na pintura, a tradição gótica, reforçada com o chamado Renascimento flamengo, faz-se sentir até



Jean CLOUET (1485-1541), *Francisco I*. Museu do Louvre, Paris. © Hubert Josse.



Gil de SILOÉ, retábulo da *Capela do Condestável* da Catedral de Burgos (pormenor). © Oronoz/Artephot.



Pedro MACHUCA, claustro circular do *Palácio de Carlos V* na Alhambra de Granada. © Dagli Orti.



Diogo de TORRALVA, **Claustro de D. João III**  
do Convento de Cristo em Tomar, Portugal.  
© Instituto Português do Património Arquitectónico  
e Arqueológico, Lisboa.



Hans LEINBERGER (1480-1530),  
**São Tiago Maior** (1525).  
Bayerisches Nationalmuseum, Munique.  
© C. Hansmann.

tarde. Não obstante, o primeiro Renascimento italiano conheceria uma penetração precoce através da obra de **Pedro Berruguete**. Em Portugal **Vasco Fernandes** cria uma pintura onde, como no notável *S. Pedro* (c.1530-35), a modernidade resulta de referências meridionais e de uma estreita ligação à pintura da Europa Central.

## Os Países do Norte

Muito embora a maior parte dos artistas e homens de cultura alemães do século XVI tivessem trabalhado com diversos arquitectos italianos, observa-se uma clara resistência à transposição literal dos modelos meridionais. A gramática renascentista funcionará de modo ainda mais explícito do que nos países que acabámos de ver, como uma mera decoração aposta a estruturas construtivas de aspecto renitentemente gótico e se, em Augsburg e na Alemanha do Sul, se faz sentir com alguma clareza a proximidade com a Itália, o Norte viria a sofrer a influência dos Países-Baixos.

Nos edifícios de carácter civil mantêm-se os telhados esguios e as características e altíssimas empenas, de que são exemplo diversos palácios comunais ou *Rathaus*, como os de Lípsia e Brema. Entre as obras de carácter italianizante merecem destaque o *Belvedere de Praga*, com a sua bela loggia, a *Capela dos Fugger* em Santa Ana de Augsburg e a *Capela* e o *Pátio de Sigismundo I*, no Castelo de Wavel em Cracóvia.

Maior conservadorismo denota o panorama da escultura, onde persiste a sedução pelos complicados efeitos de vestuário do gótico tardio e pelas decorações policromas e douradas. Na obra de alguns artistas como **Veit Stoss**, **Bernt Notke** ou **Tilman Riemenschneider** emerge um sentido de equilíbrio que participa já do universo renascentista. Será no século seguinte e em trabalhos como *S. Tiago Maior\**, de **Hans Leinberger** ou as estátuas em bronze do *mausoléu de Maximiliano* em Innsbruck, de **Peter Visser** e seus filhos, que poderemos encontrar os mais notáveis representantes da escultura renascentista alemã.

Todavia, o reservatório mais sumptuoso do Renascimento nesta região seria o capítulo da pintura. O percurso realizado pela arte flamenga durante o século XV concluiu-se, ainda que dentro de parâmetros góticos, por uma evolução no sentido da humanização das personagens e de um realismo meticuloso. **Jan van Eyck** (1390/1400-1441), o primeiro e talvez o maior dos artistas flamengos deste período, inventor da pintura a óleo, foi sobretudo um técnico genial, projectando-se em obras onde as cores adquirem uma transparência inigualável, como no *Retábulo do Cordeiro Místico* em Gand. Um gosto do pormenor levado ao extremo, junta-se na sua pintura a uma atenção particular pela arte do retrato (*A Virgem do chanceler Rolin*), impregnando os seus quadros dum realismo que permanecerá como um dos traços dominantes da pintura flamenga.

A sua envergadura extraordinária, eclipsa de certo modo tanto os seus sucessores (**Petrus Christus**, **Dirk Bouts**) como os seus rivais, excepção feita, talvez, a **Roger van der Weyden**, cuja originalidade reside na forma dramática com que trata os temas religiosos tradicionais. Com a viragem para o século XVI, são os artistas nórdicos que se deslocam a Itália e vão assim tomando consciência das novas pesquisas, que se reflectem depois em obras como *O Banqueiro e a Mulher* de **Quentin Metsys** (1514).

A maior personalidade da pintura renascentista na Europa Central seria **Albrecht Dürer**. Espírito verdadeiramente moderno, possuído de insaciável curiosidade intelectual, empreende muito cedo uma viagem a Veneza que o faz rever a sua concepção do mundo e do papel do artista. A sua arte, sintetizando a expressão do Renascimento italiano e um simbolismo radicado no Gótico final, impregnada dos ideais do humanismo cristão, ficaria como uma das expressões cimeiras deste período, do qual obras como *A Adoração dos Magos\** (1504), *S. Jerónimo* (1521) ou *Os Quatro Apóstolos* (1523), constituem eloquentes exemplos.

Notável retratista, cujo realismo deve muito aos seus predecessores flamengos, fixaria os seus contemporâneos em imagens de extraordinária intensidade. De resto, se exceptuarmos **Jean Fouquet**, em França, nos anos 1450, Dürer seria também o primeiro artista (e ainda neste ponto típico homem do Renascimento) a fascinar-se com a própria imagem, legando-nos auto-retratos (1493 e 1500) que são verdadeiras exégeses da condição humana. Dürer ficaria como o maior gravador do seu tempo, compondo em xilografias obras-primas como *A Melancolia* ou *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*.

A revolução que a sua obra implicaria na arte centro-europeia revela-se claramente nos pintores seus contemporâneos cuja actividade se alonga até meados do século XVI, como **Lucas Cranach, o Velho**, ou **Hans Holbein, o Moço** (1497-1543). Na pintura de Lucas, na verdade, sucede-se quase abruptamente, a um estilo lírico e de exaltado e dramático sentimentalismo, de que *o Repouso durante a Fuga para o Egipto* será, talvez, o melhor expoente, um outro, claramente italianizante e decorativo, onde perpassa por vezes um erotismo intelectualizado e frio, responsável por quadros como *Vénus* ou *Salomé\**. Cranach tornar-se-ia, de resto, um verdadeiro especialista de nus femininos e esta qualidade e o seu talento como retratista de grande agudeza, de que deixou abundantes provas, ilustram até que ponto se afasta do goticismo da sua juventude.

Holbein foi grande amigo de Erasmo e as suas afinidades com os meios intelectuais de Roterdão imprimirão uma profundidade particular aos seus retratos, de extraordinário valor pictórico. Os *Embaixadores* ou o *retrato de Henrique VIII*, unem o rigor analítico de um psicólogo a uma fria precisão na reprodução de adornos e vestuário, que se ressentem já, do espírito nascente do Maneirismo.



Albrecht DÜRER (1471-1528),  
*A Adoração dos Magos* (1504).  
Museu dos Uffizi, Florença.  
© Dagli Orti.



Lucas CRANACH, o Velho (1472-1553), *Salomé*.  
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.  
© Dagli Orti.



# David (c. 1430-1440)

DONATELLO (1386-1466), Florença, Museu do Bargello



Donatello faz a sua aprendizagem na oficina de **Ghiberti** em Florença, nessa cidade trabalhando durante mais de vinte anos. Esculpe personagens vestidas como a gente do povo, num estilo naturalista ainda marcado pelos prolongamentos do gótico. Entre 1431 e 1433 parte para Roma, muito provavelmente em companhia de **Brunelleschi**, com quem redescobre a arte antiga e será, ao que tudo indica, pouco depois dessa viagem, que executa o seu *David*.

## O tema

David foi o segundo Rei de Israel, cerca do ano 1000 a. C. Entre as suas numerosas aventuras, teria de defrontar-se com o gigante Golias, que mataria de um golpe de funda quando dum combate singular. Esta vitória determinará a derrota dos Filisteus que oprimiam uma parte do povo de Israel.

Numa dimensão metafórica, contudo, este combate evoca a luta de Florença face ao poderio dos Visconti, Duques de Milão. Os louros da vitória, que David calca aos pés, evocam a recusa por Florença do tratado de paz de 1392, imposto pela sua temível rival.

## Descrição

O David constitui o primeiro nu em bronze, de tamanho natural (altura 1,65 m), que conhecemos desde a Antiguidade.

O conjunto da escultura ergue-se do interior de uma espessa coroa de louros. O herói bíblico é representado sob a forma dum jovem adolescente, provido de um chapéu ornado de louros e de grevas que lhe protegem as pernas até aos joelhos. A cabeça, baixando o olhar quase com indiferença, deixa adivinhar um estranho sorriso, digno de Leonardo da Vinci. Na mão direita segura a espada com que acaba de decapitar o gigante Golias e, na esquerda, a pedra que lhe desferiu para o matar, enquanto esmaga com o pé a cabeça do filisteu, coberta de um sumptuoso capacete.

## Características

Donatello utiliza com rara felicidade os efeitos produzidos pelo contraste entre a materialidade dos objectos esculpidos – chapéu, grevas, espada, capacete, coroa de louros – e a extraordinária sensualidade do elegante modelado do corpo de David. O herói é representado com a silhueta ainda andrógina dum adolescente e não com a de um jovem plenamente desenvolvido, como o eram os atletas gregos, aspecto que **Miguel Ângelo** retomará para o seu *David*.

A estátua anima-se através de um subtil desequilíbrio, que estabelece a silhueta com base numa curva em S, recordando as atitudes caras à escultura do gótico internacional. Recupera, porém, uma alegria quase dionisiaca, mais reveladora de um hedonismo de carácter pagão que de uma genuína inspiração cristã.

O *David* de Donatello, contudo, não constitui uma obra clássica, no sentido romano do termo; antes representa uma das expressões mais vivas do humanismo florentino, impregnado de graça e elegância.

© Nimatallah/Artephot.



## A expressão

Donatello inspira-se na Antiguidade para alijar completamente as roupagens medievais, alcançando uma união perfeita entre o conjunto das referências cristãs e o universo pagão.

Nesse sentido, estuda a forma do corpo humano enquanto tal, mas igualmente enquanto meio de expressão da emoção, da espiritualidade e do individualismo de cada ser.

Este episódio evoca de maneira exemplar a vitória da astúcia sobre a força brutal. Ao mesmo tempo, as correlações existentes entre o amor e a morte são sugeridas nesta obra através da asa do capacete de Golias roçando a perna de David.

Por intermédio do herói, Donatello persegue a exaltação da individualidade, da inteligência e da sedução, conjugando desse modo, num mesmo *tempo*, estética e moral.

# A Flagelação de Cristo (c. 1445)

PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492), Urbino, Galeria Nacional



© Dagli Orti.

De origem toscana, Piero della Francesca adquire a sua formação em Florença, entre 1430 e 1440, num momento particularmente rico e de que o artista amplamente beneficiara. Descobre as obras de **Ucello** e de **Masaccio**, nas quais pode apreciar as novas pesquisas sobre a construção em perspectiva de um espaço geométrico. Influenciado pela pintura sienense, Piero possui um dom particular para as harmonias de tonalidades leves e claras, que desenvolvera na oficina do seu mestre, **Domenico Veneziano**.

Depois deste período de formação, entra em relação com a corte de Urbino, dirigida pelo velho condottiere **Frederico de Montefeltro**, que governava os seus estados como amador esclarecido das artes e das belas-letas. Aí realizará *A Flagelação*, com toda a probabilidade nesta época, cerca de 1445.

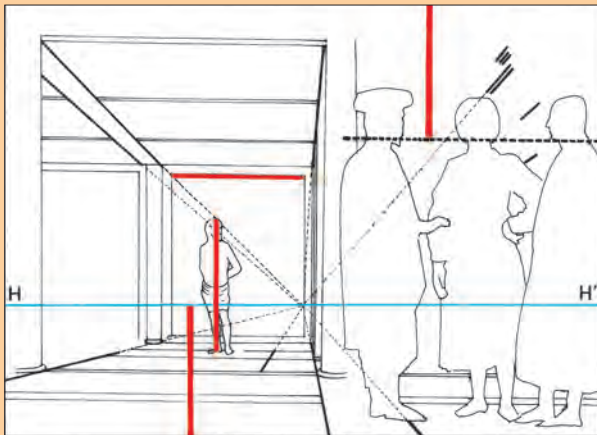
O quadro, pintado sobre um painel de madeira, é de pequenas dimensões: 58,6 x 80,5 cm.

## O tema

A composição representa, simultaneamente, duas cenas situadas em duas épocas distintas.

Assim, na metade esquerda, Cristo, após a sua prisão pelos romanos, é açoitado como punição de se ter atribuído o título de Rei. O procurador Pilatos assiste a tudo, impassível. Na metade direita, apercebem-se três personagens em trajes da época renascentista. Supõe-se tratar-se do meio-irmão do Duque de Urbino rodeado por dois dos seus conselheiros, traidores que participaram na conjura destinada a derrubar Frederico de Montefeltro. A cena evocaria, assim, o suplício do conde traído e assassinado.

Contudo, são numerosas as interpretações do quadro. Tratará, o episódio da direita, do arrependimento de Judas? Constituirá o lado esquerdo uma evocação da tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453? Cristo representaria então uma metáfora da Igreja flagelada sob o olhar dum Turco



HH': linha do horizonte.  
A altura de Cristo serve de módulo para a construção do quadro.

Figura 1

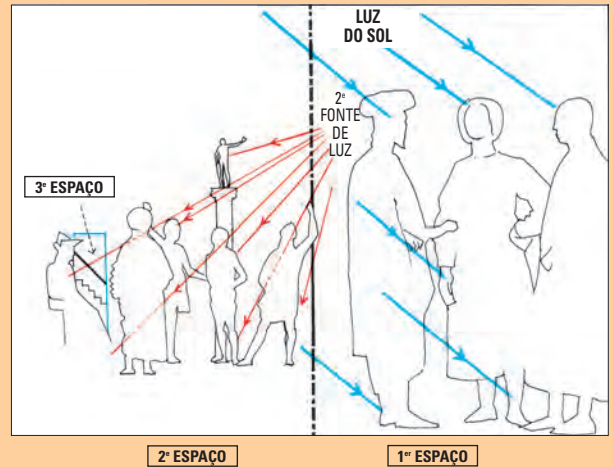


Figura 2

## A composição

O quadro constitui um notável exercício de perspectiva, ciência ainda nova. Piero della Francesca acabava de tomar conhecimento do *Tratado da Pintura*, composto por **Alberti** em 1435 e onde o autor explica os princípios da perspectiva linear, tal como **Brunelleschi** os tinha estabelecido.

Aqui, o artista situa as suas personagens num espaço determinado por uma rigorosa construção em perspectiva, ritmada pelas colunas, arquitraves e pela quadrícula do pavimento. As diversas linhas constituem uma rede harmónica, onde as dimensões decorrem umas das outras, o que possibilita a construção de um universo matemático ideal. A altura do quadro, 58,6 cm, corresponde ao comprimento de uma braça toscana. Para os artistas do Renascimento, a altura ideal do homem (representada por Cristo) seria de três braças e este módulo regula as posições e as proporções de todas as partes do quadro. Assim, por exemplo, o pintor coloca a linha do horizonte em função da altura de Cristo (figura 1).



Pormenor. © Dagli Orti.

O eixo vertical da composição divide a pintura em duas partes, cada uma das quais se converte num quadro independente, de acordo com um método medieval condenado por Giotto há mais de um século. A metade direita, com o grupo de personagens situadas em primeiro plano, contribui para realçar a profundidade da metade esquerda. Esta, com os seus dois espaços, um exterior e outro interior, abre-se sobre um terceiro espaço sugerido pela presença de uma escada situada à esquerda. Cristo converte-se, assim, no intermediário entre o mundo terrestre, representado pelas três personagens da direita e o mundo celeste evocado por esta abertura luminosa (figura 2).

O episódio das três personagens recebe a luz do sol proveniente da esquerda, enquanto a cena da flagelação é iluminada por uma poderosa e misteriosa fonte de luz, proveniente do alto e da direita, oculta por detrás de um dos capitéis. Esta repartição da luz, que elimina todas as zonas de sombra, mergulha a composição num clima verdadeiramente inquietante e enigmático (figura 2).

## A expressão

Neste universo solene, tudo parece imobilizar-se. As personagens, calmas, serenas e distantes, o rigor de construção espacial e a distribuição da luz, desvendam-nos um universo como que fora do tempo. Tudo isto contribui para a sugestão de um certo hermetismo, que parece fazer parte da própria essência da arte de Piero della Francesca, propondo uma decifração, como se se tratasse de um sublime enigma.

Este clima austero e poderoso aproxima-se das tendências da nossa arte do século XX. A geometria de Cézanne e dos cubistas, o rigor de abstracção de Kandinsky, encontram-se já contidos nesta obra. O estilo de Piero della Francesca alcança, assim, uma dimensão universal.

# O *Tempietto* (a partir de 1502)

Donato BRAMANTE (1444-1514), igreja de San Pietro in Montorio, Roma



© Artephtot/  
Nimatallah.

**A**pós uma estadia no Milanês, onde trabalha como pintor e arquitecto, Bramante chega a Roma em 1499, com 55 anos de idade. Estuda as ruínas antigas, elaborando levantamentos que estimularão a sua reflexão arquitectónica. A partir de 1502 edifica para os Reis Católicos espanhóis, sobre o monte Janículo e no local onde teve lugar a crucificação de S. Pedro, o pequeno *Tempietto*.

## Descrição

Construída no claustro de uma igreja mais antiga, a pequena capela circular repousa sobre um envasamento de três degraus e, ainda que as suas dimensões sejam reduzidas (o diâmetro interior não excede os 4,5 m), as suas proporções conferem-lhe notável imponência.

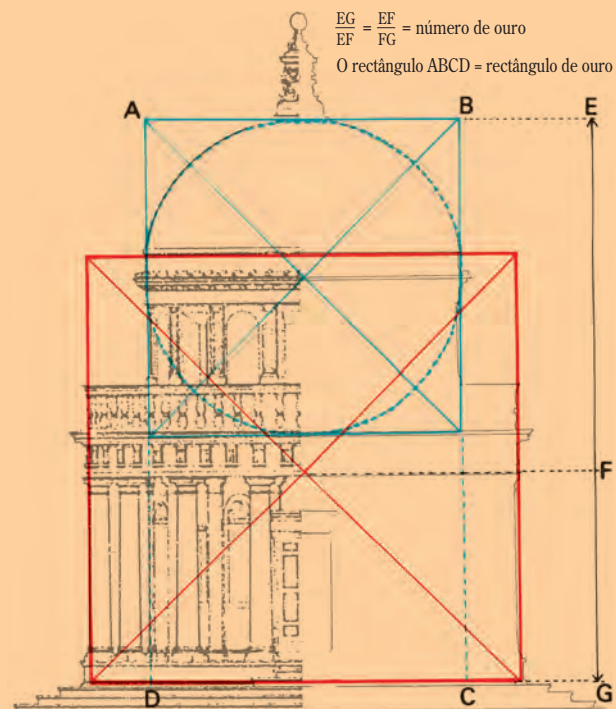
O primeiro nível é constituído por uma colunata toscana (ordem dórica enriquecida) periptera que contorna toda a construção, com um entablamento dórico. No seu interior, a parede é ritmada de pilstras que delimitam tramos ocupados por uma alternância de janelas rectangulares e de nichos arredondados, que introduzem no edifício um segundo ritmo, enriquecendo o próprio ritmo regular da colunata. O segundo nível apresenta uma balaustrada pousada sobre a cornija do entablamento do nível precedente. As aberturas da parede retomam aqui o mesmo ritmo que as do primeiro nível. O entablamento suporta a cúpula hemisférica, provida de um falso lanterna.

## Comentário

O *Tempietto* constituiria o ensaio para o gigantesco projecto de Bramante para a Basílica de S. Pedro. Assume-se igualmente como corolário de uma série de experiências renascentistas, também pictóricas (Perugino, Rafael), realizadas em torno da planta centrada, tema derivado das estruturas circulares e poligonais dos templos romanos e dos inícios do Cristianismo e que constantemente perpassa na obra de arquitectos (Brunelleschi, projecto para *Santa Maria degli Angeli* de Florença, 1434; Giuliano da Sangallo, *Santa Maria delle Carceri* de Prato, 1485) e tratadistas (Piero della Francesca, Alberti), os quais, para além do seu valor estético, sublinham a sua importância enquanto derivação do círculo, forma por definição perfeita e natural e, portanto, imagem directa da própria razão divina. Na atenção que Brunelleschi lhe dedica pesa, contudo, também o interesse que desperta o princípio antigo da parede esculpida, que permite outorgar à arquitectura uma extrema plasticidade, pela estreita interligação dos elementos construtivos, que surgem como que modelados na própria alvenaria. De facto, a contemplação dos monumentos romanos desenvolveria em Bramante o sentido da composição no espaço e da nobreza das proporções. Sob o impacto do sua própria formação, contudo, o artista trata a arquitectura com um temperamento de pintor, procurando definir um equilíbrio empírico entre os efeitos de luz e sombra produzidos pelos cheios e vazios (uso da coluna ou da pilastra, das paredes rasgadas de nichos ou janelas) e criando, assim, zonas iluminadas ou de penumbra, onde a própria forma arredondada do plano do edifício produz gradações subtis, que o inscrevem nas experiências pictóricas de Leonardo da Vinci. Na verdade, o *Tempietto* constitui-se basicamente como uma pesquisa sobre o claro-escuro, assumindo-se assim mais como um problema de composição do que de construção. A leveza e variedade das soluções arquitectónicas conferem-lhe, de facto, uma espantosa plasticidade, que o opõe ao gosto linear das primeiras construções renascentistas, convertendo-o num perfeito representante da arquitectura romana do século XVI. A ordem e a simplicidade dos volumes, aliadas à sobriedade da ordem dórica e à harmonia das proporções, fariam de Bramante uma figura chave do *belo* arquitectónico.



RAFAEL (1483-1520), *Os Esponsais da Virgem* (1504).  
Pinacoteca de Brera, Milão. © Dagli Orti.



$$\frac{EG}{EF} = \frac{EF}{FG} = \text{número de ouro}$$

O rectângulo ABCD = rectângulo de ouro

**Elevação:** estudo sobre as relações geométricas.



Rosso FLORENTINO (1494-1540), *Desciemento da Cruz* Pinacoteca de Volterra.  
© Alinari/Giraudon.

## Capítulo

# O Maneirismo

Embora já consagrada, a expressão “Maneirismo”, que utilizamos para designar a produção artística do período que decorre entre c.1520 e o final do século XVI, revela-se pouco adequada aos objectivos que se propõe. De facto, o termo foi criado em função da pintura (e depois alargado às outras disciplinas estéticas) e radica em Vasari, o primeiro historiador da arte que, no século XVI, definiria a *maniera* como o traço individual da expressão de um artista.

Este conceito, ainda que distinguindo a *maniera moderna*, própria da época em que Vasari vivia, da *bella maniera*, apanágio dos três grandes – Leonardo, Miguel Ângelo e Rafael – trazia implícita a noção de que os mestres do período que designaríamos por Maneirismo teriam por objectivo imitar os seus antecessores do princípio do século, revelando-se, assim, falhos de originalidade. Nesse contexto, a sua arte constituiria, pois, tão somente um prolongamento, necessariamente decadente, da etapa gloriosa que fora o Renascimento.

Todavia e muito pelo contrário, uma análise cuidadosa do espólio legado por esses artistas revela a sua intrínseca originalidade e o esforço que fizeram para encontrar novas vias de criação num universo em rápida mudança e desajustado já aos ideais de harmonia cunhados pelos homens da *rinascità*. São gente que vive num mundo de valores em desagregação, no interior do qual se esforçarão por encontrar saídas individuais. E se é certo que o caminho que seguiram lhes foi indicado por esses mesmos a quem reconhecemos paternidade do que denominamos de Renascimento Pleno (mas em cujas obras perpassam já fortíssimas tensões), não é menos verdade que, sobretudo em Itália, onde a sua atitude irreverente se revelou mais consciente, os representantes do Maneirismo seriam responsáveis por algumas das obras cimeiras da arte universal.



Giovanni BOLOGNA (1529-1608),  
*O Rapto das Sabinas*.  
Loggia dei Lanzi, Florença.  
© Scala.



# O tempo das incertezas



MIGUEL ÂNGELO (1475-1564). *O Juízo Final*.  
Pormenor das pinturas da Capela Sistina, Vaticano, Roma.  
© Scala.

Se o Renascimento nasce sob a égide do optimismo e de uma fé generalizada nas capacidades do génio humano, émulo da divindade na sua força criadora, o processo histórico em que ele se desenvolve não tardaria a contradizer esse horizonte ideal, opondo-lhe com crueza a realidade dramática dos factos. A sociedade que emerge no século XVI, longe de caminhar no sentido da felicidade colectiva, parece antes projectar-se num abismo cuja extensão os contemporâneos têm dificuldade em perceber.

A arte produzida nos últimos setenta e cinco anos da centúria constituirá o reflexo dessa interrogação que pesa sobre todos em relação ao devir da

Humanidade e da pluralidade de respostas com que se procurou exorcizá-la.

Na verdade, tudo nesse alvorecer do século XVI contribuiria para aprofundar a inquietação geral que se apoderara dos espíritos: a Florença mercantil e democrática, pátria da *rinascità*, convertera-se em poucos anos num principado aristocrático, igual a tantos outros que enxameavam a Itália desse tempo e, como eles, perpetuamente mergulhado em conflitos. Pior, um monge alucinado, **Savonarola**, tomado de ira contra os aspectos pagãos que o movimento apresentava, mergulhara a cidade no terror, queimando e destruindo livros e obras de arte que se perderam para sempre. Roma emergiria, então,



Bartolomeo AMMANNATI  
(1511-1592), *Pátio do  
Palácio Pitti*, Florença.  
© Scala.

como centro criador do Renascimento; mas essa evidência fizera ressaltar a fragilidade espiritual do Papado, corrompido pelo luxo e pela ambição e, a partir de 1517, a **Reforma** protestante fraccionaria irremediavelmente a unidade religiosa da Europa.

Enfim, em 1527, a própria Cidade Eterna seria saqueada pelas tropas de Carlos V. Quando a tempestade se desvanecesse, já nada seria como dantes.

Poderiam os artistas permanecer insensíveis ao lento esboroar do universo harmónico idealizado pelos criadores do Renascimento? De facto, a obra dos grandes mestres do Cinquecento, muito especialmente com **Rafael** e **Miguel Ângelo**, reflectia já as tensões acumuladas e, à medida que o tempo vai passando, desafia as regras formuladas pelos seus antecessores do século anterior. Nos artistas que se seguem, esta vontade de transgredir os cânones consagrados não faz mais do que enraizar-se nos espíritos. Num meio fortemente intelectualizado como era o da Itália deste tempo, não admira que a resposta viesse também como uma operação mental, metodicamente exercida com a minúcia de um cientista que se debruça sobre o pormenor que mais o fascina, levando-o às últimas consequências, sem atender à globalidade da questão.

Mais do que um movimento coerente, que nunca poderia ser, o Maneirismo representa, assim, um somatório de experiências individuais levadas a efeito por criadores isolados e trabalhando para núcleos restritos de iniciados. Embrenhados no seu percurso pessoal, trilhando deliberadamente os caminhos da complexidade, da ambiguidade, do antinaturalismo, mesmo da bizarria, estes artistas escodem, não obstante, sob o cultivo aparente do caos, uma obsessiva preocupação com a fixação de códigos e memórias. Não pode esquecer-se, com efeito, que foi esta a grande época dos tratados teóricos e a do nascimento da história da arte com as *Vite* de **Vasari**. Deste modo, o Maneirismo é como um período de balanço e reflexo por parte da arte e da civilização ocidental, findo o qual a ordem se instala de novo para assistir à emergência triunfante do Barroco.



Luca CAMBIASO (1527-1585),  
*Combate de figuras*, Pena,  
sépia e aguada sobre papel.  
Gabinete de Desenhos, Florença.  
© Edimedia.

# A regra e a transgressão



MIGUEL ÂNGELO (1475-1564) e Giorgio VASARI (1511-1574), vestibulo e escadaria da Biblioteca Laurenciana de Florença. © Alinari/Giraudon.



MIGUEL ÂNGELO (1475-1564), "A Aurora". Pormenor do Túmulo de Lourenço de Médicis. Sacristia Nova, Igreja de São Lourenço, Florença. © Dagli Orti.

**M**iguel Ângelo é geralmente apontado como o iniciador do Maneirismo. Apesar da crescente intelectualização da pintura de **Rafael** e da ambígua *morbidez* de tantos dos seus quadros, ninguém encarnaria melhor do que ele o ideal renascentista do génio criador, dotado por Deus de uma capacidade incomum de imprimir à matéria inerte a chama que a converteria em obra imperecível.

A sua visão desencantada da Humanidade – tão diversa do humanismo dos seus contemporâneos – e a sua busca desesperada do caminho da redenção, conduzem-no, na sua última fase, à procura de uma visão introspectiva, susceptível de libertar as forças e tensões que a superfície das coisas e dos seres geralmente oculta. Rompe com as regras de representação consagradas pela prática renascentista e os corpos das suas personagens convertem-se em veículos de um discurso simbólico que os submete até aos limites da deformação.

A sua pintura refere-se, com efeito, a uma espécie sobre-humana, raça de heróis e de gigantes que se movem lentamente com escultórica monumentalidade. Esta realidade, já bem patente no *Tondo Doni* (1504), que muitos consideram a certidão de nascimento do Maneirismo, avoluma-se, com refinado erotismo, em *Leda e o Cisne* (c.1529), para constituir a principal razão da impressionante "terribilità" do *Juízo Final*\* (1534), onde a figura irada de Cristo esmaga com a sua aparência hercúlea a multidão compacta que o rodeia. Um tal processo não se limitaria ao domínio da pintura e encontraria a necessária correspondência escultórica e arquitectónica num homem que se dividiu por todos os domínios da criação artística. O conjunto das estátuas dos túmulos dos Médicis, na Sacristia Nova de San Lorenzo, em Florença especialmente as representações do *Dia*, da *Noite*, da *Aurora*\* e do *Crepúsculo*, contorcem-se e alongam desmesuradamente as suas proporções, num expressionismo prenunciador do movimento "serpentinato" que os pintores e escultores da geração seguinte usarão até à exaustão.

Do mesmo modo, a utilização absolutamente heterodoxa que, também em Florença, faz dos elementos arquitectónicos no vestibulo da *Biblioteca Laurenciana*\* (c.1524). abre o caminho a todas as futuras heresias. Em Florença, aliás, deixaria Miguel Ângelo o seu esboço para a *Batalha de Cascina*, que seria copiado e mesmo decalcado até ao infinito pela primeira geração de maneiristas: **Pontormo** (1494-1556) e **Rosso Fiorentino** (1494-1540).

Rosso confessaria em 1521 a sua ruptura com o equilíbrio renascentista no *Descimento da Cruz*\* (p.134), perturbadora e agitada composição tingida de cores ácidas, de um patetismo verdadeiramente radical. Esse cromatismo agressivo e violento, cons-

títuiria um dos ingredientes predilectos da pintura maneirista – e um dos melhores expoentes será a *Visitação* de Pontormo, esplêndida pintura de uma notável riqueza cromática, cujo grupo central ensaia um movimento helicoidal.

Igualmente carregada de subjectividade seria a obra de **Parmigianino** (1503-1540), como atesta o *auto-retrato* (1524) que nos deixou, reproduzindo a sua imagem sobre um espelho convexo. Mas a sua propensão anti-clássica, patenteia-se na *Madonna do Pescoço Comprido* (1535), composição de uma elegância artificial e fria que explora até à saciedade, numa atmosfera suave de ressaibos rafaelescos, o alongamento de corpos e elementos arquitectónicos.

Na geração seguinte muitos pintores orientam-se para uma expressão sofisticada e subtil, de um realismo meticuloso e calculado, que teria o seu mais representativo produto na obra de **Bronzino**. Autor de soberbos retratos, como o de *Eleanora de Toledo\**, seria também o criador de composições de um erotismo frio e sumptuoso, como *Vénus e Cupido entre o Tempo e a Loucura*.

Também a obra de **Ticiano** (1488/89-1576) revelaria sinais do Maneirismo – tanto é verdade que um grande artista não pode limitar-se a um género ou a uma escola – seja nos seus retratos, de uma suprema e poética elegância, seja na contorcida e dramática *Deposição*, a qual deixa já pressentir os primeiros ecos do Barroco. Veneza permaneceria um pouco à margem da sensibilidade maneirista, mau grado a personalidade dominante de **Tintoretto** (1580-1594). Este, reunindo na sua pintura o anti-classicismo e o refinamento das duas correntes florentinas e a fluidez da pincelada própria da escola veneziana, produziria vastas composições, como *Cristo perante Pilatos* ou *A Última Ceia*, que impressionam pelo brilho das cores, pelo jogo complexo da perspectiva e pelo dramático contraste de luz e sombra.

Por esta altura surgiria em Parma uma outra corrente que igualmente se distancia das concepções pictóricas do Renascimento e cujo representante seria **Correggio**. A sua sensualidade e a vincada predilecção pela robustês das formas e pela sumptuosidade das cores, onde se sente a marca da pintura veneziana e que ilustra em obras como *Danae* ou o fresco da *Assunção da Virgem*, encaminham-no já para o universo do Barroco.

Numerosos cultores teria igualmente a escultura italiana deste período, geralmente conotados com a vertente requintada do Maneirismo. O maior representante seria *Benvenuto Cellini*, autor do *saleiro de ouro de Francisco I*, rebuscado exercício alegórico em escala miniatural, onde avulta a esguia modelação dos nus. O mais destacado expoente deste género seria **Giovanni Bologna** que deixaria no prodigioso *Rapto das Sabias* (1583), em Florença, a mais importante realização do espírito maneirista: um grupo escultórico monumental, de quase três metros de altura, enredado num arrojadíssimo movimento helicoidal.



PARMIGIANINO (1503-1540). *A Senhora do pescoço comprido*.  
Galeria dos Uffizi, Florença.  
© Scala.



Agnolo BRONZINO (1503-1572),  
*Retrato de Eleanora de Toledo  
e de seu filho João de Médicis*.  
Museu dos Uffizi, Florença. © Dagli Orti.



CORREGGIO (1489-1534), *Danae*. Villa Borghese, Roma.  
© Scala.



*Galeria de Francisco I*  
do Castelo de Fontainebleau.  
Estuques e frescos de ROSSO e PRIMATICCIO.  
© Dagli Orti.

Certos edifícios desta época desenvolvem formas anti-clássicas de tratamento dos elementos arquitectónicos ou, pelo menos, ensaiam novas sistematizações. É o que se passa com a *loggia dos Uffizi*, em Florença, de **Giorgio Vasari**, onde se repõem algumas soluções do vestíbulo da *Biblioteca Laurenciana*, de Miguel Ângelo (como as mísulas estiradas e a estranha relação entre colunas e paredes), porém despojadas da qualidade expressiva e da força escultórica iniciais. Contrastando com a fragilidade dos Uffizi, o *pátio do Palácio Pitti* (1558), de **Bartolomeo Ammanati** (1511-1592), também em Florença, exibe uma muscularidade que lhe advem do opressivo tratamento rústico das paredes, envolvendo as próprias ordens de colunas sobrepostas que abdicam, desse modo, de qualquer papel activo na estruturação das fachadas.

Foi justamente contra o excesso gratuito de ornamentação que reagiu **Andrea Palladio** (1508-1580), um dos maiores arquitectos e tratadistas deste período. A sua obra filia-se na tradição humanista de **Leon Battista Alberti**, de quem partilhava as convicções quanto ao significado cósmico das proporções aritméticas. As suas obras, entre as quais se contam algumas das melhores realizações da arquitectura quinhentista italiana, como a *Basílica*, a *Vila Rotonda* ou o *Teatro Olímpico*, todos em Vicenza, ou a *Igreja de S. Giorgio Maggiore* de Veneza, consistem numa reinvenção monumental da arquitectura clássica. A obra de Palladio ilustra já uma vontade de regresso à ordem e de negação do caos como fim, que anuncia a resolução da crise.

## Uma Europa maneirista?

Após a reacção explosiva da Itália contra a codificação artística do Renascimento, o Maneirismo estende-se a toda a Europa. Contudo o Maneirismo europeu constituirá, essencialmente, um manancial de receitas (fornecidas pelos diversos tratados teóricos, que conhecem agora intensa divulgação), com as quais o velho continente se esforçará por operar a transição para a arte clássica. Verifica-se uma verdadeira obsessão pela cópia dos termos e soluções mais vulgarizados pela arte meridional, como sejam o alongamento das formas, a silhueta espiralada e a figuração requintadamente distante das personagens.

Entre a Itália da primeira metade do Cinquecento e a Europa da segunda metade da centúria opera-se uma alteração profunda do contexto histórico, que haveria de marcar decisivamente o seu carácter. De facto, o momento pertence agora à Contra-Reforma, que visa trazer a ordem aos espíritos conturbados, e aos absolutismos monárquicos nascentes que se esforçam por organizar rigidamente o corpo social e por criar também os seus próprios mecanismos imagéticos. Neste contexto, o Maneirismo, submetido a severos códigos de representação, converter-se-á numa verdadeira arte oficial e desse modo, no primeiro ensaio da grande arte de massas que será o Barroco no século seguinte.

## A França

Uma vez mais, a proximidade geográfica e as relações políticas e culturais existentes entre a Itália e a França obrigam-nos a prestar-lhe atenção em primeiro lugar. Neste país, o pólo dinamizador da corrente maneirista seria a chamada “escola de Fontainebleau”, formada em torno de um grupo de artistas italianos reunidos por Francisco I para a decoração desse castelo. Entre eles, figuram nomes conhecidos da arte italiana, como **Serlio**, **Primaticcio**, **Rosso Fiorentino** ou **Benvenuto Cellini**, de quem referimos já o saleiro de ouro concebido para aquele monarca e que em França deixaria ainda outras obras dignas de referência, como a chamada *Ninfa de Fontainebleau*, notável relevo de bronze onde avulta o grandioso nu feminino de um tipo simultaneamente esbelto e sensual.

Estas figuras de mulher de longos corpos sinuosos, executadas com notável apuro técnico, constituiriam, aliás, um verdadeiro traço distintivo da escultura francesa deste período, tanto no que respeita aos trabalhos de Primaticcio – responsável pela decoração em pinturas e estuques das mais belas salas de Fontainebleau (entre as quais, de colaboração com Rosso, a *galeria de Francisco I\**) – como aos de **Jean Goujon** (c.1510 – c. 1564/69), de que se destacam os relevos para a *fachada do Louvre* e para a *Fonte dos Inocentes* (1547), além da sua obra-prima, a estátua de *Diana* (c.1550) para a fonte do mesmo nome no Castelo de Anet.



Jean COUSIN (c.1490-c.1560), *Eva Prima Pandora*.  
Museu do Louvre, Paris. © Dagli Orti.



Jean METSYS (1509-1575), *Flora diante do porto de Antuérpia* (1559). Kunsthalle, Hamburgo. © Kunsthalle, Hamburgo.



Fachada do Castelo de Heidelberg, Alemanha.  
© Thomas Jullien/DIAF.



Pátio e Torre do Relógio da **Burghley House** em Stamford.  
© English Life Publications Ltd, Derby.



Pieter BRUEGEL, o Velho (c.1525/1530-1569), *A Batalha entre o Carnaval e a Quaresma*, Kunsthistorisches Museum, Viena.  
© Erich Lessing/Magnum.

O escultor mais poderoso dos finais do século XVI seria **Germain Pilon** (c.1528-1590), a quem se deve, de novo em colaboração com Primaticcio, um dos expoentes máximos da escultura francesa deste período, o *túmulo de Henrique II e Catarina de Médicis* em Saint-Denis, cujas portentosas estátuas jacentes evocam uma beleza heróica que persiste além da morte.

Todas estas características ecoam na arquitetura francesa deste período, que rompe definitivamente com os resquícios góticos, abundantes ainda na primeira metade do século e entre os exemplos mais maduros e personalizados dessa evolução contam-se a Igreja de *St. Etienne-du-Mont* em Paris e a *cour carrée do Louvre* (c. 1545), de **Pierre Lescot** e **Jean Goujon**.

Simultaneamente e também em torno da escola de Fontainebleau, desenvolve-se uma pintura maneirista muito específica, dominada por uma fantasia intelectualizada. Exprime-se em voluptuosas cenas mitológicas, como a célebre *Diana Caçadora*, de autor desconhecido, ou numa espécie muito peculiar de retratos, de um erotismo frio e mundano, como os de *Diana de Poitiers ou de Gabrielle d'Estrées com a duquesa de Villars*, este último já atribuído a **Jean Cousin**, autor também da célebre *Eva Prima Pandora* –, que constituem um dos mais originais produtos da vertente requintada do Maneirismo.

## Os países do Norte

Pela mesma época, a Flandres converte-se num foco de difusão da estética maneirista, patente em obras como o *Palácio Municipal de Antuérpia* (1561) de **Cornelis Floris**, a *Otto-Heinrichbau* do Castelo de Heidelberg\*, a *Câmara do Conselho de Verão* do Município de Danzig, na Polónia, ou ainda, em Inglaterra, o pátio da *Burghley House*\* em Stamford.

É na pintura, porém que os artistas flamengos se mostram mais “romanistas”. O termo referia-se originalmente aos artistas que haviam empreendido a viagem de Roma, mas terminaria por converter-se numa designação genérica, de todos os que se dedicavam a imitar a maneira italiana.

Destacam-se agora grandes centros artísticos, como Antuérpia e aí trabalharia **Jan Metsys**, filho de Quentin, devendo-se-lhe a divulgação do retrato segundo o gosto italianizante. A sua formação, decorrida em grande parte em França e em Itália, explica as afinidades entre a sua pintura mitológica, de uma sensualidade sofisticada (de que se destacam duas famosas versões de *Flora*\*) e a escola de Fontainebleau.

Dele descenderia, uma pleiade de maneiristas setentrionais, quase especializada em composições mitológicas de um refinado erotismo, que desenvolvem até à exaustão o receituário italiano e que teria os seus melhores representantes em **Bartholomeus Spranger**, **Cornelis Cornelisz** e **Abraham**

**Bloemaert.** Os permanentes contactos destes pintores com a arte italiana e francesa, por um lado e as suas digressões pela Europa central e oriental, por outro, serão grandemente responsáveis pela difusão deste gosto, que correspondia às preferências de clientelas eruditas e refinadas. Não pode abandonar-se a pintura maneirista flamenga sem uma referência ao célebre gravador **Goltzius**, que contribuiu para divulgar as obras italianas em toda Europa.

Desenvolve-se paralelamente na Flandres e no Norte dos Países Baixos uma outra corrente, que iria especializar-se na descrição de paisagens e de pitorescas cenas da vida popular, e cujo mais representativo expoente seria **Pieter Brueghel**. Na sua obra, de um colorido intenso e álcere, como a *Batalha entre o carnaval e a Quaresma*\*, perpassa uma intencionalidade satírica ou moral e uma fantasia afins da obra de **Bosch**.

## A Península Ibérica

Espanha e Portugal, por último, constituiriam notáveis focos difusores do Maneirismo, até pela extensão dos seus impérios coloniais que, pela primeira vez, iriam projectar a arte europeia à escala planetária. No Brasil e na América Central e ainda no Oriente, especialmente na Índia e Macau, verifica-se uma miscigenação do gosto europeu com as diversas sensibilidades autóctones, que se encontra bem representado nas catedrais do *México* ou de *Goa*. As circunstâncias especiais que se viviam nos países ibéricos e o peso que a Contra-Reforma aí detinha, imporiam a esta corrente estética uma fisionomia austera e dogmática.

Cria-se, assim, uma arquitectura despojada e fria, de extraordinária severidade, a qual, embora distinta na sua configuração em Espanha e Portugal, participa do mesmo espírito, e cujo exemplo mais paradigmático será decerto o gigantesco Mosteiro de El Escorial (1563), erguido por **Juan Bautista de Toledo** e **Juan de Herrera**. O mesmo gosto encontra-se também na pintura, no grande retrato cortesão, cujos melhores protagonistas são **Sanchez Coelho** em Espanha e **Cristóvão de Morais**\* em Portugal.

A verdadeira tradução do clima de exaltação espiritual que se vivia nesses anos seria a obra escultórica de **Alonso Berruguete**, e de **Juan de Juni**. Um lugar à parte ocupa a pintura de **El Greco** (1541-1614), artista de origem cretense, formado em Itália e radicado em Toledo. Ainda que nitidamente maneirista pelas suas cores deliberadamente estridentes e pelo alongamento extremo das suas figuras, engendra composições em que a recusa da perspectiva e a ausência geral de conceitos renascentistas o aproximam da arte bizantina e da arte gótica. O seu misticismo alcançará a máxima consagração em *O Enterro do Conde de Orgaz*\* (1586), anunciando já a teatralidade do Barroco.



Fachada Oeste da **Basílica do Bom Jesus**. Goa, Índia  
© Roland et Sabrina Michaud.



Juan de JUNI (1506-1571), *Deposição no túmulo*, madeira policroma  
Museu Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha.  
© Dagli Orti.



Cristóvão de MORAIS, *Retrato de D. Sebastião Rei de Portugal*, Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa. © Giraudon.



# O Enterro do Conde de Orgaz (1586-1588)

EL GRECO (1541-1614), Toledo, Igreja de S. Tomé



© Giraudon.

**A**pós a sua formação em Creta e depois em Itália, El Greco instala-se em Toledo em 1576. Nesta cidade de humanistas, juristas e religiosos, o pintor encontra as condições ideais para o seu desenvolvimento artístico. Em 1586, por encomenda da igreja de S. Tomé, executa a grande tela (4,80 x 3,60m) do *Enterro do Conde de Orgaz*.

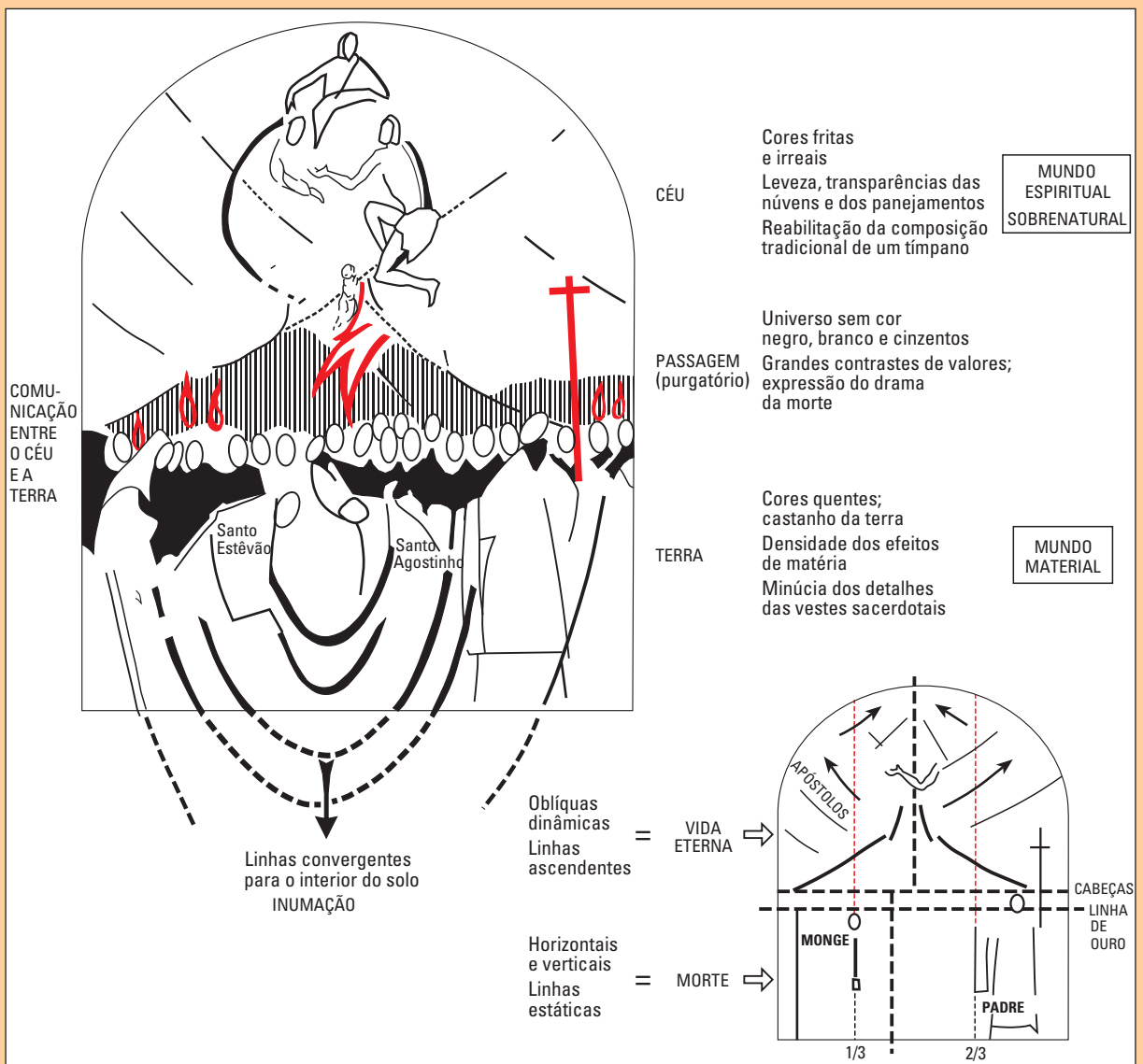
## O tema

Segundo a tradição, Gozalo Ruiz, senhor de Orgaz, falecido em 1323 e benfeitor da igreja de S. Tomé, teria sido honrado, em recompensa dos seus muitos actos de caridade, com exéquias miraculosas. Santo Agostinho e Santo Estêvão haviam descido do céu para procederem pessoalmente ao seu enterramento.

Embora se tratasse de um episódio ocorrido dois séculos e meio antes, Greco relata-o como se fosse um facto contemporâneo. Com efeito, entre os assistentes encontram-se diversos membros do clero e da nobreza local e podemos mesmo divisar o próprio pintor, acima da mão erguida do cavaleiro, e seu filho Jorge Manuel, ajoelhado em primeiro plano. Apenas estas duas personagens nos observam, aliás, estabelecendo, desse modo, um elo entre o observador e a narrativa do milagre que a criança indica.

## A composição

Concebida em estreita harmonia com o marco arquitectónico em que se inscreve, o quadro ocupa, a 1,80 m do chão, a superfície inteira da parede em que se abriga. Na base da tela, uma grande lápide



de pedra faz parte da composição, simbolizando o sarcófago para o interior do qual os dois santos descem os despojos mortais do senhor de Orgaz.

Uma superfície neutra, situada acima do alinhamento das suas cabeças, divide a composição em duas partes. Na zona inferior, as numerosas linhas horizontais e verticais criam um efeito estático que evoca a morte. Na zona superior, linhas oblíquas, curvas e contra-curvas, produzem um efeito dinâmico expressivo das forças da vida espiritual.

Não obstante, o pintor fornece as coordenadas da interpenetração entre as duas esferas, que se completam e explicam mutuamente (ver esquema).

## Comentário

A obra de Greco constitui um resumo de toda a história da pintura espanhola. Alimentada das tradi-

ções bizantinas, assimila o melhor da pintura italiana, antes de vir expandir-se em terra ibérica. Este pintor transplantado, alcança identificar-se com a realidade espanhola, ao libertar a presença na vida quotidiana da dimensão sobrenatural.

Alma atormentada, Greco opõe, de facto, constantemente, a terra e o céu, o sensível e o espiritual. Por isso, a sumptuosidade da matéria da armadura do conde e das vestes de Santo Estêvão e Santo Agostinho contrasta com a irrealidade do céu, onde as formas alongadas, as harmonias sumptuosas, por vezes dissonantes e a fantástica iluminação, se conjugam para compor uma visão sobrenatural. Greco atinge no plano pictórico a mesma profundidade de exegese que anima os grandes místicos espanhóis contemporâneos e a espiritualidade intensa e apaixonada que penetra toda a sua obra transporta-nos aos confins dum mundo alucinatório.

# A Basílica de Vicenza

(projecto de 1545, executado a partir de 1549)

Andrea PALLADIO (1508-1580)



© Dagli Orti.

O nome de “Basílica”, designa (numa deliberação evocação do passado romano e das funções cívicas que a estes edifícios então eram reservadas) o Palácio Comunal de Vicenza. Trata-se de uma construção gótica do século XIII, grandemente reconstruída durante o século XV e à qual Andrea Palladio iria conferir, a partir de 1545, o aspecto que actualmente apresenta. A nova campanha de obras justificava-se pela necessidade de reforçar as paredes do velho edifício, que ameaçavam ruir devido ao peso da cobertura.

## Descrição

Palladio conceberia a sua intervenção sob a forma de uma cintura de fachadas servindo de contraforte às paredes debilitadas do edifício gótico, divididas em dois pisos correspondentes aos dois andares da construção preexistente. Tomando por modelo o *Teatro de Marcelo*, em Roma, e a *Libreria* de Veneza, que Sansovino realizara já partindo da mesma fonte, concebe os novos alçados de modo absolutamente idêntico, estruturados, conforme a



Jacopo SANSOVINO (1486-1570). A **Libreria Marciana**, Praça de São Marcos em Veneza. © Scala.

tradição, com base na sobreposição das ordens dórica e iônica e coroadas de uma balaustrada ornada de estátuas.

As quatro fachadas proporcionam, com efeito, uma sequência rítmica de belíssimo efeito de um mesmo motivo arquitectónico, separado por colunas de ordem gigante, que se repete nos dois pisos e que estaria destinado a converter-se num dos mais populares módulos compositivos da arquitectura europeia do século seguinte: a chamada *serliana* ou motivo de Palladio, isto é, um arco de volta inteira suportado por colunas, ladeado de vãos rectangulares.

No seu interior oculta-se o primitivo edifício gótico, cujas paredes externas, igualmente modernizadas, ornadas de óculos entre colunas adossadas da ordem toscana e rematadas por uma cornija modilhonada, se elevam de um terço acima da nova fachada, coroando o conjunto uma cúpula de chumbo rematada de estátuas.

## Comentário

Palladio publicaria, a partir de 1570, quatro livros de arquitectura, com o fim de definir as regras da sua arte e de propagar as suas teorias. São obras

abundantemente ilustradas de gravuras sobre madeira, expondo todo um sistema arquitectónico assente na noção de módulo. Admiráveis de força, proporções e pureza, mas igualmente ricas pela sua variedade, as obras de Palladio constituirão uma verdadeira corrente da arte europeia: o *palladianismo* – e servirão de modelos para os arquitectos dos séculos seguintes.

A Basílica constitui uma das melhores expressões desse esforço desenvolvido por Palladio no sentido da sistematização de uma nova ordem, que permitisse resolver as tensões evidenciadas pela arte contemporânea. A indiscutível nobreza e elegância dos seus alçados devem-se, na verdade, em boa medida, às proporções rigorosamente clássicas dos diversos elementos arquitectónicos, ideias centrais, ambas, da sua arquitectura. Com efeito, é evidente o particular relevo outorgado às noções de geometria e de claro-escuro exploradas por Sansovino, mas a influência da *Libreria*, patente na balaustrada com estátuas, no majestoso friso e na combinação de colunas de diferentes tamanhos, adquire aqui uma sobriedade e uma severa monumentalidade, que autonomizam a Basílica em relação a qualquer modelo original.



Gian Lorenzo BERNINI (1598-1680).  
*Cátedra de S. Pedro*, Basílica de S. Pedro, Roma  
© Scala.

# 10

## Capítulo

# Barroco

e

# Classicismo

A palavra “barroco” nasce na língua portuguesa (Garcia de Orta, 1563) para designar as pérolas irregulares de origem oriental, que se tornarão características da joalheria europeia dos finais do século XVI e ao longo de todo o século XVII. Com o tempo, porém, o seu significado alargar-se-ia, de molde a traduzir os conceitos genéricos de singular, bizarro ou caprichoso, quer se tratasse de um objecto, de um pensamento ou de uma expressão.

O Barroco emergiria, assim, como fenómeno cultural delimitado, que haveria de marcar a civilização europeia desde os últimos anos do século XVI até cerca de 1760 e o seu impacto seria tão profundo que podemos segui-lo em domínios tão diversos como a literatura, as artes plásticas, o urbanismo, a música, o teatro, a liturgia ou a própria festa. Efectivamente, durante estes quase dois séculos, a Europa inteira torna-se barroca e, através dela, boa parte do mundo também. Nesse amplo bote navegam, porém, em simultâneo, países católicos e protestantes, monarquias e repúblicas burguesas, além de regiões do mundo dotadas de uma autonomia cultural que seria impossível (senão mesmo indesejável) sufocar.

Será talvez mais justo falar de “barrocos” do que de Barroco, tão distintas serão as formas e conteúdos que reveste. Mas, em toda a parte, é o mesmo sentido do teatro e da festa que se evidencia, o mesmo desejo de estimular a emoção, a mesma vontade de persuadir pela sedução dos sentidos; e todas estas características serão suficientes para fazer dele o último grande estilo europeu anterior à Revolução Francesa e, portanto, ao mundo contemporâneo em que vivemos.

Um único país se colocará à margem deste processo: a França onde, ao longo do século XVII e enquanto a Monarquia afirma a sua autoridade em todos os domínios da vida nacional, se desenvolve o que poderíamos designar por uma via paralela, marcada pela procura do rigor, de uma harmonia majestosa e por um predomínio da linha recta que a distingue da exuberância curvilínea do Barroco. Esta particularidade francesa receberia o nome de Classicismo.



Pierre PUGET (1620-1694).  
*Perseu libertando Andrómeda* (1684).  
Escultura em mármore de 3,20 m de altura,  
executada para os jardins de Versalhes.

© Dagli Orti.

# Entre a razão e a emoção



Guido RENI (1575-1642), *São Sebastião*.  
Museu do Prado, Madrid.  
© Artephot/Oronoz.



Fachada da Igreja de Val-de-Grâce, Paris.  
© Deneux/Agence TOP.

É em Roma, cidade dos Papas, que o Barroco emerge como fenómeno artístico, em pleno ambiente de reconquista católica, ou de **Contra-Reforma**. Este movimento encontraria o seu ponto de partida e a sua base espiritual no **Concílio de Trento** (1545-63). Este chegava demasiado tarde para reconciliar católicos e protestantes; Lutero havia-o reclamado, no seu tempo, mas as clivagens políticas, somando-se às reivindicações religiosas, exacerbariam as tensões até à ruptura. A rivalidade entre Francisco I e Carlos V, ambos católicos, a adesão à **Reforma** de numerosos príncipes alemães, o rompimento da Inglaterra com a autoridade pontifícia, incitam o Papa Paulo III (1468-1549) a convocar o concílio, através do qual a Igreja Romana iniciaria um processo de profunda renovação. Trata-se de recuperar, na medida do possível, o espaço perdido para o protestantismo e, sobretudo, de reforçar a sua influência nas áreas que lhe haviam permanecido fiéis, entre as quais se incluíam os territórios ultramarinos de Portugal e Espanha.

Ao contrário do Renascimento e do Maneirismo, movimentos de raiz intelectual, nascidos nos meios humanísticos e, portanto, dificilmente acessíveis ao homem comum, pedia-se agora aos artistas que apoiassem a força e a autoridade da mensagem difundida por uma *Igreja militante*, exaltando a sua majestade e estimulando a emoção colectiva com vista e cativar o crente pelo deslumbramento dos sentidos. Surgiria, deste modo, uma arte eminentemente dramática, que opunha à clareza e racionalidade do universo renascentista um irreductível dinamismo, deleitando-se nas linhas curvas ou oblíquas, nas torsões espectaculares, nos jogos teatrais de iluminação, enfim em tudo quanto pudesse provocar ilusão, surpresa e admiração. O corolário desta atitude seria o conceito **obra de arte total**, onde as diversas especialidades se conjugam com vista à obtenção de um efeito global e em que a riqueza dos materiais (utilizados ou simulados) e as dificuldades técnicas da realização detêm um papel fundamental.

O Barroco ficará para a posteridade, como a arte da encenação. Expande-se por uma vastíssima área que engloba, além da Europa, certas partes do Oriente e uma fatia importantíssima do continente americano. No interior deste processo, dilui-se a sua ligação inicial à Reforma Católica, para se converter rapidamente numa **arte de massas**, apta a suscitar a emoção e a fornecer apoio imagético a um discurso ideológico: daí o seu próprio êxito e a sua enorme diversidade.

Com efeito, mais do que de um estilo é, provavelmente, de um gosto que deveremos falar, experi-



Andrea Pozzo (1642-1709),  
*Triunfo de Santo Inácio*,  
 Igreja de Santo Inácio, Roma.  
 ©Alinari-Giraudon.

mindendo-se em tonalidades diversas consoante o terreno em que se implanta, variando entre a exuberância e o classicismo, a **emoção** e a **razão**. Por esse motivo, proliferam as variantes nacionais e até regionais, que em muitos casos (basta lembrar **Rubens**, **Velázquez** ou **Rembrandt**) superarão mesmo a matriz italiana; e isto explica que a Itália vá deixando de ser o centro decisório da arte europeia o qual, pelos finais deste período, se deslocaria, discretamente para França.

Neste país, após os faustos dos reinados de Francisco I e Henrique II, as guerras religiosas haviam quase suspenso o desenvolvimento artístico. Mau grado o relançamento da construção sob Henrique IV e o esboço de uma arte de corte que se divisa com Luís XIII, será necessário aguardar pelos anos de 1660 para assistir ao renascimento do espírito criador. Contudo, Luís XIV, ao transportar a corte para Versalhes, atrai também os melhores representantes de todas as artes e, desse modo, durante trinta anos, o estaleiro de Versalhes alimentaria a criação dos melhores artistas, a ponto de, nos finais do século, simbolizar a própria grandeza da arte monárquica. Imitado por todos os príncipes europeus do século XVIII, o classicismo versalhenense fornecerá, assim, à arte francesa, uma irradiação universal.



Vista da Praça de São Pedro em Roma.  
 © Bertinetti/Rapho.



# Roma triunfante



Giacomo della PORTA (1540-1602).  
Fachada da Igreja do Gesù em Roma.  
© Scala.



Cúpula da Capela de Sant 'Andrea al Quirinale, Roma.  
© Serge Chirol.

**P**ara maior glória de Deus e da Igreja, tal foi a justificação fornecida pelo Papado para a gigantesca reforma urbanística da cidade de Roma empreendida pelos papas Clemente VIII e Paulo V, nos últimos anos do século XVI e primeiros do seguinte, e que os seus sucessores continuariam sob o lema *Roma Triunfante*. A renovação da cidade eterna converter-se-ia, a breve trecho, numa afirmação de poder por parte do Catolicismo, ao mesmo tempo que no núcleo dinamizador de uma expressão estética colocada ao serviço da exaltação da Fé e da autoridade político-espiritual dos pontífices.

Mais do que de acções isoladas trata-se de renovar por completo o aspecto da urbe, onde se pretende que a arquitectura funcione como uma espécie de oratória visual, num alarde sem precedentes de força e de capacidade aglutinadora que as restantes artes secundarão. E o primeiro marco deste processo surgiria com a *igreja do Gesù\**, casa-mãe dos Jesuítas, edificada pelo arquitecto e teórico **Vignola** (que desenhou a planta) e por **Giacomo della Porta** (autor da fachada). A nova igreja constituiria, a vários títulos, uma importante novidade.

Aplicando os princípios litúrgicos da Contra-Reforma, de que a Companhia de Jesus era o porta-estandarte, esta igreja permite reunir os fiéis no interior de uma nave única. Se a fachada, de dois andares de ordens e aletas laterais no andar superior, não ostenta ainda a animação que caracterizará o Barroco, o espaço interior apresenta já um sentido emotivo de luz e apela a uma decoração abundante e dinâmica que receberá no século seguinte.

Depois deste ensaio precoce, o pólo dinamizador da criação da arquitectura barroca seria a *Basílica de S. Pedro do Vaticano*, onde as campanhas arquitectónicas e decorativas continuariam ao longo de todo o século XVII. A igreja em forma de cruz grega, riscada por **Bramante** e **Miguel Ângelo**, converte-se, a partir de 1603, numa basílica, graças à justaposição ao núcleo inicial de uma grandiosa nave e nova fachada projectadas por **Carlo Maderno** sob a influência do *Gesù*, onde o Barroco triunfa já na acentuação dramática dos portais e no jogo de claro-escuro do interior, desenvolvido também a partir de propostas do templo inaciano. A nova fachada, que de algum modo oculta a visão da cúpula miguelangelesca que cobre o transepto, confere ao templo um enorme impacte teatral, graças ao efeito produzido pela larga escadaria de três lanços que conduz aos cinco portais que marcam a entrada.

Na sequência de S. Pedro, numerosos edificios se constroem ou se renovam e o Barroco desponta

pouco a pouco. Nas igrejas de *Santa Maria della Vittoria* e *Sant'Andrea del Valle*, de Maderno, como na *Capela do Quirinal*\* de **Alessandro Algardi**. a decoração vai adquirindo uma função de tal modo preponderante que atesta a emergência de uma nova sensibilidade.

## Cortona, Bernini e Borromini

Idênticas transformações se verificam nas grandes residências (vilas ou palácios) erguidas para as famílias notáveis do tempo, muitas das quais sentariam filhos seus no trono apostólico. Estão neste caso a *Vila Doria-Pamphili*, de **Algardi** e a *Vila Falconieri*, de **Borromini**, ambas nos arredores de Roma, ou ainda o *Palácio Barberini*, no centro da cidade, desenhado por **Maderno**, onde colaborariam também **Bernini** e **Borromini**. Com efeito, **Bernini**, **Borromini** e **Pietro da Cortona** são os verdadeiros protagonistas da fase de maturidade do estilo. A **Pietro da Cortona** (1596-1669), o mais clássico do grupo, deve-se a *Igreja dos Santos Luca e Martina* (1634), onde pretendeu colocar o seu próprio túmulo e a de *Santa Maria della Pace*. Em ambas explora as relações dinâmicas entre as diversas partes do edifício, nomeadamente entre a fachada e a cúpula, que resolve no primeiro caso através da linha convexa do alçado e, no segundo, com a adição de um nartex saliente abrigando o portal (inspirado no *Tempietto* de Bramante) e de duas alas côncavas enquadrando o corpo central.

Estes primeiros templos barrocos são em regra de modestas dimensões e parecem funcionar como modelos experimentais para a estruturação de planos e alçados. Está neste caso a minúscula *Igreja de Sant'Andrea al Quirinale*, obra-prima de **Bernini**, cuja nave tem a forma de elipse rematada por uma cúpula. Um pequeno nartex antecede a fachada tratada como um imponente arco de triunfo, que potencia o efeito de surpresa provocado pelo interior.

Seria no Vaticano que este arquitecto-escultor, a quem seduzia mais o trabalho em grande escala, encontraria um estaleiro à sua medida. Começa por conceber o *baldaquino de bronze*\* que cobre o altar-mor e cujas colossais colunas torsas, de 29 m de altura, constituiriam desde então um motivo recorrente da arte barroca e, ainda no interior, constrói também a grande escadaria de honra (a *Scala Reggia*), verdadeiro prodígio de concepção pela audaciosa perspectiva ascendente das colunas. Deve-se-lhe, sobretudo, o arranjo da gigantesca *praça*\* *fron-teira à Basílica*, enorme recinto elíptico rodeado de um pórtico colossal, com a sua quádrupla fileira de 284 colunas e 88 pilastras, que o artista teria concebido como uma evocação dos braços maternos da Igreja recebendo as multidões de fiéis.

Mais ainda do que Bernini, seria **Borromini** quem evidenciaria na sua arquitectura religiosa as qualidades de tensão e de originalidade que o torna-



BERNINI (1598-1680).  
Baldaquino de bronze do altar-mor  
de Basílica de São Pedro. Roma.  
© Scala.



BORROMINI (1599-1667),  
Fachada da Igreja de Santa Agnese  
na Praça Navonna, Roma (1657).  
© Nimatallah/Luisa Ricciarni, Milão.



Baldassare LONGHENA  
(1598-1682), **Igreja de  
Santa Maria della Salute**  
(1631), Veneza.  
© Dagli Orti.



BERNINI (1598-1680), **balcão da Capela Cornaro**,  
Igreja de Santa Maria della Vittoria, Roma.  
© Scala.

riam verdadeiramente emblemático deste período. Ao seu talento se devem edificios que ficariam como marcos fundamentais da arquitectura barroca, como as igrejas de *San Carlo alle Quattro Fontane* que assinala, simultaneamente, o início e o fim da sua carreira –, de *Sant'Ivo alla Sapienza*, de *Santa Agnes*, ou ainda o *Oratório dei Filippini* e o *Palácio de Propaganda Fide*. Neles procuraria obter, tanto ao nível dos planos como dos alçados, um efeito do máximo dinamismo, através de um jogo incessante de superfícies côncavas e convexas ou de complexos exercícios geométricos, que testemunham a sua notável fantasia e uma busca contínua de formas originais, que fariam dele o mais imaginativo criador do Barroco romano.

Estes e outros edificios converter-se-iam em pretextos para grandes obras de urbanização, que procurariam recriar o esplendor da época imperial e que iriam imprimir à zona monumental da urbe o carácter, que mantém ainda, de cidade barroca. Entre os conjuntos mais imponentes deste período avultam as vias que conduzem da *Piazza del Popolo* ao *Campo de Marte*, ao *Capitólio* e ao *Quirinal*, tal como a *Piazza di Spagna* com a sua enorme escadaria e a *Fontana della Barcaccia*. Fontes e obeliscos constituem dos principais motivos de ornamentação da cidade, em que colaborarão arquitectos e escultores, como é o caso da *Fontana di Trevi* (1732), de



CARAVAGGIO (1573-1610), *Vocação de São Mateus*, Igreja de São Luís do Franceses, Roma. © Scala.

**Nicola Salvi** ou da *Fontana dei Quattro Fiumi* (1648) de **Bernini**, na Piazza Navonna.

A Bernini competiria produzir a escultura mais importante deste período opondo, com uma plasticidade verdadeiramente genial, a forma aberta em todas as direcções à forma fechada renascentista. Entre os seus prodigiosos trabalhos, merecem destaque a estatueta de David (1625), cuja violenta torção e tenso expressionismo constituem uma manifestação cimeira do espírito combativo que caracterizava o Barroco; a *Cátedra de S. Pedro*, no Vaticano, onde o bronze, o mármore e o vitral se aliam para construir, num verdadeiro espectáculo de luz e cor, a apoteóse da Monarquia pontifícia; ou, sobretudo, o *Éxtase de Santa Teresa*\* (1652), na Capela Cornaro\*, sua obra-prima.

## A Itália barroca

De Roma, a chama do Barroco alastraria a outras regiões italianas. Lecce, por exemplo, no reino

de Nápoles, seria reformada no novo gosto pelos vice-reis espanhóis (os espanhóis ocupam o Sul de Itália de 1734 a 1806) com uma sumptuosidade tal que ficaria conhecida como a Florença do Barroco, e no Centro e Norte da Península o novo gosto faz também a sua entrada triunfante. Um dos melhores exemplos da arquitectura barroca fora de Roma será a *Igreja de Santa Maria della Salute*\* (1631) em Veneza, de **Baldassare Longhena**, de planta octogonal envolvida por um deambulatório e coberta de uma poderosa cúpula apoiada em elegantíssimas aletas, que conferem a este edifício um aspecto eminentemente escultórico. Seria Turim a cidade mais representativa deste período, graças ao conjunto de edifícios projectados por **Guarino Guarini**.

Guarini, monge teatino, arquitecto, filósofo e matemático, desenvolveu a sua obra a partir dos edifícios de Borromini, mas a sua extraordinária imaginação criadora elevaria a um grau de complexidade dificilmente ultrapassável a plástica fantasia



Annibale CARRACCI (1560-1609), *Pietà*,  
Galeria Nacional, Parma.  
© Scala.

Este quadro, cujo registo inferior contrasta, no seu expressionismo de forte contenção, com a exuberância do *triumfo da cruz* que se desenrola na parte superior, constitui uma demonstração eloquente do talento de Annibale Carracci para desenvolver, em simultâneo, uma linguagem teatral derivada de Miguel Ângelo e um sentimento mais íntimo, ligado à arte veneziana.

do mestre romano. A Igreja de San Lorenzo (1668) combina na sua planta o quadrado e o octógono e dispõe de duas cúpulas, uma sobre a nave e outra sobre a capela-mor. A primeira, que recorda a arquitectura islâmica, forma no seu interior uma estrela de oito pontas que sugere o efeito fantástico de uma “máquina arquitectónica”, onde a luz produz os mais surpreendentes efeitos. Invenção mais extraordinária ainda constitui a cúpula da *Capela do Santo Sudário*, na Catedral, recinto de planta circular, cuja massa arquitectónica se desmaterializa graças ao prodigioso número de aberturas de formas bizarras que a prefuram. A mesma radical plasticidade revelaria ainda o *Palácio Carignano*, de planta em H,

totalmente construído em tijolo e onde as fachadas ondulantes se conjugam com os ritmos igualmente sinuosos das molduras de portas e janelas.

## A “revolução” de Caravaggio

No que respeita à pintura deste período, a liderança de Roma parece diluir-se em benefício de outras cidades italianas. O primeiro grande nome a reter neste processo é o de **Caravaggio**, originário de Milão e que na Lombardia faz a sua aprendizagem. Deixaria na igreja de S. *Luís dos Franceses* de Roma um conjunto impressionante de telas sobre a *vida de S. Mateus\** que inauguram o novo estilo. Trata-se de composições monumentais, onde os episódios religiosos são narrados como acontecimentos contemporâneos passados entre gente humilde, com um tão revolucionário realismo que em sua intenção seria cunhado o novo termo de *naturalismo*. A força dessas pinturas vem-lhes, tanto da ousadia da composição, como do jogo verdadeiramente inovador e violento de luz e sombra, apoiado por um colorido simultaneamente suave e quente, que inauguraria o *tenebrismo* como nova via de expressão.

Um dos mais representativos expoentes dessa tendência seria **Cristofano Alori**, de Florença, autor da famosa *Judite*, cujo poético colorido se dilui numa trama intensa de contrastes lumínicos, mas numerosos outros se contariam por toda a Itália, entre os quais será justo referi o pisano **Orazio Lomi**, cuja filha, **Artemisa Gentileschi**, autora também de uma conhecida *Judite e Holofernes\**, igualmente cultivaria este género. Em Roma a pintura barroca seguiria um caminho diferente, que alcançaria a maior expressão na obra de **Anibale Carracci**, pintor originário de Bolonha. Entre as suas mais famosas criações figura o *tecto da Galeria do Palácio Farnese* (1507-1601), imponente composição inspirada na que Miguel Ângelo pintara, cem anos antes, no tecto da Capela Sistina e que se tornaria um ponto de referência para toda a pintura mitológica da século XVII. A concepção deste fresco, que narra em cores frescas e alegres histórias de deuses e deusas, provoca, pelo intrincado jogo de perspectivas, um efeito ilusionístico quase vertiginoso.

Esta constitui uma vertente da pintura de Anibale que, como na *Pietà\** ou na *Paisagem com a Fuga para o Egipto*, demonstraria um conhecimento profundo da arte de Correggio e dos grandes venezianos e partilharia de um naturalismo talvez não afirmas paralelo ao de Caravaggio, que fará dele o iniciador da paisagem clássica.

A partir da síntese que Anibale Carracci elabora das tendências anteriores, desenvolvem-se duas vias de expressão (alternativas ou complementares) que os pintores das gerações seguintes explorarão. **Guido Reni**, estabelecido em Bolonha, será o expoente de um classicismo deliberado e correcto, com raízes na arte de Rafael e que exemplificaria,



Guido RENI (1575-1642),  
*Atalante e Hipoménès*,  
 Museu de Capodimonte, Nápoles.  
 © Scala.

embora com um colorido dramático e brilhante que lhes emprestaria uma emotividade própria, em obras como *S. Sebastião*, *A Aurora* ou *Atalante e Hipoménès*\*; quanto ao gosto pelo esquema ilusionístico, particularmente vocacionado para a distensão do espaço arquitectónico, teria o seu mais significativo cultor na figura do padre jesuíta **Andrea Pozzo**.

Autor de um importantíssimo tratado sobre a perspectiva na pintura e na arquitectura, que divulgaria por toda a cristandade modelos de templos e de altares e esquemas de composição em *trompe l'oeil*, Pozzo pintaria na abóbada da nave da Igreja de Santo Inácio em Roma a glória do fundador da Companhia\*. Aí deixaria uma vastíssima composição aérea, onde as personagens flutuam entre arquitecturas perspectivadas, num ambiente apoteótico que, quer através das suas viagens ao estrangeiro, quer pela expansão os seus escritos, viria a ser responsável por uma voga internacional que se prolongaria até ao Rococó.

A gravidade e a majestade constituem os traços mais evidentes do barroco romano, ao qual compete traduzir o próprio carácter da Cidade Eterna como sede do Papado e de uma Fé de ambições universais. À medida que este gosto se vai divulgando pela Europa e, além-mar, na América e no Oriente, outros conteúdos irão acrescentar-se à essência religiosa inicial; mas nem por isso riqueza e imponência deixarão de ser os seus atributos principais.



Artemisa GENTILESCHI (1597-1651),  
*Judite e Halofernes*,  
 Galeria dos Uffizi, Florença.  
 © Alinari/Giraudon.

# Oposição Barroco/Classicismo: uma realidade?



Igreja dos Inválidos, cujo zimbório foi edificado por HARDOUIN-MANSART.  
© Artephtot/De Kerland.



Colunata do Louvre por Charles PERRAULT.  
© Photo RMN - C. Rose.

Nascido em Roma, o Barroco encontraria, na verdade, tanto no resto da Itália como em toda a Europa, um terreno fértil para a sua implantação. Em França, contudo, nação que, até pela proximidade geográfica, havia estado na primeira linha da adopção das pesquisas artísticas do Renascimento e do Maneirismo, o Barroco apenas será aceite com numerosas reticências, desenvolvendo-se, em seu lugar, uma expressão artística que corresponde perfeitamente às suas mais profundas aspirações: o Classicismo.

Com efeito, a arte deste período tem em França uma finalidade prioritária: representar a *grandeza* como sinónimo do poder real. Nesse sentido, refuta toda a fantasia e arbitrariedade que caracterizavam o Barroco na sua versão italiana, para se inspirar nos grandes mestres do século XVI e da Antiguidade.

Desse modo, ao império da linha curva opõe-se um estilo monumental baseado nas linhas rectas verticais e horizontais e assente no equilíbrio, na clareza e na racionalidade. Trata-se de uma arte oficial, dirigida pela Coroa, que nela encontra um meio eficaz de exaltação e tem os seus próprios mecanismos reguladores que são as Academias. A recusa, em 1665, dos projectos de **Bernini** para a conclusão do **Louvre** reveste, neste contexto, o valor de um símbolo. Mas é certo que a arquitectura francesa deste período participa a mais de um nível do universo simbólico e grandiloquo do Barroco, do qual constituirá, afinal, como que o reverso de uma mesma medalha, ilustrando assim um perpétuo conflito entre razão e emoção que noutros locais ressurgirá também.

De resto, ainda que de forma contida, o Barroco de matriz italiana não deixa de fazer a sua aparição na arquitectura francesa, em obras como as igrejas parisienses de *Saint Paul-Saint Louis* (1627), de **E. Martellage**, de *Val-de-Grâce*\* de **F. Mansart** (1598-1666), ou ainda no *Colégio das Quatro Nações* (1662) de **La Vau** (1612-1670). Porém, quase todos estes arquitectos evoluirão em pouco tempo no sentido do classicismo, quando ele se instala como ideologia oficial, o que acontece com a chegada de Colbert em 1661.

Os edificios mais representativos do novo gosto em Paris são os *Invalides*\* de **Liberal Bruant**, gigantesca construção em forma de grelha, em cujo extremo avulta a imponente igreja e a nova *fachada do Louvre*\* de **Charles Perrault**, **Le Brun** e **Le Vau**, com as suas magníficas colunatas entre corpos ressaltados, cujo rigor formal a converteria em modelo para as futuras construções neoclássicas.

O grande monumento do Classicismo francês é, contudo, o *Palácio de Versalhes\**, verdadeiro símbolo do século de Luís XIV e cujo enorme parque, povoado de estátuas e construções, ficaria como o mais extraordinário exemplo do jardim clássico de tipo francês.

A par destas construções, têm lugar obras de urbanização que irão modernizar a capital, como a *Place des Victoires* (1673), de planta circular, ou a actual *Place Vendôme*, “praças reais” centradas na estátua equestre ou pedestre do monarca e merece destaque a *Porte de Saint-Denis*, projectada por **François Blondel** para as muralhas de Paris e que hoje se ergue isolada, como um arco de triunfo, com os seus obeliscos e relevos executados por **Anguier**.

## A escultura clássica

Idêntica contenção formal, elegância e clássica proporção domina a escultura deste período, cujos melhores representantes seriam **François Girardon** e **Antoine Coysevox**. Ao primeiro se devem obras como o magnífico grupo de *Apolo servido pelas Ninfas\** na Gruta de Tétis em Versalhes ou o *túmulo de Richelieu* (1694), que constitui uma versão muito francesa dos túmulos papais de Bernini, enquanto Coysevox se especializaria quase na realização de magníficos bustos-retratos para a alta nobreza. Outros artistas preferiram as vias de um Barroco de filiação berninesca, mais enfático e plástico e entre estes destaca-se **Pierre Puget**, cujo patético expressionismo se ilustra em *Perseu e Andrómeda\**, *Milon de Cortona*, símbolo da força tornada inútil, ou nos *Atlantes* do Hotel de Ville de Toulon.

## A pintura

Também na pintura numerosos artistas revelam uma sensibilidade claramente barroca, traduzida num interesse profundo pela representação de cenas da vida familiar ou campesinas, particularmente aptas para a exploração de efeitos lumínicos. Destacam-se os irmãos **Le Nain** – **Antoine** (1588-1648), **Louis** (1593-1648) e **Mathieu** (c.1607-1677) –, em cujos quadros, como *Le Repas de Paysans* ou *La Charrette*, a vida dos camponeses avulta como tema principal, em silenciosas composições banhadas numa coloração suave e poética. Mais próximo do caravagismo, **Georges de La Tour** produziria uma pintura onde, como em *S. José carpinteiro\**, a luz de uma candeia ou de uma vela, projectando densas sombras em redor das figuras, constitui com frequência a personagem principal.

A vertente clássica da pintura francesa surgiria mais tarde e teria o seu primeiro representante em **Nicolas Poussin**. Completamente estranho à poética tenebrista, distribui a luz de forma igual, como na pintura dos mestres renascentistas. Nas suas



François GIRARDON (1628-1715), *Apolo servido pelas ninfas*, Gruta de Tétis, Versalhes. © Hubert Josse.



Georges de LA TOUR (c.1593-1652), *São José carpinteiro*, Museu do Louvre, Paris. © Dagli Orti.





Nicolas POUSSIN (1594-1665).  
*Paisagem com Orfeu e Euridice.*  
 Museu do Louvre, Paris.  
 © Dagli Orti.



Fachada del Obradoiro, da *Catedral de Santiago de Compostela*, Espanha. © Everts/Rapho.

composições religiosas ou de carácter mitológico, como *Orfeu e Euridice*\* (c.1650), a paisagem de Itália (onde passou a maior parte da vida), povoada de evocativas ruínas, adquire por vezes uma força notável.

É no retrato que melhor se exprime o classicismo francês, como atestam o famoso *Ex-Voto* e o magnífico *retrato de Richelieu* de **Philippe de Champaigne** (1602-1674), *A Entrada do Chanceler Séguier* de **Charles Le Brun** (1619-1690), ou o *retrato de Luís XIV* de **Rigaud**, a partir do qual o retrato de aparato à francesa se divulgaria por toda a Europa.

## Espanha e Portugal

Ao contrário da França, a Península Ibérica, onde o absolutismo monárquico se aliava ao misticismo religioso, abraçaria sem hesitações o Barroco, que se reflecte desde logo na elaboração de sumptuosos portais-retábulos, adornados de nichos e várias ordens de colunas. Exemplos disto são, em Espanha, as igrejas de *Viñaroz*, de **Juan Bautista Viñes**, e de *Montbuy*, de **P. Rupin** e **P. Sorell**, episódios de um processo que alcançaria o climax na portentosa fachada *del Obradoiro* da *Catedral de Compostela*\* (1738) de **Fernando Casas y Novoa**. Experiências em torno de alçados ondulantes evidenciam-se também, como na *Catedral de Valença*, do alemão **Conrad Rudolf**, mas é a sobrecarga ornamental que realmente caracteriza o barroco



Fachada da Igreja de São Francisco, Acataptec, México.  
© Dagli Orti.



Fachada da Basílica do Palácio-Convento de Mafra, Portugal.  
© Gérard Sioen/Rapho.

espanhol, como se constata na *sacristia da Cartuxa de Granada*. Levado pelos Espanhóis, o Barroco expande-se também para a América Latina, e aí se verificará um processo originalíssimo de miscigenação com a arte indígena, em especial nos edifícios religiosos, como a *Igreja de S. Francisco de La Paz* (Bolívia) ou a de *S. Francisco de Acatepec\**, em Puebla (México). Este panorama viria, a alterar-se com a subida dos Bourbons ao trono espanhol, a partir da qual se patrocinará um classicismo com raízes na arte francesa que teria por maior expoente o *Palácio Real de Madrid* (1737).

Em Portugal, o Barroco despontara primeiro nas artes decorativas, nomeadamente nos retábulos de *talha* e nos revestimentos de *azulejos*. No plano da arquitectura, a adesão à nova estética seria assinalada em 1682, com a *Igreja de Santa Engrácia* em Lisboa, de **João Antunes**, magnífico edifício de alçados ondulantes que constitui uma adaptação barroca do S. Pedro de Bramante. À medida que o país enriquece graças ao ouro do Brasil, o Barroco irá fazendo a sua aparição, em especial no Porto, através da obra de **N. Nasoni**, em que se destaca a *Igreja das Clérigos*, de planta elíptica e riquíssima fachada. A arte oficial tende uma vez mais para um Barroco de sentido clássico, ainda que de claras ressonâncias italianas, que teria o seu exemplo emblemático no gigantesco *Palácio-Convento de Mafra* (1717) do alemão **João Frederico Ludovici**.



Fr. Cipriano da Cruz, *Mater Dolorosa*,  
Museu Machado de Castro, Coimbra.  
© Arquivo Nacional de Fotografia, Lisboa.



Diego VELÁZQUEZ (1599-1660), *Las Meninas*.  
Museu do Prado, Madrid.  
© Dagli Orti.



Bartolomé Esteban MURILLO (1618-1682).  
*A Imaculada Conceição*. Museu do Prado, Madrid.  
© Dagli Orti.

Também no Brasil o Barroco irá conhecer grande fulgor, especialmente no campo da *talha*, em que avulta a *Igreja de S. Bento* do Rio de Janeiro e a madeira dourada e policromada seria, neste período, o suporte privilegiado da escultura peninsular, que a utilizaria para realizar obras eivadas de um patetismo muito peculiar. Os seus melhores representantes seriam **Gregório Hernandez** e **Alonso Cano**, em Espanha, autores respectivamente da *Piedade* e da *Madalena Penitente* e, em Portugal, **Fr. Cipriano da Cruz**, cuja *Mater DoIorosa\** (1685) eleva ao paroxismo a expressão dramática.

Importantíssima é a pintura espanhola deste período, marcada por um forte realismo de matriz caravagesca, que encontramos, logo na primeira metade do século XVI, em quadros como *Rapaz Manco* ou *Santo André*, de **José Ribera** (c.1591-1652). Outros se lhe seguiriam, como **Zurbarán** (1598-1664), extraordinário retratista e mestre do claro-escuro, a quem se devem obras como *Santa Casilda* ou a *Sagrada Família*. O maior nome da pintura seiscentista espanhola é seguramente **Diego Velázquez**, em cujas telas o realismo e o intimismo dos artistas precedentes adquirem uma escala verdadeiramente épica e quase incrivelmente multifacetada: intimista com a *Vênus ao Espelho*, tenebrista em *Velha fritando ovos*, popular no *Bufoão Sebastián de Mora*, sumptuoso com o *Príncipe Baltazar Carlos a Cavallo* e ambíguo na sua obra-prima,



Igreja de São Carlos Borromeu, Viena, Áustria.  
© Pix.

*Las Meninas*\*, onde o realismo roça a ilusão. À geração seguinte pertence **Esteban Murillo**, pintor de enorme sucesso entre os contemporâneos, com clara preferência por temas religiosos e infantis, que impregnaria de uma sábia e poética ternura, em telas como a *Imaculada Conceição*\* e *A Vendedora de Fruta*.

## Os países da Europa do Norte e do Centro

Na Europa Central, a difusão do Barroco foi atrasada até à segunda metade do século XVII pela Guerra dos Trinta Anos. No período que se seguiu, especialmente nos anos que vão de 1680 a 1750, a arquitectura italiana encontraria aí um acolhimento entusiástico, desenvolvendo-se uma estética aparatosa que irá fundir-se, depois, com o Rococó.

A uma primeira geração de italianos e franceses responsáveis pela introdução do novo gosto, como **Francesco Caratti**, autor do magnífico *Palácio Cernin* de Praga – onde os pilares, talhados em ponta de diamante, respiram uma espantosa monumentalidade –, segue-se uma geração brilhante de artistas locais, de que um dos mais notáveis seria **Fischer von Erlach** (1656-1723), cuja obra evidenciaria a marca da sua longa estadia italiana. Autor da *Igreja de S. Carlos Borromeu*\*, onde utiliza a planta elíptica, é igualmente o responsável pelo *Palácio de Schönbrunn*\* em Viena, construção impregnada de classicismo do tipo francês. Mais exuberante, **Johann Lukas von Hildebrandt** (1668-1745) faria prova no *Belveder Superior* de um grande sentido de articulação de volumes, aliando a inspiração francesa a uma riqueza plástica à italiana.

Ao Norte, a Suécia e a Dinamarca desenvolvem uma arquitectura cortesã, de que um dos melhores exemplares seria o *Palácio Real de Estocolmo* (1688) de **Nicomedes Tessin**, versão livre do projecto de Bernini para o Louvre, enquanto a Rússia se abre igualmente à arte barroca e à cultura ocidental com a viragem para o século XVIII. Na nova capital, São Petersburgo, riscada pelo francês **Alexandre Leblond**, erguer-se-ão magníficas construções, numa mescla de Barroco italo-francês tingido do forte colorido russo, como a *Igreja de Smolny*, o *Palácio de Inverno*\* ou o de *Tsárskoye Seló*, riscados todos pelo italiano **Rastrelli** (1700-1771).

Pelo contrário, diversos factores se opunham à introdução do Barroco em Inglaterra – o tradicional repúdio por tudo quanto viesse de Roma e por todas as eventuais influências *papistas*, as reticências em aceitar uma Monarquia absoluta, o próprio temperamento inglês –, ainda que esta tendência não tenha estado completamente ausente, como ilustram as diversas igrejas construídas por **Nicholas Hawksmoor** (1661-1736). Mas o melhor pretexto para a introdução do Barroco seria o grande incêndio de Londres, em 1666. **Christopher Wren** (1632-1723) seria então encarregado de riscar os planos da City



Palácio de Schönbrunn (1695). Viena. Áustria.  
© J. Ch. Pratt. D. Pries - DIAF.



Fachada do Palácio de Inverno em São Petersburgo.  
© Rapho.



Anton VAN DYCK (1599-1641), *Carlos I de Inglaterra*.  
Museu do Louvre, Paris.  
© Dagli Orti.



Peter LELY, *Duas Damas da Família Lake*  
Tate Gallery, Londres.  
© E. T. Archive.



Casa das Corporações na Grand Place de Bruxelas.  
© Wojtek Buss/Rapho.

e da gigantesca *Catedral de S Paulo* (1675), o que fez baseando-se nas experiências urbanísticas do Barroco europeu. Contudo, o puritanismo anglicano dificultava a aceitação de um gosto demasiado emotivo, na tradição italiana, pelo que, mais uma vez, estamos em presença de um classicismo *à francesa*, ainda que com características vincadamente autóctones.

Na Flandres católica, o Barroco meridional, favorecido pela união política com a Espanha e pela actuação dos Jesuítas, que o difundiam com a Contra-Reforma, implantou-se rapidamente, vindo, uma vez mais, a elaborar uma original síntese com a resistente tradição tardo-gótica. As consequências mais brilhantes desse processo foram a *Igreja de S. Carlos Borromeu* de Antuérpia, dos jesuítas **Aiguillon** e **Huysens** e a de *S. Miguel de Lovaina*, do padre **Guilherme Van Hees** (1601-1690), na qual a poderosa estrutura se alia harmoniosamente ao dinamismo da decoração. Reconstruído a partir de 1695, o notável conjunto urbano da *Grand Place de Bruxelas*\* atesta como o verticalismo gótico e a decoração flamengante revivem sob as formas barrocas.

A Flandres e a Holanda seriam os centros produtores de uma parte da melhor pintura da época, na qual transparece uma alegria e uma tranquilidade de espírito nascidas da prosperidade e do ambiente cultural que o comércio favorecia. Tudo isto se sente na obra de **Peter Paul Rubens**\* (1577-1640), o mais famoso pintor europeu deste período, onde a força, a exuberância e a sensualidade, servidas por um colorido poderosíssimo, se aliam a um profundo sentimento religioso, em telas como *A Ereccão da Cruz* ou *A Adoração dos Magos*.

O seu discípulo **Antoon Van Dyck**, que passaria parte da vida em Inglaterra, beneficiaria das vantagens de uma viagem a Itália, que lhe deu a conhe-



Frans HALS (1580-1666), *Banquete dos Oficiais de S. Jorge*, Frans Hals Museum, Haarlem, Países-Baixos. © Lessing/Magnum.

cer Ticiano e os venezianos. Adquiriria uma paleta refinadíssima, que colocaria ao serviço do retrato, como nos magníficos que realizou de numerosas figuras da corte inglesa, em particular de *Carlos I\**. **Peter Lely**, seu sucessor, continuaria a tradição do retrato inglês, que iria desabrochar nos séculos XVIII e XIX, no qual introduziria uma sensualidade que faltava ao mestre.

A sociedade holandesa encontraria um dos seus melhores cronistas em **Franz Hals**, em cujas obras perpassam um humor e um hedonismo muito particulares. São geralmente retratos individuais ou de grupo, figurando burgueses ostentando a sua sólida riqueza, impregnados de um forte realismo, como em *O Banquete dos Oficiais\** ou *As Regentes do Hospício dos Velhos*. Outro notável pintor seria **Vermeer\***, em cujas telas as qualidades estéticas da luz ocupam o lugar central e cujo expressionismo de forte contenção se encontra patente em quadros como *A Leiteira* (1660) ou *A Rendilheira*.

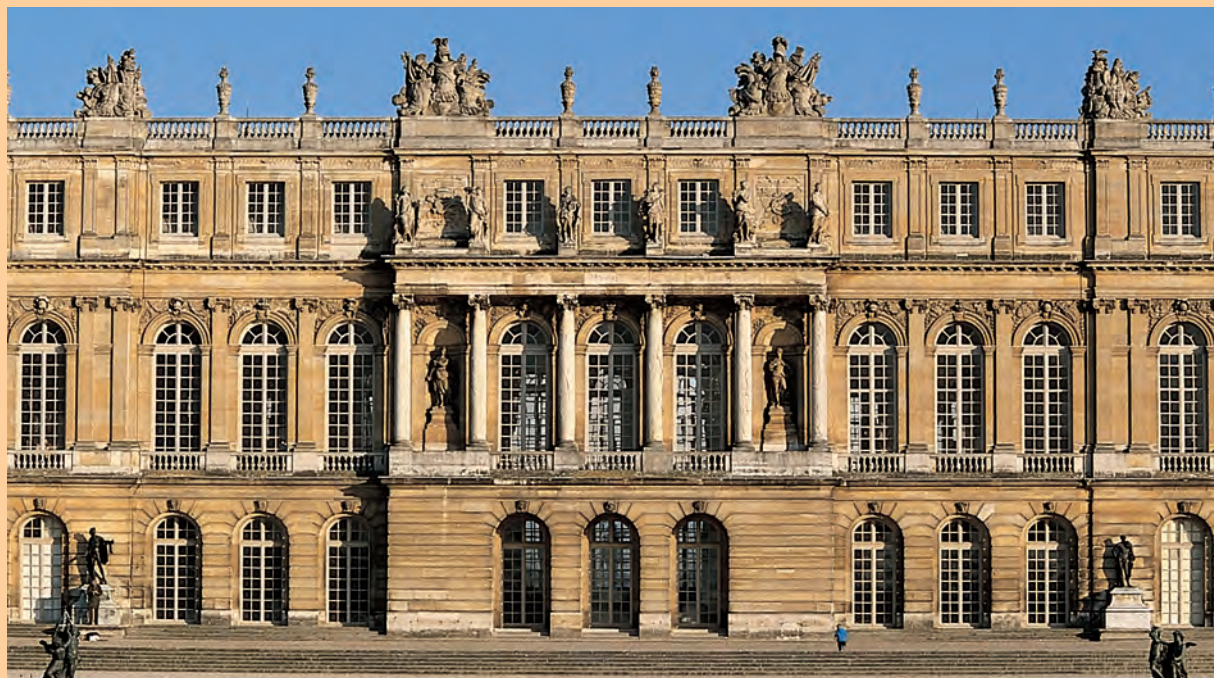
O maior génio da pintura holandesa seria **Rembrandt** (1606-1669), igualmente notável gravador. Três grandes retratos colectivos marcam a sua carreira: *A Lição de Anatomia* (1632), que o tornou famoso; *A Ronda da Noite* (1642), que assinala uma mudança na sua forma de pintar, doravante mais sombria e interiorizada; enfim *Os Síndicos dos Tece-lões* (1662), que pinta no fim da vida, no momento em que morre a sua última companheira. Um jogo densíssimo de claro-escuro e uma extraordinária paleta, simultaneamente quente e sombria, ligam-no inegavelmente ao mundo do Barroco; porém, como todo o génio, não cabe nas fronteiras de um estilo e as suas telas desenvolvem uma riqueza formal, um poder de síntese e uma captação psicológica das personagens que só seriam recuperados pela arte ocidental nos finais do século XIX.



Johannes VERMEER, dito VERMEER DE DELFT (1632-1675), *Rapariga lendo uma carta diante de uma janela aberta* (1658). Dresden Staatliche Kunstsammlungen. © Artophot/Artothek.

# O Palácio de Versalhes

LOUIS LE VAU (1612-1670) e JULES HARDOUIN-MANSART (1646-1708)



Na origem, Luís XIII decidira organizar um pavilhão de caça no meio da floresta. Desde que toma o poder, em 1661, Luís XIV escolhe Versalhes para as festas da corte, chamando para embelezar o edifício a equipa que havia criado a faustosa residência de Fouquet em Vaux-le-Vicomte: o arquitecto **Le Vau** reforma as fachadas, aumentando o palácio; **Le Nôtre** desenha os jardins e o pintor **Le Brun** coordena os programas de pintura e decoração.

Depois das suas primeiras vitórias militares, em 1668 Luís XIV transforma Versalhes em verdadeira residência. Le Vau, rendido por **D'Orbay**, envolve o antigo pavilhão por três lados.

Na sequência da instalação em Versalhes do seu governo, o Rei empreende em 1678 uma nova campanha de trabalhos, que confia a **Jules Hardouin-Mansart**. Sem destruir a obra de Le Vau, Mansart impõe ao conjunto do palácio uma regularidade mais clássica. A fachada do lado do jardim torna-se rectilínea, pela substituição do terraço central pela Galeria dos Espelhos e os salões da Guerra e da Paz abrem-se nas duas extremidades. De 1679 a 1689 decorreria nova campanha sob a direcção Mansart, que ergue duas longas alas simétricas, em ângulo recto, ditas *do Norte* e *do Meio-Dia*, que reproduzem o ordenamento do corpo central, valorizando-o.

## O estilo

O palácio de Versalhes, como todo o palácio francês, possui duas fachadas: uma voltada para o pátio de entrada e outra para o jardim.

Do lado do pátio, Versalhes apresenta a policromia do tijolo, da pedra e da ardósia: o estilo pitoresco do tempo de Luís XIII. A esta fachada jovial, opõe-se, voltada para o parque, uma fachada majestosa, inteiramente em pedra. Mansart, rejeitando as saliências e o movimento próprios dos efeitos barrocos, afirma um estilo clássico de ritmo uniforme. A horizontalidade domina e a simetria impõe-se com rigor. Adoça a frieza do conjunto desenhando duas fileiras de aberturas de volta redonda e anima o coroamento da balaustrada com fogaréus e algumas esculturas de troféus.

A decoração interior reflecte a grandeza régia: o jogo de espelhos multiplica o brilho e a riqueza dos materiais: mármore, ouro, bronzes. A opulência e a coesão do menor detalhe com o conjunto constitui o traço fundamental desta *arte real* e, deste modo, a “arte de Versalhes”, assente sobre as noções de medida, clareza, harmonia e ordem, converte-se no modelo do classicismo francês.

Enfim, a vontade de racionalizar a própria natureza traduz-se no jardim “à francesa”, estabelecendo



Galeria dos Espelhos. © Dagli Orti.

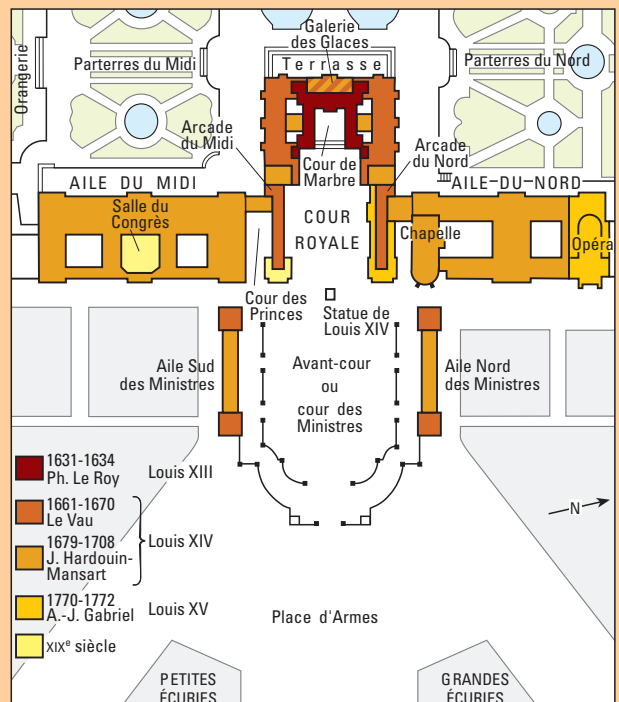
vastas perspectivas equilibradas e harmoniosas de lagos e zonas verdes, compondo uma encenação teatral em íntimo acordo com a arquitectura.

## A simbologia

Versalhes não é apenas um palácio imenso; é também a expressão de um pensamento político. Deve ler-se como uma espectacular encenação, onde tudo concorre para a glória do monarca: arquitectura, pintura, jardins, escultura, ornamentação.

O palácio articula-se em duas zonas, situadas a um e outro lado do quarto do Rei. Para Este, na direcção de Paris, uma cidade agrupa as moradas dos cortesãos e dos funcionários de administração; no lado oposto, a Oeste, ordena-se o parque no meio de uma vasta floresta, espaço de lazer e de caça. Este grande eixo Este-Oeste atravessa o quarto do Rei, situado no centro da imensa fachada de 600 m de comprimento, orientada Norte-Sul. A existência do Rei é, assim, assimilada ao percurso do Sol, que renasce cada manhã para trazer os seus benefícios.

A decoração arquitectónica, bem como as esculturas do parque, retomam esta simbologia, associando Apolo ao Rei-Sol e todos os elementos agem em concerto, contribuindo para a mais prodigiosa encenação do poder real jamais realizada.



Planta do Palácio.



# O Êxtase de Santa Teresa (1645-1652)

BERNINI (1598-1680), Roma, Igreja de Santa Maria della Vittoria



© Dagli Orti.

Situada na igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma, a capela Cornaro foi encomendada por Federico Cornaro, um cardeal veneziano, em memória da sua família. A realização foi confiada a Bernini e este artista, a um tempo arquitecto, escultor, decorador, pintor e homem de teatro, concebeu um conjunto de carácter monumental para valorizar o grupo esculpido. No espaço relativamente restrito da capela, Bernini organizará uma verdadeira cena de teatro, ao centro da qual emerge Santa Teresa em êxtase.

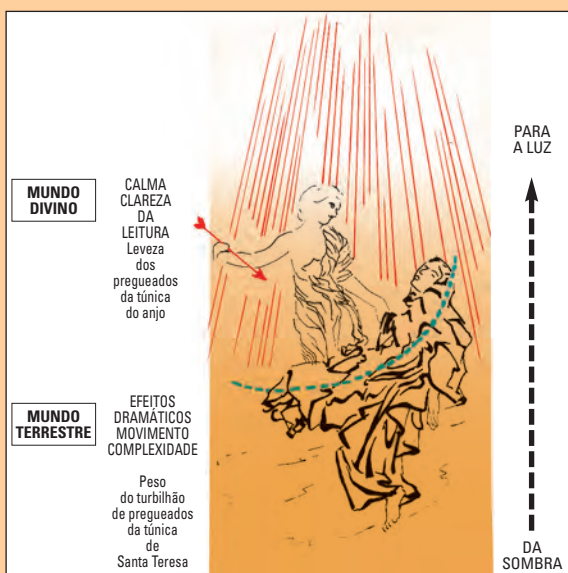
## Descrição

Bernini realiza o grupo esculpido em mármore, constituído por Santa Teresa e pelo anjo, a partir de textos da grande mística espanhola. Este, constitui a evocação da cena do êxtase, episódio recordado

quando do processo de canonização, em 1622: aproximando-se da santa, um anjo teria erguido com uma mão a fímbria do seu hábito enquanto, com a outra, se dispunha a trespassar-lhe o coração e as entranhas com uma flecha de ouro de extremidade incandescente. Como a própria santa escreveria: *“Quando se retirou... deixou-me totalmente abrasada do amor de Deus”*.

Bernini coloca o grupo no interior do nicho central do imponente altar, concebido como uma estrutura de planta convexa, coroado de um frontão triangular quebrado, suportado por pares de colunas compostas. Por detrás da escultura, raios de madeira dourada acentuam o efeito dramático da luz que desce do zénite através de um óculo dissimulado no interior do retábulo.

No flancos da capela abrem-se balcões, como camarotes de teatro, onde estátuas de mármore



branco, figurando personagens da família Cornaro, observam emudecidas o transe de Teresa de Ávila.

## O estilo

Artista eminentemente barroco, Bernini conjuga todos os meios plásticos para atingir uma arte total: a policromia dos mármore e do estuque pintado, a mistura dos materiais preciosos, o sábio jogo da luz, o contraste das linhas, entre direitas, curvas e contra-curvas, a associação de frontões, balaustradas, colunas e pilastras, baixos-relevos e estátuas, os efeitos de perspectivas, tudo contribui para fornecer insólitos ângulos de visão. Contudo, admirador da Antiguidade, Bernini distingue-se de Borromini ao submeter a decoração barroca a uma rigorosa reflexão, que faz com que os efeitos plásticos se encontrem em mútua e estreita dependência.

## Comentário

Bernini não deixou qualquer obra teórica. As suas estreitas ligações com a Companhia de Jesus persuadem-no a colocar o seu talento ao serviço da propagação da fé, fiel ao programa fixado pelo Concílio de Trento, que tinha em vista extasiar os olhos e comover a alma. Assim, lança mão de todos os recursos da arte para atingir um efeito de máxima sensualidade, no próprio momento em que os *Exercícios* de Santo Inácio recomendavam a vivência da fé através de todos os sentidos e de toda e imaginação.

De facto, no *Éxtase de Santa Teresa*, a voluptuosidade é omnipresente. O anjo, de sorriso sedutor, assemelha-se a um amor conquistador e a santa, arrebatada e fremente, quase desaparece sob as pregas tumultuosas do seu hábito de monja, o corpo convulso tomado de um espasmo que é simultaneamente sofrimento e prazer. A linguagem de Bernini alcança, assim, duma maneira inigualada, exprimir o que escapa ao domínio do perceptível: a beatitude celeste, o éxtase místico.



Vista de conjunto do altar.  
© Scala.



Pormenor do anjo.  
© Dagli Orti.

# Os auto-retratos de Rembrandt (1606-1669)



*Auto-retrato da bóina  
e da cadeia de ouro (1633).*  
Museu do Louvre, Paris.  
© Hubert Josse.

O século XVII assistiria à difusão por toda a Europa do retrato de aparato barroco. Esta representação grandiloquente carecia de sentido para os burgueses holandeses, para quem o retrato deveria antes reflectir a sua serena prosperidade, fazendo prova de realismo na reprodução de trajas e expressões.

Os Auto-retratos de Rembrandt inscrevem-se neste contexto e constituem um campo experimental privilegiado, onde o artista pode testar até ao limite extremo as modificações provocadas pela idade e pelos diversos estados de espírito.

## Descrição

Rembrandt realiza, entre os seus vinte anos e 1668, data da sua morte, perto de sessenta auto-retratos, mais de vinte gravuras e de uma dezena de desenhos em que se figura, numa sequência sem equivalente na história da arte.

Nos seus retratos de juventude, Rembrandt representa-se em plena luz, vestido de ricos trajas

que lhe conferem um aspecto lisonjeiro. Surge-nos alegre, brilhante, o lábio sensual. É bem o jovem pintor da moda que soma triunfos.

No seu *Auto-retrato* do Prado deixa já transparecer uma certa oscilação da sua personalidade. Começam a despontar o mistério e o sobrenatural e dilui-se a representação dos bens materiais. Desaparecem as jóias e os chapéus emplumados cedem lugar a turbantes informes. Permanecem alguns objectos, como o punho de uma adaga e as páginas amareladas de um manuscrito hebreu no *Auto-retrato na figura de S. Paulo*.

Depois, toda a referência à existência material se apaga e somente o seu rosto permanece visível no meio das trevas que se adensam. Podemos seguir esta descida progressiva aos abismos da solidão através dos seus últimos auto-retratos. O olhar torna-se sonhador, não é mais já que o reflexo dum luar interior, até que, no *Auto-retrato* dos Uffizi, o pintor se expõe sem qualquer complacência. A vida física extingue-se e a obra ganha em aprofundamento da realidade íntima.



*Auto-retrato.* Museu do Prado, Madrid. © Dagli Orti.

## A técnica

Nos seus *Auto-retratos*, Rembrandt utiliza uma restrita paleta de cores. Recusa, assim, os reflexos dos vermelhões e dos verdes-esmeralda que se encontram nas suas outras obras e exprime-se com castanhos, ocres e amarelos. Esta grande economia de cores permite-lhe exaltar com mais intensidade os poderes expressivos da matéria pictórica, fazendo malabarismos com os densos empastados e a transparência das velaturas e alcançando, desse modo, uma riqueza de expressão incomparável.

As velaturas ocupam, aliás, um lugar primordial na técnica de Rembrandt. Coloca-as sobre empastados de branco ou de cinza, para conferir às zonas de luz um brilho que emerge das tonalidades mais sombrias, sugerindo as próprias sombras através de velaturas aplicadas sobre as tonalidades mais escuras. Esta técnica confere um brilho extraordinário às suas obras e uma profundidade insondável às superfícies coloridas. Aplica uma pintura gordurosa em largas e espessas pinceladas ou recobre a tela



*Auto-retrato idoso* Museu dos Uffizi, Florença.  
© Nimatallah/ Artepht

com camadas transparentes. Coloca a pasta à escova ou mesmo à espátula para obter efeitos mais poderosos.

Rembrandt utiliza magistralmente a técnica do claro-escuro. Na sua pintura, a luz não dá e impressão de iluminar as coisas a partir do exterior, antes parece jorrar do interior mesmo dos objectos.

## Comentário

Com o decurso dos anos, a pesquisa de Rembrandt ultrapassa pouco a pouco a descrição exterior, para se abandonar a uma aguda introspecção que tem por fim desvendar os segredos mais profundos da alma. Observa, calmamente, o seu próprio ser e analisa o seu percurso individual marcado pelas penas, pela incompreensão e dificuldades da última etapa da sua existência. Esta sombra espessa, na qual cada vez mais o artista mergulha as suas telas, atrai, irresistivelmente, o nosso olhar e constitui um verdadeiro resumo do trajecto de toda a humanidade.

# *O rapto das filhas de Leucipo* (c. 1618)

Peter Paul RUBENS (1577-1640), Pinacoteca de Munique



© Blauel/Gnam-ARTOTHEK.

Quando da sua estadia em Itália, entre 1600 e 1608, Rubens assimilou as lições dos mestres italianos e, em contacto com Ticiano e Veronese, adquiriu uma extraordinária mestria técnica. De Itália traz, de resto, o gosto pelas grandes telas, no que divergiria das realizações dos seus predecessores flamengos, caracte-

rizadas pelas pequenas dimensões. Entre 1610 e 1618, porém, a arte de Rubens sofre uma evolução. Ao longo destes anos, com efeito, libertar-se-á progressivamente de tudo quanto é acessório, para alcançar uma arte verdadeiramente monumental. Tem 40 anos quando realiza *O Rapto das filhas de Leucipo*.

## O tema

Esta grande tela (2,09 x 2,28 m), narra o episódio do rapto das duas princesas Febe e Hilaira, filhas do Rei da Tessália, pelos deuses gêmeos Castor e Polux, nascidos dos amores de Leda com Zeus, que a cortejara sob a forma de cisne.

Rubens decidiu pôr em cena poucas personagens. Renuncia, assim, à escolta dos jovens, bem como às servitoras das filhas do Rei, para mostrar apenas quatro figuras, estreitamente imbrincadas com os dois cavalos. Dois amores seguram discretamente as montadas pelo freio e as personagens são colocadas diante de um fundo de paisagem dominado por um vasto céu.

## A composição

Todos os elementos se fundem num movimento geral inscrito numa composição circular, onde as massas se confrontam ao longo de uma grande diagonal dinâmica (esquema 1). Uma das donzelas, em baixo, ao lado direito, parece querer resistir ao rapto. Na verdade, arcos de círculos concêntricos de centro em C, situado na extremidade da sua mão direita, afirmam este movimento de resistência. Formando um contraste, um feixe de linhas rectas parte do centro da tela, divergindo para o alto e esta disposição alcança evocar o apelo do amor exprimido pela atitude da segunda princesa.

Rubens assenta, aliás, a sua composição sobre um conjunto de curvas e contra-curvas (esquema 2). Dois eixos curvilíneos cruzam-se para ligar as diferentes personagens e produzir um único movimento contínuo, de espírito completamente barroco e todos os outros elementos do quadro se encaixam segundo este mesmo princípio de curva em S, criando um percurso ininterrupto. Enfim, para acentuar o efeito de rapto, decide colocar a linha do horizonte muito baixa.

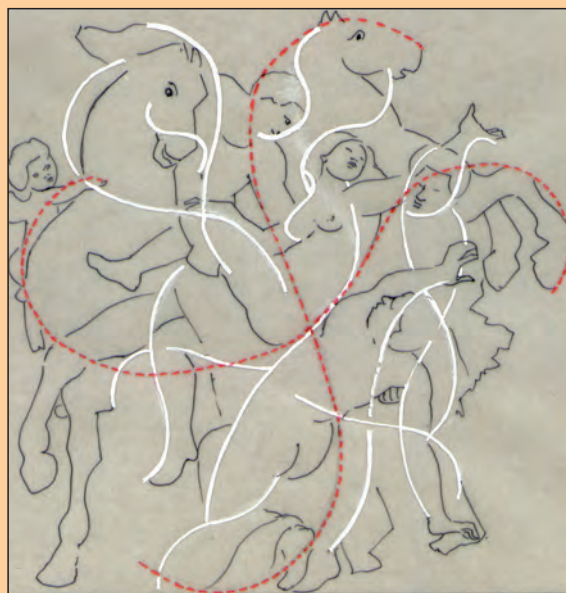
## A arte do nu

Rubens afirma-se como o pintor do nu feminino, retomando este tema em numerosas obras e a nudez dos corpos das duas princesas oferece-se abertamente à nossa contemplação. As suas cores quentes, de tonalidades nacaradas, acentuam esta força sensual e as cores sombrias dos dois homens, tal como as dos cavalos empinados, fazem ressaltar a frescura da pele das duas irmãs. Este contraste reforça os jogos de luz sobre as carnes róseas e os cavalos dourados e o sublinhado vermelho nas sombras mais leves dá a impressão de uma viva circulação sanguínea. De resto, o pintor tiraria o maior proveito da sua forma de pintar, em que justapõe pinceladas rápidas e leves para conferir gradações aos seus opulentos nus. Acentua ainda as zonas luminosas através de vírgulas ou gotas de cor e imprime ao pincel um movimento de torção que lhe permite acompanhar as redondezas da musculatura.



Esquema 1

© Blauel/Gnamm – Artothek.



Esquema 2

Rubens exalta as cores pondo em relação as complementares: os vermelhos carmim e o vermelho dos mantos respondem aos verdes da paisagem; o amarelo dourado do panejamento abandonado em primeiro plano constitui a réplica das cores azuis do céu.

## Comentário

Qualquer que seja o tema tratado por Rubens, a sua tradução pictórica reflecte sempre uma espantosa energia e uma exaltada sensualidade. Este pintor tem a arte de tornar a mitologia tão viva e tão presente como os retratos dos seus contemporâneos, compondo um hino à alegria e à glória da vida, num estilo lírico, expressão do maravilhoso sopro barroco.



O *Transparente* da Catedral de Toledo, Espanha.  
© Artephot/Oronoz.

## Capítulo

## O Rococó

A estética que hoje designamos pela palavra Rococó tem o seu período áureo entre os anos 1720-60. Não emergiu, porém, consciente de si mesma e apoiada num sólido suporte teórico, como ocorrera com o Renascimento ou o Barroco. Nem, tão pouco, surgiu como uma assumida revolta contra as normas que regiam o período anterior, como se tinha verificado com o Maneirismo. Antes evoluiu naturalmente do contexto barroco, desligando-se dele insensivelmente.

De início, caracterizou o novo estilo a divulgação, na decoração de interiores, do motivo decorativo da *rocalha* – isto é, a imitação de grutas, conchas e concreções – designação que os seus detractores deformaram em *rococó*, impondo-lhe assim um sentido pejorativo. Com essa atitude, todavia e ainda que involuntariamente, reconheciam a existência na arte contemporânea de uma vasta série de realizações participantes de um gosto comum e que poderemos reconhecer não apenas em toda a Europa mas, uma vez mais, na América central e meridional, onde Espanha e Portugal possuíam os seus vastíssimos domínios.

Não é fácil sistematizar aquilo que entendemos por Rococó já que, à ênfase e solenidade do Barroco e do Classicismo ele opõe, justamente, a sua irreverência criadora. Mas é certo que, ao menos na origem, reflecte um distanciamento do homem setecentista em relação aos valores que haviam norteado a sociedade da centúria anterior, preparando assim a dissolução do Antigo Regime que a Revolução Francesa precipitará.

Imbuído do espírito de fraternidade universal e do cepticismo que caracteriza o Século das Luzes, o Rococó define-se pela irreverência, pelo gosto da intimidade e pelo repúdio da teatralidade que havia dominado a cultura do Barroco. Nesse sentido, talvez o seu traço mais peculiar seja uma irreprimível alegria que irá despoletar uma criatividade intensa em todos os domínios da arte que contribuem para o bem-estar, entre os quais ocupam o primeiro plano as chamadas artes decorativas.



Jacques de LAJOUÉ (1686-1761).  
Biombo. Óleo sobre papel colado em tela (1735).  
Petit Palais, Paris. © Hubert Josse.



# A intimidade e a festa



Germain BOFFRAND (1667-1754).  
Salão da Princesa de Soubise  
Palácio de Soubise, Paris.  
© Hubert Josse.



Matthäus Daniel PÖPPELMANN (1662-1736).  
Pavilhão do Zwinger de Dresda. Alemanha. © Champollion/TOP.

Não deixa de ser curioso que seja a França o país em que o Rococó se manifestou primeiramente. Ao rígido cerimonial do século de Luís XIV sucedera a **intimidade galante** do Regente e a majestade imponente de Versalhes aborrece agora a elite ilustrada ou frívola que se congrega nos elegantes salões dos *hôtels* parisienses. No momento em que o controlo abranda sob a pressão da conjuntura, a sensibilidade barroca volta a emergir, com roupagens renovadas e ao serviço de outros ideais.

O Rococó será, num primeiro momento, acima de tudo um novo tipo de ornamento, caracterizado por uma caprichosa **fantasia** e por um acentuado gosto pela assimetria, que irrompe pelo interior dessas residências onde vive uma sociedade mundana e espirituosa, amante da **ousadia**, do **exotismo** e da **natureza**. Este estilo leve e refinado, parece particularmente adequado à evolução sofrida por essas mesmas moradias, cujas dependências se tornam mais reduzidas e têm agora designações precisas: pequenos salões, *boudoires*, salas de banho. Nos países onde o Barroco predomina, o



Salão Gasparini do Palácio Real de Madrid, Espanha.  
© Oronoz/Artephot.

Rococó insinua-se de forma ainda mais discreta, transformando do interior e até esvaziá-la por completo de sentido, essa arte monumental onde o aspecto cenográfico detinha uma importância tão determinante.

O Barroco durara cem anos, durante os quais foram perdendo a importância inicial as ideias que lhe subjaziam: os problemas religiosos, a primazia da igreja Romana, deixam de estar na primeira linha das preocupações, cedendo lugar aos **debates filosóficos** ou **políticos**. Será na arquitectura privada que o Rococó encontrará ensejo para a realização de boa parte das suas melhores criações.

Os novos ideais de **tolerância** e de **liberdade** opõem-se ao desejo de surpreender e de se impor que havia presidido à arte do século XVII, fosse ela barroca ou clássica, tal como se opõem, de resto, à própria ideia de uma revolução na arte. O Rococó fará a sua aparição como simples inovação decorativa, alargando-se depois, paulatinamente, a todos os domínios do criação artística.

Na Alemanha, porém, converter-se-á rapidamente num verdadeiro estilo arquitectónico, responsável por grandiosos monumentos civis ou religiosos. Surgirá então como importação francesa e como desenvolvimento lógico do **tardo-Barroco**.



François de COUVILLIÉS (1695-1768),  
decoreção do Teatro da Residência em Munique.  
© Werner Neumeister, Munique.

# O triunfo da graça



François Thomas GERMAIN, *prato coberto em prata* de D. José I de Portugal. Museu do Louvre, Paris. © R.M.N.



Jean-Baptiste PIGALLE (1714-1785), *túmulo do Marechal de Saxe*. Igreja de São Tomás, Estrasburgo. © Lauros/Giraudon.

**I**mpulsivo, caprichoso e pleno de vitalidade, o Rococó tem o seu ponto de partida no trabalho dos criadores de motivos decorativos, os quais, partilhando do entusiasmo generalizado pelo mundo natural e beneficiando dos progressos da botânica e da zoologia que caracterizam este período, desenvolvem ornatos que são, depois, aplicados em todas as produções das chamadas artes menores. A ourivesaria, a cerâmica, os têxteis, o mobiliário e as *boiseries* convertem-se em embaixadores do novo gosto, que constituiu uma lufada de ar fresco na solenidade característica dos ambientes barrocos.

Entre os primeiros desenhadores contam-se **Gilles-Marie Oppenordt** (1672-1742) e **Juste-Aurèle Meissonnier** (1695-1750), a quem se devem também álbuns de gravuras cuja ampla divulgação seria em boa parte responsável pela expansão do estilo. É na decoração de interiores que este género se encontra melhor representado, como atesta o elegantíssimo *salão oval do Hotel de Soubise\** em Paris, obra de **Germain Boffrand**.

De facto, *boiseries*, estuques, pintura e mobiliário conjugam-se agora para a criação de um espaço homogéneo, onde a luz desempenha um importante papel. Os quadros, que ocupavam um espaço tão importante nos interiores da época precedente, são relegados para um espaço impreciso, entre as paredes e o tecto, perdendo a sua solenidade a favor de temas ligeiros que correspondem melhor ao conjunto da decoração. Por esta razão figuram entre as áreas mais interessantes de expansão do Rococó a ourivesaria, onde se destacam as criações dos **Germain\*** (pai e filho) e a porcelana, que conhece agora a sua grande época de implantação europeia e onde adquirirá enorme relevo a produção da fábrica de Sèvres, sobretudo a partir de 1760.

Enquanto em França o Rococó se refugiava nos interiores, o ducado de Lorena fornecia, com a *Place de la Carrière*, em Nancy, encomendada pelo Duque Estanislau a **Emmanuel Héré** (1705-1763), um exemplo notável de aplicação ao urbanismo do Rococó francês. Ainda em Nancy, as belíssimas grades em ferro e bronze dourado da *Praça Stanislas*, de **Jean Lamour**, representam outra das obras notáveis do Rococó francês, tal como as *Fontes de Neptuno* e de *Anfítrite*, de **Barthélemy Guibal**, plenas de naturalismo e de elementos rocaille, que nos projectam já para o domínio de escultura.

Esta constituiria um dos mais ricos reservatórios da criatividade deste período, onde se exploram tendências e vias de expressão que serão determinantes para a eclosão do Neoclassicismo nos finais do século. A reacção à escultura enfática do período anterior pode considerar-se encabeçada por **Bouchardon** (1698-1762) na *Fonte das Estações* em Paris, ou em *Mercúrio talhando o seu arco*; porém, a gran-

de renovação viria pela mão de **Jean-Baptiste Pigalle** cujas figuras, como o *Monumento ao Marechal de Saxe\**, em Estrasburgo ou *Mercúrio apertando as sandálias*, impregnadas de um forte naturalismo, se inspirariam directamente na estatuária antiga.

Já nos finais do século, **Clodion** (1738-1814) impregnará de bucolismo sentimental as suas estátuas e relevos de terracota, mas a conquista da dignidade monumental dever-se-ia a **Étienne Falconet** (1716-1791) e **Jean-Antoine Houdon** (1741-1828). O primeiro, autor de tratados e de modelos para as porcelanas de Sèvres, oscilaria entre um heroísmo gracioso, patente na *estátua equestre de Pedro o Grande* em São Petersburgo e uma refinada sensualidade, que ilustra em *A Banhista* (1757), enquanto **Houdon**, que em certas obras participa já de uma sensibilidade neoclássica, deixaria figuras mitológicas, como a belíssima *Diana*, em que o naturalismo amável do Rococó se encontra ainda presente.

A pintura caberia um papel fundamental na transmissão dos valores que regiam a sociedade deste período, onde o encanto dos temas galantes esconde por vezes uma inquietação mais funda, que prenuncia a era das grandes transformações. A sua história pode resumir-se em três grandes nomes: **Watteau\***, **François Boucher** (1703-1770) e **Honoré Fragonard** (1732-1806). Na obra do primeiro perpassa a influência de Rubens, mas dissolvida numa inquieta nostalgia que se traduz em paisagens onde as personagens mergulham numa suave penumbra dourada e que fazem das suas telas, como *O Embarque para Citera* ou *Os Campos Elísios*, a melhor tradução do desencantamento que em certa medida marcaria estes anos.

Diametralmente aposta seria a pintura de **Boucher**, responsável por caprichos galantes como *O Banho de Diana* ou *Le Parc aux Cerfs* e cuja excelente técnica encarnaria na perfeição a frivolidade rococó. Outro tanto se poderá dizer da obra de **Fragonard**, de expressão mais vigorosa, como se comprova nas suas magníficas *Banhistas* ou em *O Baloço\**.

## Os países do Norte

Enquanto o Rococó em França corporiza a dissolução do Antigo Regime e a emergência de uma nova sensibilidade que, em muitos casos, prenuncia o Romantismo, no resto da Europa pode dizer-se que constitui antes um factor de renovação do brilhante vocabulário barroco, cujo esplendor prolonga, introduzindo-lhe uma nova leveza e elegância. Nesse sentido, denuncia mais uma sociedade estabilizada nos seus valores que uma qualquer crise ou inquietação e, por essa razão, alcançará o seu maior esplendor justamente nos países onde o Barroco obtivera mais profunda implantação, operando-se a transição de modo suave e sem rupturas.

Nos países germânicos, o Rococó conheceria pela primeira vez aplicação ao domínio da arquitectura e, na verdade, numerosos edifícios dos princípios do século XVIII, como o *Belvedere* de Viena



Jean Honoré FRAGONARD (1732-1806), *O Baloço*.  
Museu Lambinet, Versalhes.  
© Dagli Orti.



Antoine WATTEAU (1684-1721),  
*Pierrot*, outrora dito *Gilles*. Museu do Louvre, Paris.  
© Hubert Josse.



Thomas GAINSBOROUGH (1727-1788), *Lady Howe*, Kenwood House. © English Heritage.



Filippo della VALLE (1697-1768), *Anunciação*, baixo-relevo. Igreja de Santo Inácio, Roma. © Scala.

(c.1720) ou o *Zwinger* (p.176) de Dresda\* (1711), erguido por **Matthäus Daniel Pöppelmann**, assinalam a transição do Barroco para o pleno gosto Rococó. Este emergiria de forma triunfal em diversos palácios, como o *Amalienbourg* em Copenhaga, de **François Cuvilliés**, ou a *Residência* do príncipe-bispo de Würzburg, cujo principal autor seria **Balthasar Neumann** (1687-1753). A este se deve também uma das mais importantes igrejas deste período, a de *Vierzehnheiligen*, na Alta Francónia, com a sua esguia e elegantíssima fachada convexa.

Uma vez mais, porém, é no interior das grandes igrejas que se erguem ou reformam por esta época que o Rococó irá produzir as suas obras mais expressivas, em decorações que sugerem um ambiente optimista e festivo e onde o branco e o ouro dominantes criam quase um sentido de abstracção. Entre as mais representativas podem referir-se a de *Weingarten*, de **Quirin Asam** e, sobretudo, a de *Ottobeuren*, de **Johann Fischer von Erlach**, verdadeira síntese do Rococó alemão. No âmbito civil, o *teatro da Residência* de Munique\* (p. 177), de **F. Cuvilliés**, cria uma atmosfera de supremo refinamento.

A Prússia seria outra região onde o Rococó conheceria uma aceitação entusiástica, sob o mecenato de Frederico II e desse gosto ficaria, entre inúmeras outras obras, o *palacete de Sans-Souci* (1744) em Potsdam, de **Georg von Knobelsdorf**. A articulação subtil das superfícies curvas e rectas e a decoração naturalista de invulgar plasticidade atingem um inegável ponto alto. Como o Barroco, o Rococó ecoaria também nos países nórdicos, nomeadamente na Suécia, onde se reflecte na decoração interior de alguns palácios, mas já em Inglaterra teria escassa aplicação fora dos domínios estritos das artes decorativas, como a porcelana ou o mobiliário, em especial através das criações de **Thomas Chippendale**.

Aí iria surgir alguma das mais interessantes pinturas deste período, em que se sente a influência de Watteau e Fragonard e desenvolver-se-ia uma notável escola de retrato, onde se exprime uma elegância tranquila e desafectada, que teria o seu maior expoente em **Thomas Gainsborough**, responsável por exemplares magistrais do género, como os retratos de *Mrs. Siddons* e de *Lady Howe*\*.

## A Itália

Em Itália, a expressão demasiado forte do Barroco dificultaria a expansão do Rococó; mas enquadrada neste gosto uma parte da escultura produzida nos meados do século, como a de **Filippo della Valle**, bem ilustrada no relevo da *Anunciação* em Sto. Inácio de Roma\*. Tal como participa desta sensibilidade a obra de alguns dos melhores pintores deste período, como **António Canal**, dito **Canalotto** (1697-1768), **Francesco Guardi** (1712-1793) e **Giambattista Tiepolo** \* (1696-1770), cujos frescos magníficos, de uma elegância simultaneamente poética e heróica, se encontram espalhados por Itália, Alemanha e Espanha. Regra geral, po-



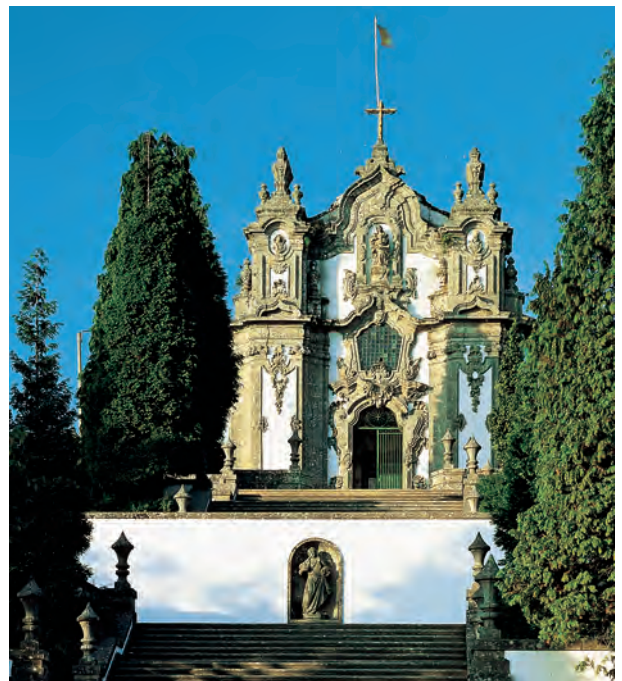
rém, o Rococó aplicou-se preferencialmente na decoração de palácios, como os de Turim e de Caserta e na porcelana, com a qual se revestiriam, aliás, dependências inteiras, evocando sugestivamente interiores chineses.

Giambattista TIEPOLO (1696-1770), *A Glória de Espanha* (pormenor), fresco do tecto da Sala do Trono. Palácio Real. Madrid. © Artephot/Martin.

## A Península Ibérica

No extremo ocidental da Europa, o Rococó encontraria terreno favorável à sua expansão e pelas suas formas perpassa um frémito ainda impregnado de uma plasticidade barroca. Tal não obsta a que se produzissem algumas das mais imaginativas criações do estilo e, no que respeita à Espanha\*, estão neste caso obras como o *Transparente\** da Catedral de Toledo, de **Narciso Tomé**, espectacular retábulo de mármore rosa e branco, ou o *Palácio do Marquês de Dos Águas* em Valência, de **H. Rovira** e **I. Vergara**.

Em Portugal, merece destaque a obra de **André Soares** em Braga, a quem se deve a *Capela de Falperra\** e a *casa do Raio*. Uma vez mais levado pelos portugueses, o Rococó expandir-se-ia no Brasil, especialmente na zona de Minas Gerais, revivendo aí em fascinantes criações, como a *igreja de S. Francisco de Ouro Preto* (1766), de **António Francisco Lisboa**, dito “O Aleijadinho”.



Fachada da **Capela da Falperra**, Braga, Portugal. © Arquivo Nacional de Fotografia. Lisboa.

# A Igreja de Wies (1745-1754), Baviera

Dominikus ZIMMERMANN (1685-1766)



© Artephot  
Marco Schneiders.

A igreja de peregrinação de Wies situa-se relativamente perto de Steingarden, no Sul da Baviera. É obra dos irmãos Zimmermann: Dominikus, como arquitecto e Johann Baptist como pintor e decorador. Erguida “na pradaria” (die Wies), a igreja constitui um importante local de peregrinação, gerada pela devoção a uma bela imagem de madeira representando Cristo flagelado, que se alberga no interior de um nicho sobre o altar-mor.

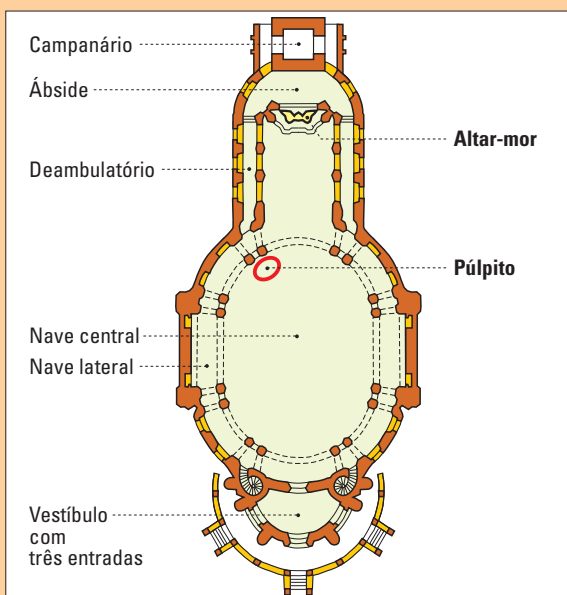
## O plano

Retomando ideias já experimentadas na igreja de Steinhausser, Zimmermann concebe para a nave um plano oval prolongado por uma capela-mor com ábside e precedido por um vestíbulo em semi-círculo.

O recinto elíptico que se abre após o pequeno vestíbulo, contribui para alargar o espaço interior da nave e permite iluminá-la abundantemente, recebendo a luz de todos os lados. Em redor desta, uma fileira concêntrica de pilares duplos delimita duas nave laterais curvas que contornam completamente o espaço oval. Estas galerias produzem diversificados efeitos de perspectiva que dissolvem voluntariamente os limites constituídos pela parede exterior.

A capela-mor, um pouco mais estreita, é rodeada de arcarias suportadas por altas colunas coríntias e, de cada lado, erguem-se tribunas sob as quais se organiza um deambulatório que facilita a circulação dos peregrinos.

O plano tradicional em cruz latina desapareceu e o espaço tende para um único grande volume oblongo, onde se impõe a presença do púlpito.



## A decoração

Ao exterior de igreja, de grande simplicidade nas suas superfícies caiadas, opõe-se violentamente o esplendor de decoração interior, que recorda a sumptuosidade de um salão palatino.

As zonas inferiores das paredes e colunas são escassamente adornadas, enquanto as zonas superiores se animam de molduras recortadas, ramagens entrelaçadas, volutas e eflorescências, toda uma flora fantástica onde se agitam anjinhos de estuque e figuras esvoaçantes pintadas em *trompe l'oeil*. O contorno dos óculos e dos arcos de suporte das abóbadas cria um espaço ondulante homogéneo que, num movimento ininterrupto, nos conduz até ao altar.

À luminosidade da nave, onde a brancura dos pilares domina, sucedem em contraponto as colunas de capela-mor, em estuque azul e rosa. Uma verdadeira apoteose de pintura, dourados e estuque enquadra o altar, que quase desaparece no interior desta composição grandiosa e compacta, onde campeia uma imaginação desenfreada.

## Comentário

A preocupação de fazer desaparecer a estrutura arquitectónica sob a decoração caracteriza o estilo rococó, contrariamente ao estilo barroco, onde o desenho da construção permanece claramente visível, a despeito da ornamentação.

O ar e a luz parecem atravessar as paredes e dissolvê-las, criando um universo imaterial e o crescendo frenético da decoração atrai o olhar para a abóbada que se rasga como um céu aberto. Aí, no meio de uma composição de extraordinário dinamismo e na qual numerosos motivos prolongam as decorações de estuque, o crente divisa o reino da bem-aventurança eterna, numa visão edílica e apoteótica que materializa as palavras do pregador proferidas a partir do púlpito.

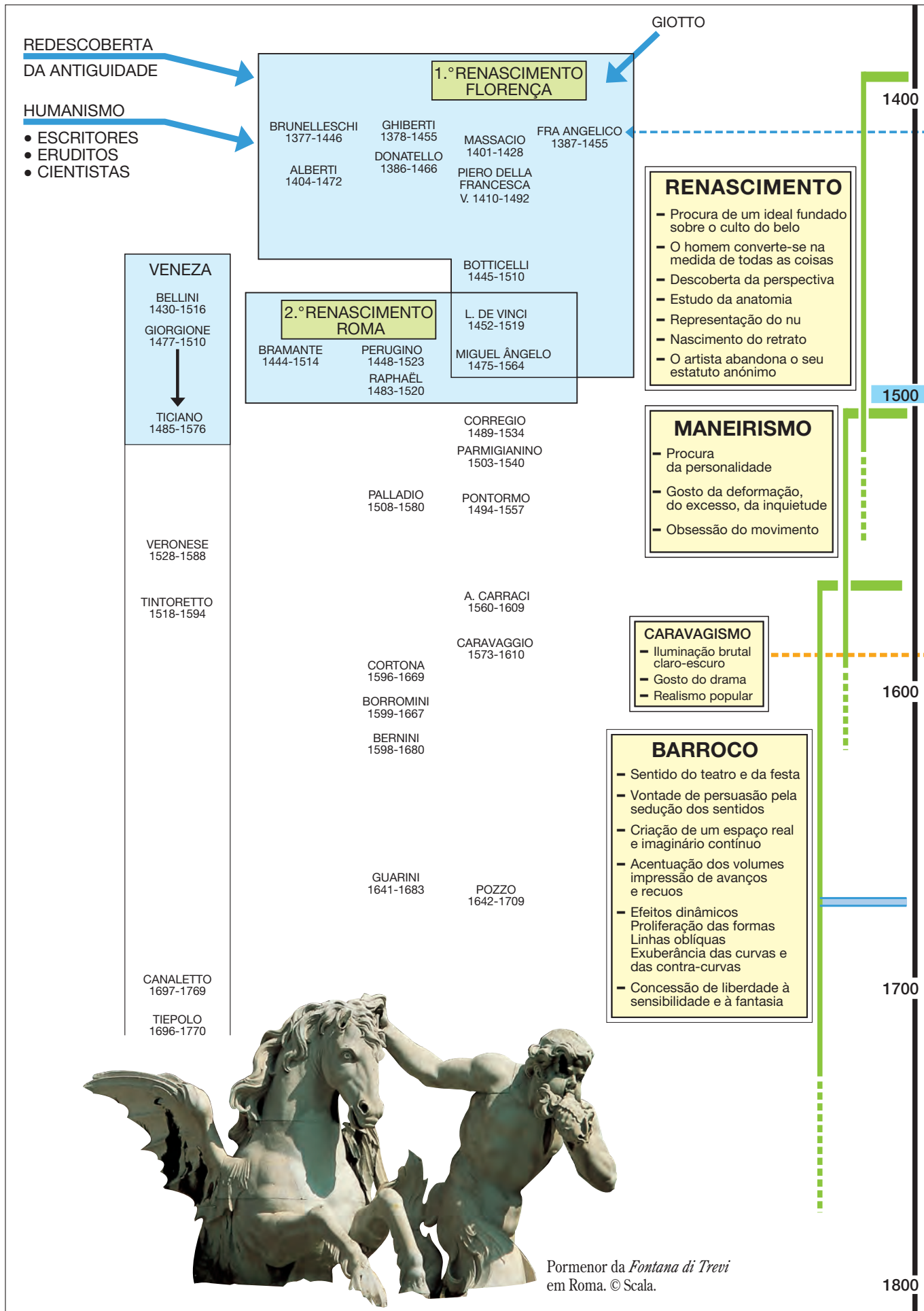


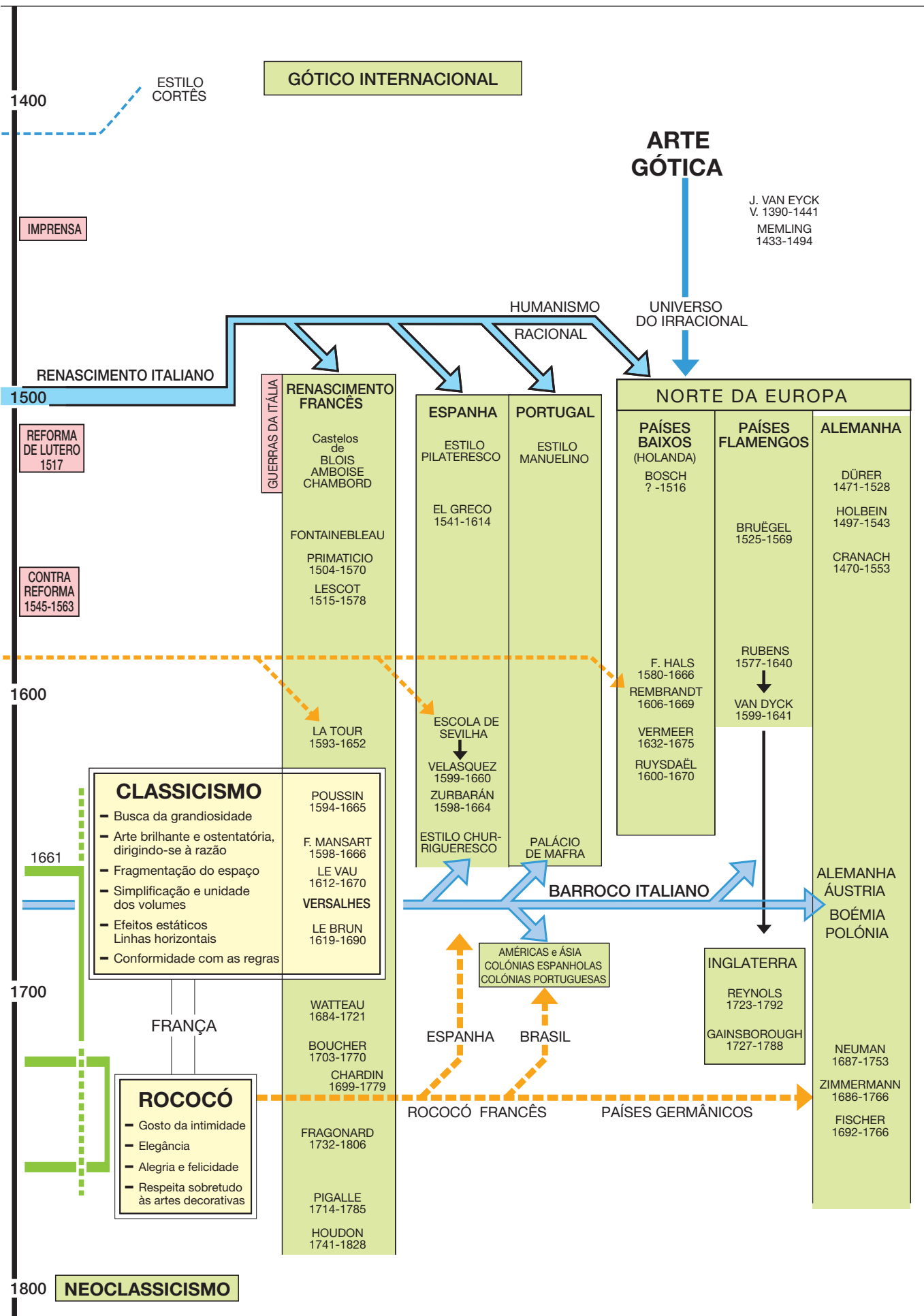
Pormenor da capela-mor com colunas e tribunas. © Artephtot/Schneiders.



O púlpito. © Artephtot/Schneiders.







*Quarta parte*

---

# A arte do século XIX

O Neoclassicismo

O Romantismo

O Realismo e o Impressionismo

A arte em torno de 1900



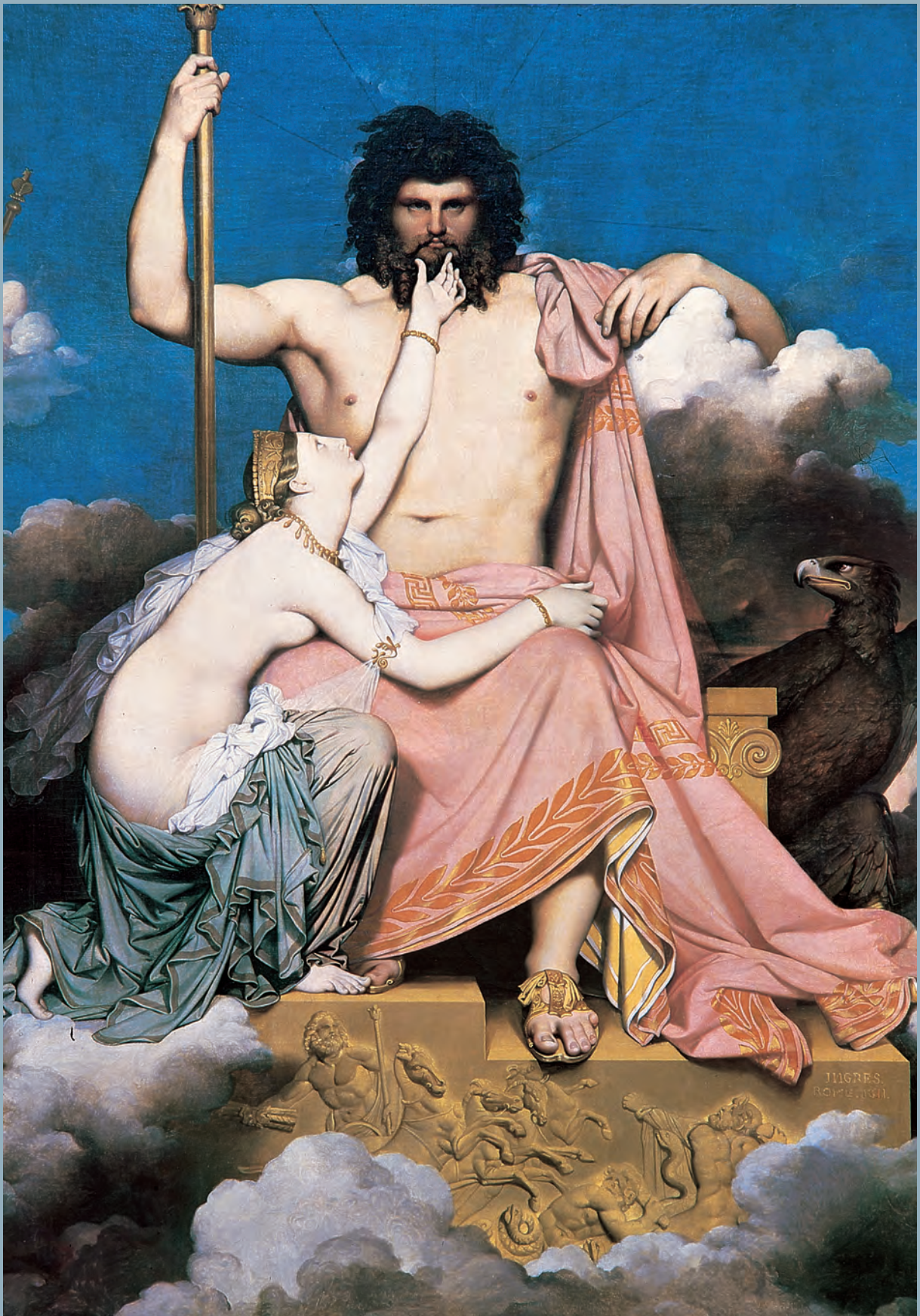
O século XIX constitui o prolongamento natural das perturbações da Revolução Francesa e do Império Napoleónico: despertam os nacionalismos e expandem-se por toda a Europa, as descobertas científicas mudam as condições de vida das populações e a organização do trabalho e este século revela-se, antes de tudo, como um tempo de inovações e de invenções.

Novos meios de comunicação fazem a sua aparição. A primeira linha de caminho de ferro entra em serviço em 1825, em Inglaterra. No final do século, porém, as vias férreas traçam já uma densa rede por toda a Europa e, além-mar, sobre os outros continentes. O telégrafo liga os diferentes países e, em 1866, o primeiro cabo transatlântico põe em contacto a Europa e a América.

Esta era industrial revoluciona as mentalidades. Alguns artistas sentem-se estranhos a estas mutações e propõem um retorno à Idade Média; outros, pelo contrário, deixam-se contagiar por esta sociedade que o turbilhão do progresso desvaira e a arte reflecte a instabilidade geral. Correntes diversas, frequentemente opostas, relançam continuamente o processo artístico.

Sob o antigo regime, a pintura constituía, essencialmente, um meio para servir a religião, a história, os feitos e gestos do príncipe. O pintor surgia então como um bom artesão, encarregado de realizar uma obra onde a perfeição técnica devia emparelhar com regras pré-estabelecidas. No fim do século XVIII, contudo, a expressão dos sentimentos pessoais faz a sua aparição na pintura, a qual deixa de assumir-se como uma mera ilustração, para se afirmar como uma paixão convertida em vontade de exprimir uma necessidade vital. Esta oposição entre intuição e raciocínio, sensibilidade e dogmatismo, converter-se-á em objecto de um enorme debate ao longo de todo o século XIX. Cada artista cria a sua escrita, o seu vocabulário particular e temperamentos apostos suscitarão obras de uma enorme diversidade. O artista romântico descobre que tem uma alma.

Nos séculos precedentes, cada artista podia estar ligado a uma escola, correspondendo ela própria a um período, uma cidade ou um país. Assim, a *escola de Florença* abre-se com Giotto, no século XIV, para se extinguir com Miguel Ângelo no século XVI. Quando, porém, falamos de *escola* no século XIX, trata-se tanto dos discípulos de um pintor – como, por exemplo, a *escola de David* –, como de grupos ou correntes. Esta ausência de unidade marca o contraste entre esta centúria e as que a precederam e, no final do século XIX, a recusa de uma tradição milenar realista, instituída pela Grécia antiga, marca o fim de todo um período da civilização europeia. É o início da “arte moderna”.



Jean Auguste Dominique INGRES (1780-1867),  
*Jupiter e Tétis* (1811).  
Museu Granet, Aix-en-Provence.  
© Dagli Orti.

No século XVIII, os enciclopedistas redigiam ataques implacáveis contra o Rococó, cuja sensualidade denunciavam, exaltando o ideal grego platónico, onde a contemplação da beleza permanece ligada à *virtude*. Entre estes, Montesquieu, no início do século, dedica-se ao estudo do sistema político da Roma antiga, propondo-o como modelo. A admiração pela Antiguidade e o gosto crescente pelo seu estudo, com o desenvolvimento da história da arte, transformam-se, desse modo, num verdadeiro culto que alimenta a reflexão dos artistas.

Propugna-se, então, um retorno à simplicidade, à pureza, alimentado por esta redescoberta da civilização greco-romana, que dá origem ao Neoclassicismo. Este movimento alimenta-se de um ideal estético fundado sobre a teoria do belo absoluto, onde os artistas procuram antes de tudo a clareza, o equilíbrio e a simplicidade das formas. A República romana converte-se, assim, no símbolo de um Estado perfeito, onde a arte pode expandir-se na expressão dos mais nobres sentimentos humanos.

O Neoclassicismo desenvolve-se na segunda metade do século XVIII e culmina durante a Revolução e o Império, chegando ao fim com a ascensão do Romantismo, por volta de 1830. Aparece simultaneamente em diferentes países: em Itália e em Inglaterra, bem como em França, donde se expande para o resto da Europa com as conquistas napoleónicas, ao mesmo tempo que também os Estados Unidos adoptam este estilo, símbolo da pureza do mundo revolucionário. De etapa em etapa, o Neoclassicismo insuflará um novo alento ao mundo da arte, fornecendo aos homens da Revolução e do início do século XIX um novo clima cultural de alcance universal.

Léo VON KLENZE, o Walhalla,  
perto de Ratisbona (1830-1847).  
© Studio X.



# O Neoclassicismo

# Novas ideias



PIRANESI (1720-1778),  
*Vestígios do interior de um templo de Paestum.*  
Escola de Belas-Artes, Paris.  
© Photo Dulloz.

## Nova moralidade?

Onde não existe efeito, não existe causa a procurar: mas aqui o efeito é certo, a depravação real, e as nossas almas corromperam-se à medida que as nossas ciências e as nossas artes avançaram para a perfeição. Dir-se-á que é uma infelicidade particular à nossa época? Não, senhores; os males causados pela nossa vã curiosidade são tão velhos como o mundo.

Jean-Jacques ROUSSEAU,  
*Discurso sobre a ciência e as artes.*

Na Europa da segunda metade do século XVIII, expande-se um gosto frenético pela **Antiguidade**. Desde 1709 que se exumam em Itália as ruínas de Herculano, sepultadas sob as cinzas da erupção do Vesúvio, em 79 d.C. e prospecções idênticas têm início em Pompeia em 1748. Estas escavações, trazendo à luz do dia um número avultado de monumentos, de objectos da vida quotidiana, de esculturas, pinturas e mosaicos, contribuem para relançar o estudo científico da Antiguidade.

Paralelamente, a arquitectura grega torna-se objecto de investigações aprofundadas a partir dos meados do século XVIII e o alemão **Johann Winckelmann** estuda de uma forma científica as colecções de arte antiga, lançando as bases da arqueologia moderna. Publica os seus estudos numa primeira obra, em 1755: *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na escultura e na pintura*. Com a publicação, em 1764, da sua obra máxima, *História da Arte da Antiguidade*, converte-se no grande doutrinador da estética neoclássica. A sua apologia da arte nobre e severa dos Antigos assenta sobre o estudo da **beleza ideal** proposta pelos gregos, feita de justas proporções, de simplicidade e de unidade.

Multiplicam-se igualmente as publicações entre os italianos. O gravador **Giovanni Battista Piranesi** contribui para esta revelação da arquitectura romana com gravuras sobre cobre representando vistas de Roma e 18 lâminas sobre os templos da Paestum\*. **Roma** torna-se, aliás, objecto de um verdadeiro entusiasmo, com a fundação do Instituto de Correspondência Arqueológica e de toda a Europa ocorre gente ávida de informação e ensino. Goethe, por exemplo, chega à Cidade Eterna em 1786 e, de regresso ao seu país, fará beneficiar a Alemanha das suas descobertas sobre a Antiguidade.

A promoção da nova estética não constitui o único feito de ensaístas e arqueólogos. Abrem em Roma oficinas de pintura, entre as quais a de **Anton Raphaël Mengs** (1728-1779) pintor que se convertera num mestre para todos os jovens artistas que aí se encontram de passagem. O seu ensino, centrado sobre a procura do belo ideal, funda-se não apenas na imitação de Rafael e de Correggio, mas igualmente no estudo das estátuas antigas.

As formas complexas e movimentadas do Barroco e do Rococó correspondiam ao gosto da aristocracia; a necessidade de propor um repertório novo, baseado numa moral mais rigorosa, surge nos meados do século XVIII com a ascensão de uma outra classe social: a burguesia. **Jean Jacques Rousseau** exprime esta nova moral em 1750 no seu *Discurso sobre a ciência e as artes*\*, onde demonstra como o progresso das letras e das ciências contribuiu para corromper os costumes e até que ponto a

arte partilha esta responsabilidade. Retomando as ideias de Rosseau, **Greuze** utiliza nas suas pinturas temas morais, representados frequentemente de forma melodramática, como em *A Maldição paterna*\*

A vontade de colocar a moral e a razão na base de toda a criação, encontra a sua fonte nos escritos dos enciclopedistas franceses e este pensamento laico e internacionalista, pregando a tolerância, exerce-se em oposição à corrente saída da Contra-Reforma.

Os novos políticos gostam de se considerar como encarnações modernas dos antigos gregos e romanos e **Jacques Louis David** desenhará os trajes e as decorações para a festa do Ser supremo, dirigida pelo “sumo sacerdote” **Robespierre**. Bonaparte aparecerá como o herói da Antiguidade e o ideal neoclássico tornar-se-á o do Império\*, ao mesmo tempo que o próprio desejo do Imperador de criar um império latino-renano reforça a difusão do espírito neoclássico.



Jean-Baptiste GREUZE (1725-1805),  
*A Maldição Paterna ou  
O Filho Ingrato* (c.1765).  
Museu do Louvre, Paris.  
© Dagli Orti.



Jacques Louis DAVID (1748-1825),  
*A Sagração de Napoleão I* (1805-1807).  
Museu do Louvre, Paris.  
© Dagli Orti.



# Grandeza e austeridade



Carl Friedrich SCHINKEL,  
O Museu Velho de Berlim (1824-1828).  
© 1988 Erich Lessing/Magnum Photos.



Chiswick House (1725), Londres,  
construída por Richard BOYLE, conde de Burlington.  
© John Bethell/Bridgeman/Artphot.

O estilo neoclássico caracteriza-se, fundamentalmente, por um retorno às formas greco-romanas. Não se trata, para os artistas, de se apoiarem numa imitação servil da Antiguidade ou nas conquistas do Renascimento italiano, mas antes de desenvolver novos princípios, os quais, todavia, se convertem muito rapidamente em regras imutáveis: clareza da proposição, simplicidade da estrutura baseada na ordem, simetria, proporções.

## A arquitectura

A arquitectura corporiza bem estes novos ideais. Apoia-se sobre as ordens clássicas, através das recentes descobertas arqueológicas. As proposições não ficam presas a uma única fórmula, antes oscilam entre a grandeza severa da arquitectura romana e a graça e a elegância da arte grega. A coluna substitui a pilastra na uniformidade dos longos pórticos de ritmo repetitivo, apoiando-se sobre fachadas muitas vezes imensas, como a *Igreja de São Francisco de Paula* de **Bianchi**, em Nápoles, a *Bolsa de Brongniart*, em Paris, ou o *Museu Velho\** de **Schinkel**, em Berlim. Os arquitectos despojam as paredes da sua decoração, cultivando, por vezes obsessivamente, o gosto da austeridade.

Em França e em Inglaterra, o Neoclassicismo encontra terrenos particularmente bem preparados. O arquitecto francês **Jacques Germain Soufflot** (1713-1780), mais ainda que **Jacques Ange Gabriel** (1698-1782), mostra-se inimigo do Barroco e apóstolo do regresso ao antigo. Em 1757 começa a sua grande obra, a reconstrução em Paris da *Igreja de Santa Genoveva*, transformada com a Revolução no actual *Panteão\** onde, sobre um plano em cruz grega, propõe a síntese entre o Panteão romano e São Pedro de Roma.

Durante este período, erguem-se numerosos monumentos públicos. **Victor Louis** (1731-1810) constrói o *Grande Teatro de Bordéus* e **Marie-Joseph Peyre-o-Velho** o *Teatro do Odéon* em Paris. Entre os projectos grandiosos do Império subsistem o *Arco de Triunfo do Carroussel* (1806) e o *Arco de Triunfo da Estrela*, começado por **Jean Chalgrin** e terminado trinta anos mais tarde. **Pierre-Alexandre Vignon** constrói o *Monumento do Grande Exército*, a actual *Igreja de La Madeleine*, cópia exacta de um templo romano.

Em Inglaterra, o gosto permanece preso ao palladianismo instituído no século XVII por **Inigo Jones**. O arquitecto **Richard Boyle\*** (1694-1753) transporta para Inglaterra e aplica quase literalmente os desenhos de Palládio. **Robert Adam** (1728-1792), após uma estadia em Roma, converte-se, com os seus três irmãos, no conselheiro em decoração para todos os edifícios de Inglaterra, introduzindo o estilo pom-

peiano. Da Inglaterra, o Neoclassicismo passaria à América, sob o nome de estilo “colonial” e um peristilo de colunas orna a fachada das grandes casas (*Residência de Washington*, em Mount Vernon, 1787). O capitólio de cada Estado da nova República segue um plano neoclássico que se reconhece em Boston, Richmond e no mais importante de todos, o de Washington, terminado em 1863.

Na Alemanha, Berlim enriquece-se com obras neoclássicas, como a *Porta de Brandeburgo*, de **Carl Gotthard Langhans** (1788-1789), inspirada no desenho dos propileus de Atenas e **Carl Friedrich Schinkel** constrói nessa cidade o *Novo Corpo da Guarda* (1816-1818), uma espécie de templo dórico. Em Munique, **Léo von Klenze** renova a urbe com a *Glipoteca* (1816-1830), a *Antiga Pinacoteca* (1826-1836) e os *Propileus* (após 1848) e, perto de Ratisbona, ergueria ainda, entre 1830-1842, o *Walhlla\**, cópia dum templo antigo. Também nos países do Norte é imenso o sucesso do Neoclassicismo, em particular em Helsínquia, bem como em São Petersburgo, com o *Museu do Ermitage*.

## A escultura

A escultura constitui, pela sua própria natureza, um excelente domínio para a estética neoclássica, ressaltando eloquentemente na pureza de formas e na preocupação de rigor que dominam a produção deste período. Inspirar-se-á nas estátuas e baixos-relevos antigos, acentuando a sua frieza, tida por equivalente de pureza, ainda que algumas figuras femininas constituam excepção pela sua calma voluptuosidade.

Este retorno ao antigo evidencia-se já numa parte da obra de **Jean Baptiste Pigalle** (1714-1785), especialmente nos seus túmulos, como o *Monumento ao Marechal de Saxe* em Estrasburgo, e mesmo na de **Jean Antoine Houdon** (1741-1828), que saberá aliar as características da arte antiga à sua preocupação de realismo. Entre os seus retratos, em número considerável, é forçoso referir o *Voltaire sentado* da Comédie-Française.

Os grandes escultores deste período serão o veneziano **Antonio Canova** (1757-1822), que povoa os palácios imperiais de figuras elegantes e cuja escultura se humaniza nas representações femininas (*Vénus saindo do banho*, 1812, Palácio Pitti em Florença) e, sobretudo, o dinamarquês **Bertel Thorvaldsen\***, que conhece um enorme sucesso e recebe encomendas de toda a Europa.

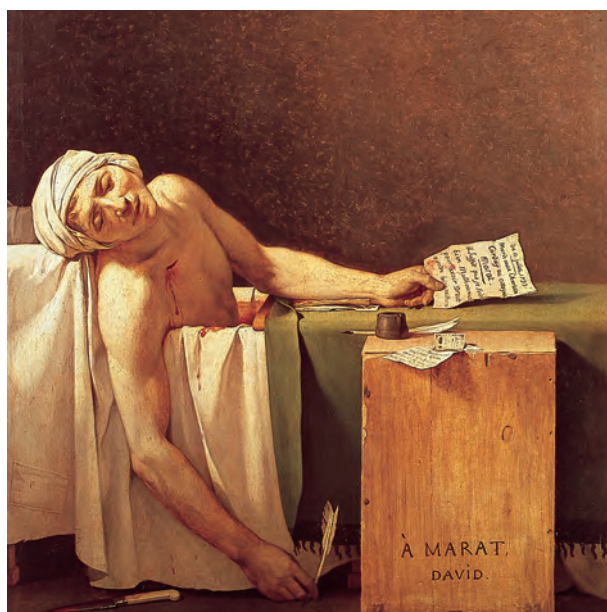
## A pintura

Longe da vida fútil e artificial da sociedade aristocrática do século XVIII, a burguesia, classe em ascensão, aprecia as realidades concretas. Aos seus olhos, a arte deve traduzir “o verdadeiro” e apenas o desenho permite essa reprodução estrita e exacta da realidade. As personagens serão representadas com um desenho nobre, sóbrio, objectivo e preciso, tanto no plano anatómico como no dos panejamentos.



Bertel THORVALDSEN (1770-1844).  
*Vénus da maçã* (1813-1816).

© Museu Thorvaldsen. Copenhaga. Artephot.



Jacques Louis DAVID, *Marat assassinado*, 1793.  
Museus Reais de Bruxelas.  
© Artephot/A. Held.



Jean Antoine GROS (1771-1835),  
*Os Pestíferos de Jafa* (1804).  
 Museu do Louvre, Paris.  
 © Hubert Josse.



Jean Auguste Dominique INGRES (1780-1867),  
*O Banho Turco* (1863).  
 Museu de Orsay, Paris.  
 © Dagli Orti.

Na pintura, esta busca de um ideal clássico centra-se essencialmente na forma. As grandes cenas históricas de **Jacques Louis David**, *O Juramento dos Horácios*, *O Rapto das Sabinas*, *Marat assassinado\**, atingem a grandeza universal pela exaltação do herói antigo. As figuras não devem representar ninguém em particular, mas antes tipificar um carácter. É necessário alcançar o ideal pela eliminação de tudo o que é do domínio do ornamento e dos floreios graciosos. A arte reveste-se, pois, da *virtude*, a fim de se tornar útil e de servir de ensinamento: **a arte torna-se eloquência**.

Para evitar fazer obras que seriam julgadas demasiado expressivas, a gama de cores dos pintores neoclássicos conserva-se sóbria: cores lisas, sem gradações, destacam-se sobre uma tonalidade geral sombria. A cor reduz-se, assim, como tudo o resto, a uma função simbólica evidente, ou a um simples papel de invólucro da forma, perdendo a autonomia plástica expressiva que a caracterizara na pintura barroca. Por isso Winckelmann podia propor como programa: “A beleza é como a água mais límpida, tirada de uma fonte pura e tanto mais salubre quanto menos gosto tiver”.

O pintor **David** (1748-1825) emerge como verdadeiro chefe de escola. Propugna uma arte severa, moral, construída sobre reconstruções arqueológicas, onde figuras esculturais, de poses majestosas, exprimem sentimentos heróicos. Com grande economia de cores, alcança impregnar de grandeza antiga os seus quadros históricos, como *O Juramento do Jogo da Péla* (1790) ou *A morte de Sócrates*. Em contrapartida, desenvolve uma mestria excepcional nos seus retratos: *O Senhor e a Senhora Seriziat*, *O Papa Pio VII*, *A Hortelã*, *Madame Récamier*. Mau grado a sua autoridade, os contemporâneos de David conseguem conservar uma certa personalidade. Entre os mais fiéis aos ensinamentos do mestre destacam-se **Pierre Narcisse Guérin** (1774-1833) e o barão **François Gérard** (1770-1837). Outros, como **Louis Girodet** (1767-1824), respeitando os cânones da pintura neoclássica, encaminham-se já para temas românticos. Mais decidida será a ruptura do barão **Jean Antoine Gros**, autor dos *Pestíferos de Jafa\** e de *Napoleão em Eylau*, que anuncia o Romantismo no tratamento dos temas e na utilização de cor, bem como **Pierre Paul Prud'hon** (1758-1823), cuja pintura se destaca pelo claro-escuro envolvente das carnações brancas e aveludadas. Enfim, **Jean Auguste Dominique Ingres\*** não se contenta já com a imitação do estilo greco-romano, procurando a harmonia das proporções através do estudo de modelos tomados da natureza. As suas telas perdem a excessiva secura de contornos que seduzia David e os corpos recuperam consistência e cor, aliando a graça a delicados jogos de sombras.

A arte neoclássica prolongar-se-á através da arte académica, ensinada nas diversas Escolas de Belas Artes. Entre os seus professores, **Jean Léon Gérô-**



Jean Léon GÉROME (1824-1904), *Jovens gregos fazendo um combate de galos* (1846).  
Museu de Orsay, Paris. © Photo RMN.

me\* marcará poderosamente os seus alunos. O quadro muito limitado das Academias impõe uma rigidez de doutrina que perdurará ao longo de todo o século XIX, quase sem alteração. Em 1888, para definir esta arte, falava-se de *style pompier*, aludindo ao gosto da pompa e da exibição de um fausto gratuito e à representação de capacetes antigos, que se associavam aos dos sapadores-bombeiros.

## As artes decorativas

O estilo neoclássico aplica-se igualmente no domínio da decoração\* e do mobiliário. Tem a sua origem no que vulgarmente se designa de estilo Luís XVI, no qual as cartelas irregulares do Rococó cedem lugar a uma ornamentação mais severa, onde reinam a linha recta, o círculo ou a elipse. A este vocabulário sucede o do estilo Directório (1789-1799), que conjuga o gosto antiquizante dito “pompeiano”, dos últimos anos do Antigo Regime, às linhas rígidas e esguias do estilo Adam, vindo de Inglaterra. Mais tarde, o estilo Império (1799-1815) transformará a elegância do estilo Luís XVI numa proposta monumental de linhas tensas, rigorosa simetria e motivos invariavelmente repetidos.



Porcelana de Sèvres. Leiteira com motivos dourados.  
Época 1º Império.  
© Hubert Josse.

# O Juramento dos Horácios (1784-1785)

Jacques Louis DAVID (1748-1825), Paris, Museu do Louvre.



© Dagli Orti.



**Esboço (1782).** Escola de Belas-Artes, Paris.

Desde o seu esboço, David faz aparecer a oposição entre dois grupos, os homens e as mulheres. Na obra final, sempre simplificando, acusa os contrastes, reforçando o efeito de virilidade pelas linhas rectas e o de feminilidade pelas curvas.

**A** pós o seu regresso de Roma, em 1784, David realiza os primeiros esboços para o *Juramento dos Horácios*, trabalhando neste quadro durante onze meses. A tela converter-se-á rapidamente no manifesto de um novo estilo: o Neoclassicismo.

## O tema

David escolheu para a sua obra um grande episódio da história romana, evocado no relato de Tito Lívio.

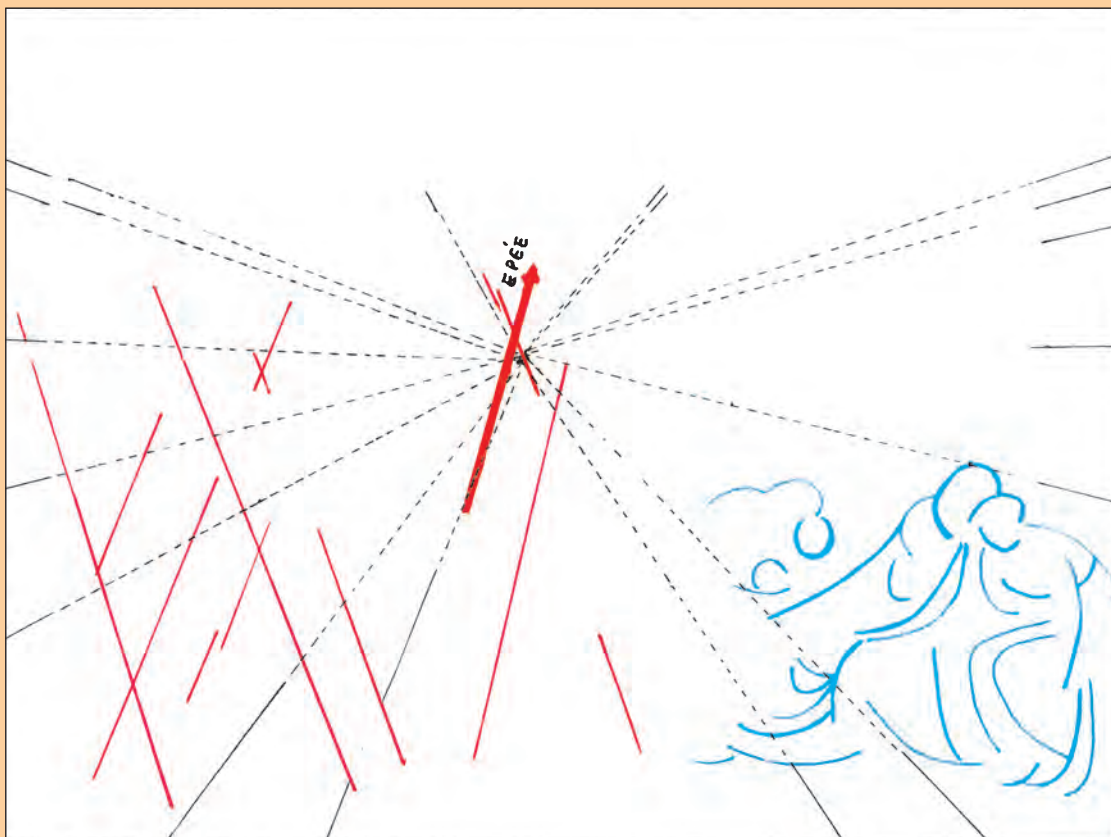
O quadro recorda, assim, a história dos três irmãos Horácios, escolhidos para representar Roma por ocasião de um combate contra os três irmãos Curiácios, campeões da cidade de Alba. O facto de existirem relações matrimoniais entre as duas famílias imprime ao acontecimento uma carga particularmente dramática.

Para o seu quadro, David escolheu representar o momento em que o velho pai pede aos seus três filhos para prestarem o juramento solene de colocar o carácter sagrado da honra e do patriotismo acima de todos os outros sentimentos humanos.

## A composição

O quadro, de grandes dimensões (altura: 3,30m - largura: 4,25m), resulta de um cálculo rigoroso no sentido de depurar e simplificar a composição. Esta,

apoia-se sobre uma rede de verticais e horizontais que assegura ao conjunto uma estrutura particularmente forte. As oblíquas, fornecidas pela direcção das pernas, bem como as dos gládios e da lança, seguem o estricto traçado das diagonais da própria rede.



Linhas de fuga dos elementos de arquitectura concentrando-se nas mãos do pai.

— Oblíquas paralelas:  
expressão da virilidade e do ímpeto.

— Curvas e contra-curvas:  
expressão da feminilidade e da tristeza.

A dependência onde se situa a acção constitui um espaço fechado e sem profundidade, que se assemelha a um cenário de teatro. A decoração, deliberadamente despojada, apresenta-se frontalmente e três arcos de um pórtico da ordem dórica isolam uns dos outros os grupos de personagens principais: os filhos, o pai, as mulheres. O conjunto sugere um friso de baixo-relevo antigo a os românticos reprovarão mais tarde a David fornecer com a sua pintura a impressão de esculturas pintadas. As linhas de fuga das horizontais da arquitectura concentram-se todas nas mãos do pai brandindo as espadas da honra.

David realiza um desenho de contornos nítidos e precisos, exprimindo a harmonia através do equilíbrio das proporções. As cores permanecem frias e opõem-se aos coloridos cintilantes da pintura rococó. A cor submete-se, assim, à forma e destina-se, à maneira da pintura clássica, a facilitar antes de tudo a leitura da obra. Numa utilização eminentemente

simbólica do colorido, David utiliza vermelhos vigorosos nos trajes masculinos, enquanto veste as personagens femininas de tons suaves acentuando, desse modo, o contraste entre as personagens principais e as secundárias, entre o carácter activo da virilidade (*encarnação da própria virtude*) e o carácter passivo da feminilidade.

## A expressão

Através do tema, da composição, das cores, David procura sublinhar os valores estéticos e morais já proclamados pelos filósofos do século das Luzes. A grande abertura negra do fundo evoca a morte, metáfora que se associa ao Antigo Regime e opõe-se fortemente aos dois grupos de personagens violentamente iluminados, expressão da clareza da ordem republicana. Este quadro surge, assim, como um severo golpe desferido na própria Monarquia francesa, que cairá quatro anos mais tarde, em 1789.

# O Panteão (Paris)

Jacques-Germain SOUFFLOT (1713-1780)



O Panteão  
© Jean-Claude N'Diaye/ Imapress.

L uís XV, adoecendo gravemente, fazia o voto, caso se curasse, de reconstruir a igreja da Abadia de Santa Genoveva em Paris. O diretor geral das Construções do Rei, marquês de Marigny, irmão de Mme. de Pompadour, encomenda então os planos a Soufflot.

As fundações têm início em 1758, mas dificuldades de financiamento fazem abrandar os trabalhos. Soufflot realiza o tambor da cúpula durante os dois anos que precedem a sua morte. Para terminar a construção do zimbório, porém, um dos seus alunos, **Rondelet**, tem de reforçar os pontos de apoio e termina o monumento em 1789.

Em 1791, a Constituinte decide que a igreja recebera doravante “as cinzas dos grandes homens da época da liberdade francesa” e outorga-lhe o nome de *Panteão*.

## Descrição

O edifício apresenta um plano centrado em cruz grega. O túmulo de Santa Genoveva, padroeira de Paris, deveria situar-se sob a alta cúpula, colocada no cruzeiro do transepto, a qual se compõe, na verdade, de três cúpulas independentes, em pedra, encaixadas umas sobre as outras.

Soufflot desenha audaciosos suportes para a construção da cúpula e do seu tambor e numerosos arquitectos da época vaticinam a derrocada do conjunto.

A fachada compõe-se de um peristilo com colunas coríntias sustentando um frontão triangular, onde **David d'Angers** esculpirá em 1831 *A Pátria distribuindo aos grandes homens as coroas que lhes estende e Liberdade*.

A Constituinte retira dois andares aos campanários situados a um e outro lado da cabeceira e faz entaipar as 42 janelas que Soufflot havia distribuído pelas paredes. Desde então, o edifício perdeu muito da sua claridade e as superfícies nuas parecem demasiado severas.

## O estilo

O Neoclassicismo procura a simplicidade, utilizando a linha direita e a superfície nua da pedra. Com efeito, apenas o círculo da cúpula quebra, aqui, o domínio absoluto da linha recta. O arabesco e a leveza do Rococó cedem lugar à horizontalidade e à sensação de peso.

O corpo da construção apresenta-se, de facto, como uma massa compacta. Soufflot abandona, aliás, a parede tradicional barroca, ornada de pilastras e de nichos, para conferir vida à coluna isenta e

ao pórtico, que utiliza para animar a fachada e estruturar o interior do edifício.

Para separar a nave central das naves laterais, dispõe uma fileira de colunas que sustentam um friso, uma cornija e uma balaustrada e, às abóbadas de berço da tradição jesuítica, substitui cúpulas achatadas para a nave central e tectos de caixotões para as naves laterais.

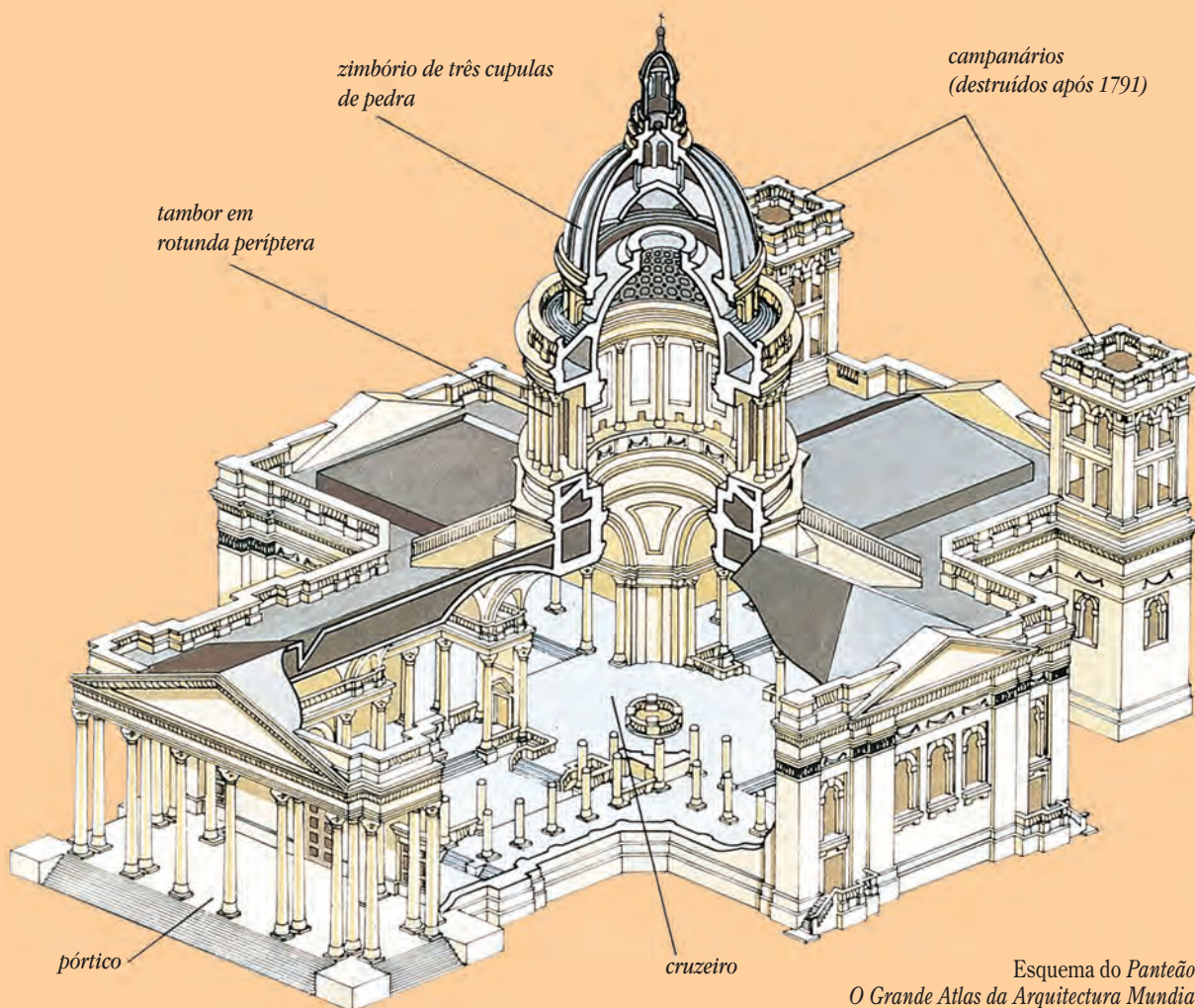
Suaviza, porém, o ordenamento clássico, ao imitar certos traços da estrutura gótica. Para isso, desenvolve, com o engenheiro Rondelet, uma nova técnica de pedra armada de barras de ferro. Este virtuosismo técnico permite-lhe não apenas uma economia de material, como aligeirar os suportes e criar espaços mais abertos.

### Comentário

Soufflot converte-se no maior promotor da reacção neoclássica e, através de uma certa frieza das paredes e do seu gosto pelos efeitos grandiosos, anuncia já a arte napoleónica. O Panteão servirá, assim, de modelo para numerosas outras construções, como por exemplo o *Capitólio* de Washington.



Interior do *Panteão*  
© Pix.



Esquema do *Panteão*,  
*O Grande Atlas da Arquitectura Mundial*  
© Encyclopædia Universalis.





Eugène DELACROIX (1798-1863),  
*Os Massacres de Scio* (1824).  
Museu do Louvre, Paris.  
© Dagli Orti.

## O Romantismo

A palavra “romantismo” surge originalmente na literatura, na Alemanha, onde o adjetivo *romantisch* se opõe a tudo o que se abriga sob a expressão literatura clássica.

Em arte, o Romantismo, rejeitando o exemplo da Antiguidade greco-romana, afirma-se como uma reacção contra a tirania do Neoclassicismo. Marca, pois, uma ruptura completa com as ideias do passado, proclamando a preeminência do indivíduo e da sua personalidade. Ao império da fria razão, responde, assim, a força da sensibilidade, da paixão e da imaginação.

De resto, o espírito novo dos “Direitos do Homem” toca igualmente o domínio da cultura. Como afirmaria Victor Hugo: “O princípio da liberdade... vem renovar a arte, tal como renovou a sociedade...”. Uma mutação geral do gosto e do pensamento desenvolve-se, então, em todas as actividades – na literatura, no teatro e na música – antes de fazer a sua aparição nas artes plásticas, onde os artistas dão livre curso à sua imaginação. Esta mudança radical das atitudes face à vida e à arte, determina, assim, uma nova corrente qualificada de “romântica”.

O movimento romântico emerge progressivamente ao longo do século XVIII e, com a Revolução, afirma-se através do culto do herói. No que respeita ao domínio da arte impõe-se, todavia, a partir de 1824, com o quadro de Delacroix *Os Massacres de Scio*. Após um período inflamado, esgota-se e dissolve-se cerca de 1850.

Esta exaltação do individualismo estende-se a toda a Europa, onde a Alemanha, Inglaterra e França desempenham os principais papéis. Conduzirá, contudo, o artista ao isolamento e a atitudes extravagantes, que darão origem ao mito do artista maldito.



Victor HUGO (1802-1885).  
*O Farol de Eddystone* (1866). aguarela.  
 Museu Victor Hugo, Paris.  
 © Bulloz.

# A idade das paixões



Caspar David FRIEDRICH (1774-1840),  
*A Abadia na floresta* (1809).  
 Staatliche Schlösser und Garten Schloes Charlottenburg, Berlin.  
 © Bridgeman-Giraudon.



John CONSTABLE (1776-1837),  
*A Carroça de feno* (1821).  
 © National Gallery, Londres.

Socialmente, o homem novo emerge das perturbações políticas que marcaram o fim do século XVIII. Este homem aspira a formas de arte libertas da herança do Renascimento e do Clasicismo. Nas suas origens, o Romantismo encontra-se ligado ao Neoclassicismo, do interior do qual iria lentamente surgindo. Desde 1750 que Piranesi publica *As Prisões*, álbum de gravuras onde representa cenas imaginárias no meio de arquitecturas fantásticas. Temas negativos, como a **noite** ou a **morte**, desempenham aí um papel crucial e, muito para além das aparências, o seu grafismo abre-se sobre o desconhecido e sobre a angústia do isolamento, numa incursão pelo **fantástico** que nos conduz às fronteiras da loucura. Os temas românticos despertam, igualmente, num certo gosto pelas **ruínas** e pelos seus mistérios, que se encontra com frequência nos quadros de Caspar David Friedrich\*.

Os artistas gostam agora de escolher os seus temas nos textos de *La Chanson de Roland*, em França e nos do *Nibelungenlied*, na Alemanha e esta referência à Idade Média suscita o desejo de fazer reviver e de restaurar os monumentos desta época. Iniciam-se trabalhos em Colónia para terminar a catedral e Lenoir cria o Museu dos Monumentos Franceses para salvar as esculturas da Idade Média que tinham escapado às destruições revolucionárias.

## Os percussores germânicos

Na Alemanha, o Romantismo funda-se sobre um retorno à velha Germânia. A reacção contra o Classicismo francês e a dominação imperial do início do século desencadeia uma **cruzada nacionalista**, que encontrará o seu manifesto no *Discurso à nação alemã* de **Fichte** e as festas em honra de Albrecht Dürer, em 1828, ilustram já esta tendência para considerar o artista como o *primeiro pintor alemão*. Goethe associa estreitamente Dürer à arte gótica no seu *Hino à arquitectura alemã* e pintores vindos de diferentes regiões da Alemanha, entre os quais **Peter von Cornelius** e **Johann Friedrich Overbeck** instalam-se em 1810 no Convento de Santo Isidoro, em Roma, para consagrar a sua vida à arte e à santidade. Esta comunidade ficará conhecida pelo nome de “Nazarenos” e corresponderá aos “Pré-rafaelitas” ingleses\*, associação de pintores fundada em 1848, que buscava reencontrar o espírito medieval dos pintores “antes de Rafael”.

## A reacção francesa

Em França, 1824 constituirá a data determinante para o Romantismo. Neste ano, no Salon, em face do *Voto de Luís XIII* de **Ingres**, resplandece a tela de **Delacroix** *Os Massacres de Scio*.

O tema, retirado da actualidade por preocupação de verdade, constitui uma novidade. Delacroix havia já excitado a crítica dois anos antes com *A Barca de Dante* e, neste mesmo Salon de 1824, o público descobre a pintura inglesa, com *A Carroça de Feno* de **Constable**\*, que **Géricault** tinha já visto quando de uma viagem a Londres. A pintura inglesa traz novidades aos pintores franceses e nomeadamente a Delacroix. A relação entre o homem e a natureza encontra-se aí subvertida: à paisagem-cenário do Classicismo, sucede uma paisagem-emoção, onde a presença humana deixa de ser indispensável. A paisagem torna-se um estado de alma, como com **Paul Huet**, cujas planícies e florestas a inquietude habita, numa atmosfera de tempestade onde se sente pairar uma angústia contida.

Dois campos se opõem então: a escola de David e os pintores agrupados sob a etiqueta de “shakespeareanos” ou “românticos”. A apoteose deste confronto tem finalmente por cenário o Teatro Francês, em Fevereiro de 1830, quando **Victor Hugo** desencadeia as paixões durante a primeira representação de *Hernâni*. Uma mesma intimidade espiritual aproxima artistas e escritores e um acordo muito estreito se estabelece entre a pintura, a música, a poesia e a filosofia, a ponto de permitir ao Romantismo converter-se na expressão do mundo do inconsciente.

A necessidade de cultivar a diferença, afirmando a sua personalidade, modifica o estatuto do artista na sociedade e coloca em questão a sua segurança material. O pintor trabalha cada vez menos sobre encomenda, pois quer ser ele mesmo a decidir da escolha dos seus temas.



Edward BURNE-JONES (1833-1898),  
*A Escada Celeste* (1876).  
Tate Gallery, Londres.  
© Hubert Josse.

# A exaltação do eu



Eugène DELACROIX (1798-1863),  
*A Liberdade guiando o povo* (1830).  
 Museu do Louvre. Paris.  
 © Dagli Orti.

Este quadro, executado no dia seguinte às *Trois Glorieuses*, constitui quase um manifesto político. À direita da Liberdade surge o próprio pintor, sob os traços de um insurrecto, colocado de pé, com a espingarda entre as mãos, enquanto à sua direita emerge um jovem operário coberto com o barrete tradicional dos estudantes. Delacroix sabe conferir à anedota as dimensões da epopeia, amalgamando o nu alegórico e os trajés modernos. Para além da exaltação do tema, efeitos dinâmicos intensos comandam todos os aspectos desta criação plástica.

A obra de arte “romântica” deve ser autónoma e única. Esta ideia opõe-se à estética neoclássica, para a qual a razão de ser da obra de arte se encontra na ilustração de um programa teórico. O Romantismo deseja, assim, tornar a criação independente das grandes teorias fundadas *a priori* e reclama o direito à “arte pela arte”. Esta reivindicação surgirá pela primeira vez na Alemanha, nos textos de **Schelling**, **Schiller** e **Lessing**.

Para estes, a arte deve desembaraçar-se de todo o pressuposto moral. A criação define-se como busca puramente plástica, desejosa de jogar com os efeitos pictóricos que falam à nossa sensibilidade. A liberdade e o acaso alimentam então a inspiração. Quando **Victor Hugo** desenha, parte de uma mancha de tinta ou de café que procura modificar e o lirismo do impulso suplanta, desse modo, a elaboração racional. Assim, o efeito cromático, aliado a uma feitura pessoal, predomina em detrimento do aspecto acabado e preciso do trabalho. O esboço adquire um valor concreto, uma vez que conserva a impressão de frescura e espontaneidade, e o uso frequente da aguarela e do pastel permitem fixar rapidamente a primeira impressão.



William TURNER (1775-1851),  
*Tempestade de neve no mar* (1842).  
Tate Gallery, Londres.  
© Erich Lessing-Magnum Photos.

As primeiras telas de **Delacroix** (*Dante e Virgílio nos Infernos* e *Os Massacres de Scio*\*) desencadearão sarcasmos, mas converter-se-ão em verdadeiros “manifestos” do Romantismo. O pintor surgirá como o chefe deste movimento, ainda que sempre recuse essa qualidade. Em 1825 conhece em Inglaterra os pintores paisagistas **John Constable** e **Richard Bonington** (1802-1828) e durante toda a sua vida inspirar-se-á na literatura romântica, retirando, por exemplo, de **Byron** o tema de *A Morte de Sardanapalo*\* (1827). Em 1830 pinta *A Liberdade guiando o povo*\*, verdadeira alegoria ao serviço da conjuntura política de então e nessa obra fará a síntese das suas ideias sobre a cor e o movimento. De regresso da África do Norte, em 1832, transporta consigo numerosos cadernos de esboços e de aguarelas que inspirarão muitos dos seus quadros: *As mulheres de Argel* (1834), *A Boda Judia* (1839).

Na sua pintura, Delacroix põe em questão as regras da composição. Para ele, o trabalho de cada parte da superfície deve anular-se em proveito do efeito de conjunto. Os pintores românticos recriminarão aos seus adversários darem a impressão de justapor sobre a tela superfícies independentes umas das outras. Em seu entender, o quadro deverá antes funcionar como uma unidade, que apenas adquire expressão através de uma coerência global. A fim de atingir esse objectivo, o pintor não deverá

## B I B L I O G R A F I A

### Eugène DELACROIX

Charenton-Saint-Maurice 1798 – Paris 1863

A sua mãe, filha do famoso ebanista **Eben**, morre em 1814. Delacroix experimenta então uma vida difícil, que faz eco ao seu temperamento romântico. Conhece **Géricault** na oficina de Guérin. Depois de *Dante e Virgílio nos infernos* (1822, Louvre) e das *Cenas dos massacres de Scio* (1824, Louvre), é considerado como o chefe da escola romântica. Leva então uma vida de dandy, frequentando os salões parisienses, onde trava conhecimento com **Stendhal**, **Merimée**, **Hugo**, **Vigny**, **Nerval**, ligando-se de amizade com **George Sand** e **Chopin**.

Em 1832 embarca para Marrocos e Argélia, enchendo cadernos de aguarelas. A sua paleta transformar-se-á então com cores audaciosas e modernas. Redige um diário, começado na sua juventude e prosseguido após 1847, onde deixa reflexões sobre a arte. Doente, morre de esgotamento em Agosto de 1863.



Johann Heinrich FÜSSLI (1741-1825),  
*O Pesadelo* (1781), Goethemuseum, Frankfurt.  
 © Hubert Josse.



Théodore. GÉRICAUT (1791-1824),  
 segundo estudo preliminar (1818) de *A Jangada da "Medusa"*  
 (pormenor). Museu do Louvre, Paris.  
 © Dagli Orti.

desenvolver excessivamente o trabalho de cada zona e certas parcelas da tela serão feitas a traços largos, apenas esboçadas, enquanto outras adquirem vigor por um trabalho mais atento.

A imaginação, domínio da predileção da arte romântica, apoia-se sobre sensações inabituais na pintura. Evoca o mundo do vazio, do silêncio, do infinito. Na Alemanha, entre os percussores do Romantismo, **Caspar David Friedrich** escolheu para títulos das suas obras: *A entrada do cemitério*, *O viajante ante o mar de bruma*, *O naufrágio do "Esperança" nos gelos*. Em Inglaterra, a paisagem romântica desenvolve-se com **William Turner\*** e, em França, com **Paul Huet**. Ambos dão uma visão lírica da natureza, que coloca em cena forças inquietantes, como a tempestade.

Os temas da morte, da solidão, do mal, surgem como um alimento para o imaginário e a emoção leva a abandonar o campo da razão para mergulhar no irreal, no incompreensível, na perda de domínio da consciência. O suíço **Johann Heinrich Füssli\*** demonstra um gosto vincado pelos temas fantásticos. Passa a maior parte da sua vida na Inglaterra, onde executa ilustrações para as obras de **Shakespeare** e **Dante**, bem como para a epopeia germânica dos *Nibelungos*. Em França, **Théodore Géricault**, a primeira grande figura romântica, apresenta no *Salon* de 1812 o *Oficial de caçadores de Guarda Imperial a cavalo*, que atrai a atenção da David. Em 1129 expõe *A Jangada da "Medusa"*, inspirado num acontecimento da actualidade, tratado com um patetismo perturbador. Apaixona-se igualmente pela pintura de cavalos (*O Derby de Epsom*) e pelo estudo do insólito, através de uma sequência de retratos de loucos (1821-1824). Mas a sua morte prematura interrompe esta obra excepcional pelo seu ímpeto e pelas suas arrojadas inovações.

Contudo, novas pesquisas se tornam possíveis graças ao tratamento da cor. Os trabalhos do físico **Newton** começam a ser conhecidos desde 1704 e Delacroix completa este estudo físico da cor (decomposição da luz em cores primárias a secundárias) através de uma reflexão sobre os seus efeitos fisiológicos (efeitos de exaltação das complementares) e psicológicos (tradução dos sentimentos e das paixões). A cor não serve, pois, somente para diferenciar as formas, como na pintura clássica, mas converte-se em expressão.

Em Espanha, os escassos pintores do estilo pitoresco desaparecem por detrás da imensa personalidade isolada e quase inclassificável de **Francisco de Goya y Lucientes**. Goya, doente e progressivamente surdo a partir de 1792, transforma-se num homem solitário e trágico; as cenas de tauromaquia, bem como *O telheiro dos loucos* (1793), ilustram esta tendência romântica, mais afirmada ainda na *Cúpula de Santo António de la Florida* (1798) pela multidão popular e colorida assistindo à ressurreição de um morto. Após ter gravado *Os Desastres da Guerra*, pinta *Os Fuzilamentos do 3 de Maio\**, mensagem



Francisco de GOYA (1746-1828),  
*Os Fuzilamentos do 3 de Maio*, Museu do Prado, Madrid.  
 © Dagli Orti

de liberdade face à opressão dos exércitos franceses, que anuncia já as obras de Delacroix, pelo tratamento do tema, o vigor e a pincelada, e pela utilização das cores ao serviço da expressão e da emoção. Cada vez mais isolado e doente, Goya termina esta descida para a escuridão com as pinturas de *A Casa do surdo*, sua própria morada, onde põe em cena alucinantes pesadelos.

O grupo alemão dos nazarenos, reunido em Roma no antigo convento de Santo Isidoro, reconhece por chefe **Friedrich Overbeck\***. Entretanto, porém, **Peter von Cornelius** (1783-1867) junta-se-lhes e participa na execução dos *Frescos da história de José* no Palácio Zuccaro em Roma. Estes pintores propõem-se ressuscitar a pureza do estilo dos primitivos italianos, mas testemunham eles próprios, rapidamente, pela sua timidez, uma espécie de academismo.

A tentativa dos nazarenos é retomada, a partir de 1848, pelos *pré-rafaelitas* ingleses, que se inspiram em temas literários, principalmente tirados da lenda do Rei Artur e das memórias célticas. Produzem, essencialmente, pinturas narrativas e entre eles será necessário reter os nomes de **Dante Gabriel Rossetti** e **Edward Burne-Jones\***.

O romantismo lança, porém, igualmente a moda da pintura orientalista. Desse modo, após **Théodore Chassériau\***, **Horace Vernet** (1789-1863) e **Eugène Fromentin** (1820-1876), que pintam a África do Norte, ver-se-ão aparecer também, com **Ale-**



Johann Friedrich OVERBECK  
 (1789-1869),  
*Itália und Germania* (1828).  
 Neue Pinakothek, Munique,  
 © Joachim Blauel/Artothek





Théodore CHASSÉRAU (1819-1856),  
*A toilette de Ester* (1841).  
 Museu do Louvre, Paris.  
 © Hubert Josse.

xandre-Gabriel Descamps (1803-1860), temas turcos e orientais.

## A arquitectura

Toda a forma arquitectónica se converte em citação ou reflexo de um discurso cultural. A arquitectura romântica tem assim por ambição fazer sonhar com o passado, evocar os ambientes que a pintura e a literatura descrevem. Uma tal atitude reflecte-se, desde logo, nos restauros que se empreendem em antigos monumentos, muitos deles vultuosos, como é o caso da reconstrução do *Castelo de Pierrefonds*, em França, por **Viollet-le-Duc**, ou da conclusão da *catedral de Colónia* por **Schinkel**.

A maioria das vezes, os arquitectos dedicam-se à reprodução de obras erguidas em outros tempos e outros locais e a arquitectura que produzem, de inspiração multivariada, receberia o nome da atitude que a gerou – *historicismo* – produzindo, pela Europa inteira, um sem número de edifícios de configurações tão diversas quantas as fontes de que se alimentaram: o *Parlamento de Londres\**, neo-gótico, por **Sir Charles Barry**, o *Burgtheather de Viena*, neo-renascença, por **Gottfried Semper**, a *igreja do Sacré-Coeur* de Paris, neo-bizantina, por **Paul Abadie**, etc.

Por vezes ainda, o arquitecto deixa correr a sua imaginação, como **John Nash** no *Pavilhão Real neo-indiano de Brighton\**, onde associa arquitecturas variadas que se chamam *ecletismos*, tal como a *Ópera de Paris* por **Charles Garnier\***, ou o *Rijksmuseum de Amsterdão* por **Peter Cuijpers**.



Sir Charles BARRY (1795-1860), **O Parlamento de Londres** começado em 1836. © Dagli Orti.



John NASH (1752-1835), Pavilhão Real neo-indiano de Brighton (1815-1821). © A. Torry/Explorer.



Charles Garnier (1825-1898), A Ópera de Paris (1862-1875). © Jean-Paul Navicet/Explorer.

# A Morte de Sardanaplo (1827)

Eugène DELACROIX (1798-1863), Paris, Museo do Louvre.



© Dagli Orti.

No *Salon* de 1827, enquanto **Ingres** expõe a sua *Apoteose de Homero*, Delacroix apresenta duas obras cujo tema presta homenagem a **Byron**, que havia encontrado a morte três anos antes, em Missolonghi: *cena da guerra actual dos turcos e dos gregos* e *A Morte de Sardanapalo*.

## O tema

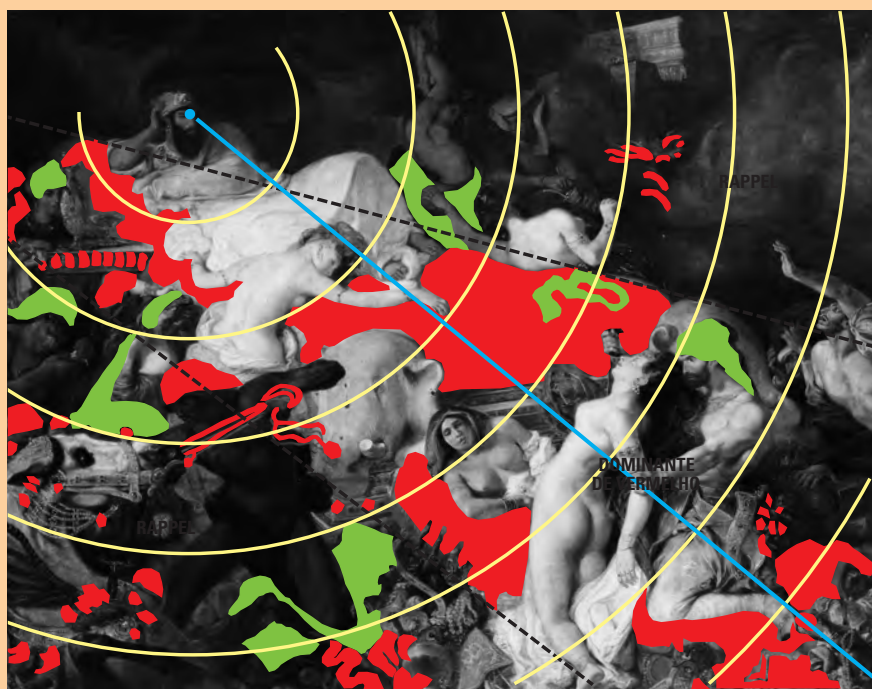
Sardanapalo, lendário monarca assírio, seria o último descendente da fabulosa Rainha Semirâmis. Na sua capital, Babilónia, assediada pelos Medos havia já dois anos, teria disposto uma pira no pátio do seu palácio, para se fazer queimar com os seus tesouros, os seus cavalos, as suas mulheres e eunucos, de preferência a render-se.

## A composição

À primeira vista, este quadro aparece como uma orgia de corpos, estofos e objectos pintados com cores sumptuosas. Tudo mergulha num clima maravilhoso e sensual, no seio do qual se desenrola a derrocada do déspota oriental.

Esta obra dirige-se prioritariamente à sensibilidade e parece alimentar-se da liberdade e do acaso próprios à improvisação. Contudo, Delacroix organiza a sua tela de acordo com algumas linhas mestras. Antes de tudo, uma grande oblíqua imprime o sentido geral da composição, partindo do olho do Rei e descendo em diagonal em direcção à mulher degolada, em baixo, à direita. Esta linha descendente reforça a impressão de morte e destruição.

Seguidamente, complexos arabescos saídos dos corpos, em prolongamento uns dos outros, distribuem-se em função de um conjunto de arcos de círculo concêntricos, como ondas que se propagam sobre uma superfície líquida e tendo sempre por centro o olhar do monarca. Na verdade, a composição permanece aberta e prolonga-se para além dos limites da pintura, sobre três dos lados do quadro, a fim de aumentar o espaço e de ampliar o efeito de abundância e de acumulação em redor do leito de Sardanapalo. Graças a este efeito de distensão, estabelece-se uma forte relação entre o episódio de autodestruição a que o observador assiste, e o saque do palácio iniciado pelos invasores, que se presente já.



A dominante de vermelho fornece unidade à zona central do quadro; as notas de vermelho estabelecem o equilíbrio sobre o conjunto da superfície da pintura.

O verde – complementar do vermelho – situa-se ao longo das margens da zona central e exalta a força do vermelho.

## A cor

Retomando as lições de **Veronese** e **Rubens**, Delacroix apresenta-se como um sumptuoso colorista. A composição cromática domina, de facto, claramente sobre a organização linear e o pintor coloca na sua paleta cores de um esplendor rutilante para os panejamentos, as carnes e os adereços. A cor, de uma extraordinária riqueza, distribuída violentamente por manchas, torna-se, aliás, característica da pintura romântica. Contudo, para além destas poderosas harmonias e destes hábeis contrastes de cores, cada gradação da escala cromática tem uma significação simbólica que traduz essa fúria sanguinária e incendiária que domina todo o quadro. Delacroix anotarà no seu diário: “As cores são a música dos olhos, combinam-se como notas... certas harmonias de cores produzem sensações que a própria música não pode atingir.”

## A expressão

A moda do Oriente, muito viva na época, inspira a Delacroix uma tela sobre a violência levada ao seu paroxismo. Pela ambiência cromática de tonalidades quentes, pela força expressiva das cores, o artista faz vibrar esta cena numa sensualidade exacerbada. Todavia, para além desta intensidade passional, Delacroix descobre uma linguagem plástica nova e alcança ampliar os próprios poderes da pintura, como se se tratasse de um prelúdio da pintura moderna.



Eugène DELACROIX, estudo de mulher para *A Morte de Sardanapalo*, pastel. Museu do Louvre, Paris.  
© Photo RMN.



Edgar DEGAS (1834-1917),  
*O Absinto* (1876).  
Musée de Orsay, Paris.  
© Dagli Orti.

## Capítulo

**A**pós a sua criação, a Academia, por intermédio do *Salon*, pretende submeter a arte a princípios rígidos. Rebelando-se, porém, contra esta ditadura, um certo número de escritores, artistas, críticos e jornalistas esforçam-se por aproximar a arte da vida quotidiana. Para eles, trata-se, acima de tudo, de “fazer verdadeiro”, buscando na realidade a principal fonte de inspiração. Definem-se, então, como “realistas”.

A vida converte-se, assim, em matéria da obra de arte e Baudelaire escreverá a propósito do Salon de 1845: *“Aquele que souber retirar à vida actual o seu lado épico e fazer-nos ver e compreender, através da cor e do desenho, como somos grandes e poéticos com as nossas gravatas e os nossos sapatos de verniz, será um pintor e um verdadeiro pintor”*.

Um novo meio científico de investigação, a fotografia, fascina agora os artistas e a vontade dos pintores realistas da captar uma visão fiel da realidade encontraria nela o seu mestre. Contudo, a fotografia demonstrará também a multiplicidade das aparências, o que estimulará as pesquisas sobre as flutuações dos aspectos de uma mesma cena colocada sob luzes e atmosferas diferentes. Nascerá então o Impressionismo, consequência do Realismo submetido ao controlo único das sensações ópticas.

O movimento realista nasceria em redor de 1850 e prosseguiria através do Impressionismo, que surge a partir de 1860. Este último provocará um escândalo em 1863, ao abrir-se o “Salão dos Recusados”. Todavia, durante o último decénio do século XIX, novas tendências se manifestam, as quais, pouco a pouco, eclipsarão os últimos sobressaltos de Oitocentos.

# O realismo e o impres- sionismo



*Baudelaire fotografado por NADAR cerca de 1855.  
© Colecção Viollet.*

**Gustave COURBET**

"...ensinar ao povo a verdadeira história, mostrando-lhe a verdadeira pintura... Entendo por história verdadeira a história desembaraçada das intervenções sobre-humanas que, em todo o tempo, perverteram o sentido moral e atemorizaram o indivíduo. Entendo por verdadeira história a que escapa ao jugo de não importa qual ficção. Para pintar verdadeiro, é necessário que o artista tenha o olhar aberto sobre o presente, é necessário que ele veja pelos olhos e não pela nuca..."

"...ser capaz de traduzir os costumes, as ideias, o aspecto da minha época, segundo a minha apreciação; ser não apenas um pintor, mas ainda um homem; numa palavra, fazer arte viva, tal é o meu fim."

Gustave COURBET

*Extractos do preâmbulo do catálogo da sua exposição particular em 1855.*



Edgar DEGAS (1834-1917).  
*Fim de arabesque* (c. 1877).  
Museu de Orsay, Paris. © Dagli Orti.

**A**uguste Comte publica, de 1830 a 1842, o seu *Curso de Filosofia Positiva*, que influenciará poderosamente as pesquisas desenvolvidas pelos pintores realistas. “*No estádio positivo – escreve –, o espírito renuncia ao conhecimento do absoluto e substitui-lhe o do relativo, isto é, das relações que regem os fenómenos que nos envolvem*”. Esta influência encontraria o seu corolário nas pesquisas dos impressionistas, prolongadas seguidamente pelas dos pontilhistas.

A nova invenção da fotografia surge na primeira metade do século XIX, com as descobertas do litógrafo **Nicéphore Niepce** (1765-1833), processo que o pintor **Jacques Daguerre** (1787-1851) rapidamente aperfeiçoará. Pelo seu próprio enquadramento, pela nitidez, pela suavidade e pelo esmagamento do espaço que produz, a fotografia influencia poderosamente o trabalho dos impressionistas. Revela, assim, a **Degas\*** e a **Toulouse-Lautrec** a percepção exacta da decomposição dum movimento, em particular na representação de dançarinos e cavalos. A possibilidade de deter o movimento, de captar o instante, de tomar por único material a expressão da luz, alimenta então um debate sobre a percepção e análise da sensação visual. Com isto, na verdade, o conceito tradicional da pintura como imitação da natureza encontrava-se abalado nos seus próprios fundamentos. Também na literatura se reconhece, ao redor de 1850, a influência da ciência e do positivismo, entre os escritores que se propõem conduzi-la sistematicamente à observação directa e à reprodução fiel do real (Flaubert, Zola, Maupassant, Balzac).

A revolução de Fevereiro de 1848, que determina a chegada ao poder dos republicanos, assinala uma etapa importante para o realismo, enquanto expressão da modernidade, promovendo a consagração deste movimento artístico. Com efeito, a pintura académica, com os seus temas históricos e religiosos, encontrava-se ligada ao poder conservador, enquanto o realismo privilegiava os valores democráticos, através de uma pintura da paisagem e da vida rural da época contemporânea. O camponês converte-se, assim, numa figura chave da actualidade\*, já que a sua categoria social reflecte as convulsões da revolução urbana e industrial.

Sob o **Segundo Império**, a burguesia capitalista carece de cultura artística. O único critério de julgamento de uma grande parte dessa classe parece ser o decorativismo e a sumptuosidade de uma obra e a pintura oficial que promove emparelha com o novo estilo dos monumentos públicos, de ornamentação ecléctica complicada e de interiores sobrecarregados de detalhes. Este academismo beneficiaria, igualmente da rejeição que se manifestava em rela-



Éduard MANET (1832-1883),  
*Le Déjeuner sur l'herbe* (1863).  
 Museu de Orsay, Paris.  
 © Dagli Orti.

ção ao Romantismo. Em nome do bom gosto, recu-  
 peram-se as teorias de David retomadas por Ingres  
 e a Academia de Belas-Artes impõe o seu padrão  
 estético na organização do **Salon**. De resto, a partir  
 de 1857, este deixa de ter lugar no *salon carré* do  
 Louvre (donde o seu nome), para se realizar no  
 Palácio da Indústria, construído nos Campos Elísios  
 para a Exposição Universal de 1855. O *Salon* consa-  
 gra cada ano os grandes pintores, atribuindo-lhes  
 medalhas e anunciando futuras encomendas públi-  
 cas e privadas. Em 1855, porém, o *Salon* recusa  
*A Oficina* e *Um enterro em Ornans* de **Courbet**\*.  
 Oito anos depois, em 1863, a pedido de Napoleão  
 III, organiza-se um Salão dos Recusados à margem  
 do *Salon* oficial, onde se expõem duas mil telas e  
 um milhar de esculturas que acabavam de ser recusa-  
 das pelo júri, o qual, entretanto, premiaria o aca-  
 dêmico **Cabanel** pelo seu *Nascimento de Vênus*. Aí  
 se encontravam os jovens pintores que darão orige-  
 m ao Impressionismo: **Renoir, Cézanne, Pissarro,**  
**Guillaumin, Monet, Jong-Kind, Fantin-La-**  
**tour, Whistler** e outros ainda, entre os quais  
**Manet**, que desencadeia o maior escândalo ao apre-  
 sentar o seu *Le Déjeuner sur l'herbe*\*.



Gustave COURBET (1819-1877),  
*As joieiras de trigo* (1855).  
 Museu de Belas-Artes, Nantes.  
 © Dagli Orti.



# Escândalos e modernidade



Jean-François MILLET (1814-1875),  
*Os enfeitadores de feno*.  
Museu do Louvre, Paris.  
© Photo RMN.



Honoré Daumier (1808-1879),  
*Rue Transnonain* (1834), litografia.  
Museu de Dresden.  
© E. Lessing/Magnum.

A palavra “realismo” surge em 1836, num texto do crítico **Gustave Planche** que opõe a maneira “realista” à das paladinos do “belo ideal”, agrupados em torno de Ingres.

Este termo designa mais precisamente um movimento que, entre aproximadamente 1848 e 1860, reage contra o Romantismo e contra o academismo dos neoclássicos tardios. Os limites do Realismo permanecem, contudo, imprecisos no tempo e no espaço uma vez que, embora tenha sido francês na origem, se alimenta de contributos holandeses, espanhóis ou ingleses e se difunde através da Europa inteira.

## A pintura realista

Os germes do Realismo transparecem já nas composições idealizadas dos pintores neoclássicos e no seu género mais simples, o retrato. Mas a objectividade da representação não constitui senão uma das componentes do Realismo. Este estilo pressupõe que muda o próprio carácter da execução. De uma técnica minuciosa e fria, própria do Neoclassicismo, passa-se a uma execução mais rude, mais arrojada, frequentemente próxima do esboço. Uma outra alteração se verifica na escolha dos temas: na hierarquia clássica dos géneros, o primeiro lugar pertencia à nobre pintura de história; por reacção, os realistas representarão cenas da vida quotidiana, assuntos que mereceriam dos académicos a denominação de “ignóbeis e ímpias caricaturas”.

Os pintores realistas representam a vida moderna e, em particular, “a realidade social”. Desse modo, **Gustave Courbet** entenderá elevar a cena de género ao estatuto de pintura de história, tal como **Jean François Millet\***, que retirará a sua inspiração do mundo dos camponeses e cujo quadro *As Avé-Marias* seria reproduzido em milhões de exemplares. **Honoré Daumier\*** demonstra o seu amor pelos humildes pintando uma humanidade pobre e sofrida. Utiliza a litografia para caricaturar todos os ridículos do seu tempo. Este processo novo, inventado pelo austríaco **Senefelder** em 1798, apresenta a imensa vantagem de permitir ao artista desenhar directamente a lápis gordo sobre a pedra, tão facilmente como sobre uma folha de papel. Daumier converte-la-á numa arma nos jornais satíricos em que colabora: *La Caricature* e *Le Charivari*. Após a votação da Lei de 1835, que interdita a sátira política, Daumier passa à sátira social, atacando os vícios da burguesia e a rapacidade dos advogados e financeiros.

Fora de França, o Realismo conhece uma fortuna imensa graças às exposições universais e aos quadros que os pintores franceses (Courbet, Manet) apresentam no estrangeiro. Courbet faz duas

estadias na Alemanha – em Frankfurt em 1858 e em Munique em 1869 –, “convertendo” ao Realismo os jovens pintores alemães, cansados já dos *nazarenos*. Sob esta influência alastra, da França à Rússia, um largo movimento pictórico baseado na “fiel observação da natureza”.

Este fascínio pelo real, constante entre os germânicos, exprime-se nas obras de **Adolf von Menzel** (1815-1905). Para além de centenas de ilustrações sobre a vida de Frederico o Grande, o pintor traduz o esforço e a grandeza do trabalho dos operários e descobre Courbet em 1855, por ocasião da Exposição Universal, numa época em que ele procurava já renovar a sua inspiração. As suas últimas obras, pondo em destaque o seu interesse pela luz, anunciam, assim, o Impressionismo.

**Wilhelm Leibl**\* considerado como o chefe de fila do Realismo alemão, executa obras de uma enorme precisão. Conhece Courbet em 1869, em Munique, e parte para Paris em 1870. As suas obras mais célebres (*Três mulheres na igreja*\*) demonstram uma preocupação na execução dos pormenores, que recorda o trabalho de Holbein.



Wilhelm LEIBL (1844-1900), *Três mulheres na igreja* (1881). Kunsthalle, Hambourg.  
© Westermann/Artephot.



Jean-Baptiste COROT (1796-1875), *Recordação de Mortefontaine* (1864). Museu de Orsay, Paris. © Dagli Orti.



Auguste RODIN (1840-1917),  
*Balzac*, gesso de 1898.  
Museu de Orsay, Paris.  
© Photo Hubert Josse.



Pierre Auguste RENOIR (1841-1919),  
*O Balancé* (1876).  
Museu de Orsay, Paris.  
© Dagli Orti.

## A pintura de paisagem

Os realistas redescobrem um género tido por secundário: a paisagem. Até então, a paisagem servia essencialmente para ornamentar certas cenas históricas e apresentava frequentemente um carácter artificial. É certo que, sob o impulso dos românticos, fora já utilizada para permitir evocar os estados de alma; agora, os pintores realistas dedicam-se a uma pintura objectiva da paisagem, o mais simples possível. Alguns permanecem fiéis à pintura de oficina e utilizam cores sombrias, com fogosos empastes; mas a maioria prefere debruçar-se sobre a observação directa da natureza. Esta prática, que culmina com a **escola de Barbizon**, do nome de uma comuna situada na orla da floresta de Fontainebleau, anuncia o **Impressionismo**.

Os estudos sobre o motivo fazem progredir a causa do Realismo pela sua liberdade técnica. O tema do quadro deixa de dividir-se entre a anedota de uma cena bucólica e a natureza envolvente e esta última constitui agora o sujeito da tela. O trabalho em “haute-pâte”, vigorosamente contrastado, permite a evocação geológica da paisagem e os pintores de Barbizon dedicam-se a transmitir a intensidade da luz, variável segundo a estação, a hora e o local.

Com **Jean-Baptiste Camille Corot\***, a luz reveste uma importância particular. Os seus estudos de paisagens apresentam uma atmosfera poética, da qual emana um vapor doce difundindo clarões prateados. Corot anuncia o Impressionismo pela utilização de uma paleta clara, que o distingue dos outros pintores de Barbizon, e pela acuidade do seu olhar dedicado a uma análise das variações da luz.

## A escultura realista

O Realismo marcaria igualmente a escultura deste período. Tal é o caso da obra de **Jules Dalou** (1838-1902), orientada para a exaltação dos trabalhadores e do ideal republicano (*Triunfo da República*, Praça da Nação, Paris) e que resume todas as aspirações duma escultura virada para o homem, bem como de **Jean-Baptiste Carpeaux** (1827-1875), que conservaria ligações com o Romantismo. Dotado de um lirismo e elegância muito peculiares, bem evidenciados no grupo *A Dança*, que realizou em 1869 para a fachada da ópera de Paris, Carpeaux saberia fazer reviver a sociedade da sua época em notáveis bustos, como os que realizou de Napoleão III, Alexandre Dumas ou Charles Garnier.

O maior representante da escultura realista seria **Auguste Rodin\***. Preocupado em captar a vida nas suas manifestações mais fugitivas, deixaria as suas obras envoltas em rugosidades, depressões e saliências que captam a luz, criando a ilusão da vida, numa prática que o aproxima das pesquisas dos pintores impressionistas. Rodin permanece um inovador, que tende com frequência para a abstracção, como na *estátua de Balzac* e pretende que o

tema escolhido, para além das suas qualidades *realistas*, adquira a dimensão de um símbolo universal. Assim é com *O Pensador* ou com *O Homem que anda...* Demonstra também um gosto pela monumentalidade, como em *A Porta do inferno*.

Sob a sua influência, a escultura realista marcará boa parte do século XX, seja através de **Émile Antoine Bourdelle**, um dos seus alunos, que trabalhará num estilo expressionista, ainda que sem esquecer a lição da escultura grega. **Aristide Maillol** exalta a beleza simples dos nus femininos.

## A pintura impressionista

Um grupo de jovens pintores, provenientes de horizontes diversos, mas nascidos todos entre 1830 e 1841, reúne-se em Paris, em 1860, na Academia Suíça: **Camille Pissarro** (1830-1903), **Paul Cézanne** (1839-1906), **Armand Guillaumin** (1841-1927) ou na oficina Gleyre: **Claude Monet\***, **Pierre Auguste Renoir\***, **Frédéric Bazille** (1841-1870), **Alfred Sisley** (1839-1899). Este grupo de excluídos elabora, entre discussões inflamadas, algumas ideias. Neste cenáculo informal, **Édouard Manet** (1832-1883) anima as reuniões, onde se confronta toda a espécie de tendências.

Contestam, antes de tudo, o ensino oficial e mostram desconfiança pelo Realismo, tributário do trabalho em oficina. Dedicam grande interesse à pintura clara do século XVIII e descobrem as estampas japonesas, que as convidam a abandonar a técnica do modelado, do claro-escuro e dos detalhes demasiado precisos. Estes impressionistas da primeira hora elaboram uma pintura cada vez mais fluida, aérea, reclamando-se dos ingleses **Constable** e **Turner**, do holandês **Jongkind** e do francês **Boudin**, o pintor do mar, dos céus marinhos e das praias do Norte.

Estes jovens pintores expõem em Abril e Maio de 1874 na oficina do fotógrafo **Nadar**, em Paris e é nesta ocasião que o crítico **Louis Leroy** inventa, por escárnio, o termo “impressionismo”, a partir do título do quadro de **Monet** *Impressão: Sol Nascente\**. É certo que os impressionistas se dedicam a pintar a partir da natureza. A recente invenção das tintas de óleo sob a forma de tubo permite-lhes trabalhar ao ar livre, diante do próprio motivo, verificando assim que a paisagem se modifica de acordo com a hora, com a estação e com as alterações atmosféricas. A atracção pelo fugaz, pelo efémero, condu-los para o evanescente, para o impalpável e a luz e as suas infinitas variações até, pouco a pouco, não ser mais do que um subtil reflexo sobre a superfície das águas, converte-se no tema central das suas telas. Deste modo, pondo em prática as descobertas das leis ópticas sobre a luz, a cor e a visão elaboradas pelos físicos **Chevreul**, **Maxwell** e **Young**, mudam a sua forma de proceder à mistura das cores, que deixa de ser realizada sobre a paleta, passando a obter-se por justaposição de toques de cores, tão puras quanto possível, sobre a própria tela: fala-se agora de mistura “óptica”.



Claude MONET (1840-1926),  
*Impressão: Sol Nascente* (1872),  
pormenor. Museu Marmottan, Paris.  
© Photo Hubert Josse.



Georges SEURAT (1859-1891),  
*Un dimanche après-midi à l'île  
 de la Grande-Jatte* (1884-86).  
 Art Institute, Chicago.  
 © Artophot/Artothek.



Vincent VAN GOGH (1853-1890),  
*Le Père Tanguy* (c.1887).  
 Museu Rodin, Paris.  
 © Photo Hubert Josse.

Após uma última exposição colectiva em 1886, o grupo dos impressionistas evoluiu para outras experiências e apenas Monet continuará as suas pesquisas na mesma direcção propondo, já no fim da vida, com *Os Nenúfares*, variações sobre grandes formatos num estilo informal. Auguste Renoir, ligado a Monet, prefere o retrato ou cenas com personagens, como *O Baile do Moulin de la Galette* (1876, Paris, Museu de Orsay). Após uma fase ingresca (1881-1888), regressa aos encantos da cor, dedicando-se quase exclusivamente ao nu feminino, que trata duma maneira opulenta e sensual.

**Edgard Degas\*** (1834-1917) tem pouca atracção pelo ar livre, exceptuados os campos de corridas. Pinta a ópera, os espectáculos de Paris. Possui um sentido agudo da vida e busca a instantaneidade do movimento. **Henri de Toulouse-Lautrec** (1864-1901) dará de novo prioridade à linha nos seus quadros e litografias, onde demonstra um sentido de observação vivo e mordaz e exercerá uma influência considerável sobre a arte dos cartazes na primeira metade do século XX.

## Seurat e o divisionismo

O neo-impressionismo ou *divisionismo* parece, à primeira vista, o prolongamento do Impressionismo. À frescura da sensação espontânea sucede um percurso científico rigoroso, levado até ao *pontilhismo*. Os pintores desenvolvem duma forma sistemática a análise dos efeitos ópticos da mistura das cores e **Seurat\***, o chefe de fila do grupo pontilhista, frequenta os físicos e partilha as ideias do sábio **Charles Henry** sobre as relações entre direcções, cores e sensações. O próprio **Signac** aplica estes princípios, mas evita, a partir de certa altura, esta via das composições decorativas friamente calculadas.

## Para além do Impressionismo

O post-impressionismo agrupa um conjunto de movimentos diversos. As maiores figuras deste período serão de três artistas: Van Gogh, Gauguin e Cézanne, todos eles influenciados, a dada altura, pela linguagem impressionista.

**Vincent Van Gogh\***, vindo da Holanda, descobre o Impressionismo em 1886, ano em que desembarca em Paris. Converte-se, com entusiasmo, à pintura clara, mas não renunciará a architectar as formas através de manchas, com frequência extremamente fortes, afastando-se rapidamente dos impressionistas e refugiando-se na Provença, para trabalhar num espírito que anuncia já o Expressionismo. **Paul Gauguin** (1848-1903) participa na 5ª exposição impressionista. Iniciado por Pizarro, depois ligado a Cézanne e, finalmente, a Van Gogh, abandona-os, para se interessar, em Pont-Aven, pelo processo do *cloisonnisme*, inventado por Émile Bernard. Este processo, que Sérusier, saído do grupo de Pont-Aven, transmitirá depois aos futuros *nabis*, consiste em pintar com tintas lisas, delimitando



Paul CÉZANNE (1839-1906), *A Casa do Enforcado* (1872-73).  
Museu de Orsay, Paris. © Erich Lessing/Magnum.

tando as formas por um traço forte, tal como se vêem nas estampas japonesas. A pintura de Gauguin é muito carregada de símbolos, com frequência místicos e o artista converte-se, quando se instala em Taiti, no cantor da sensualidade e do mistério dos povos primitivos.

**Paul Cézanne\*** esquece, junto de Pissarro, em Auvers-sur-Oise, as cores sombrias e os empastes violentos da sua juventude, para adoptar a feitura impressionista, analisando a luz com um toque colorido. Trabalha com lentidão e método para associar, com o maior equilíbrio, e luz impressionista com o rigor da forma e do volume e o seu sentido da construção servirá de ponto de partida à pintura do século XX. “Quando a cor atinge a sua completa riqueza”, explica ele a Émile Bernard, “a forma está na sua plenitude”.

Em Itália os *macchiaioli* ou “*tachistas*”, apercebendo-se da importância do movimento impressionista, asseguram a sua difusão, renovando a pintura italiana do fim do século XIX. Nas suas obras, esforçar-se-ão por conservar a frescura do esboço, graças a uma construção baseada na aplicação de manchas (*taches*) coloridas.

### **Critica relativa à 2.ª exposição dos impressionistas**

“A Rua Le Peletier tem azar: depois do incêndio da ópera, eis que um novo desastre se abate sobre esse bairro. Acaba de abrir na casa de Durand-Ruel uma exposição que se diz ser de pintura [...] Cinco ou seis alienados, entre os quais uma mulher, um grupo de infelizes atingidos pela loucura da ambição, reuniram-se aí para expor as suas obras. [...] Estes por assim dizer artistas intitulam-se “os intransigentes, os impressionistas”, pegam em telas, em cores e pincéis, deitam ao acaso alguns tons assinando depois. [...] Tentai, pois, fazer compreender a razão ao Sr. Degas: dissei-lhe que existem, em matéria de arte, algumas qualidades possuidoras de nome: o desenho, a cor, a execução, a vontade; rir-vos-á na cara. [...] Experimentai, então, explicar ao Sr. Renoir que o torso de uma mulher não é uma amálgama de carnes em decomposição, com manchas verdes, violáceas, que denotam o estado de completa putrefacção de um cadáver!”

Albert Wolff, *Le Figaro*, 3 de Abril de 1876.

# A oficina do pintor (1855)

Gustave COURBET (1819-1877), Paris, Museu de Orsay.



© Dagli Orti.

Por ocasião da Exposição Universal em Paris, em 1855, o ministro das Belas-Artes, conde de Nieuwerkerke, solicita a Courbet a realização de um grande quadro que deixe de lado os aspectos mais controversos da sua arte. Courbet, indignado com este pedido, apresenta *A Oficina do pintor*. O Juri recusa a tela, tal como outras obras suas e o pintor decide então montar a sua própria exposição, num edifício provisório - o "Pavilhão do Realismo" -, em frente da manifestação oficial e publicar um catálogo onde figura o *Manifesto do Realismo*.

## O tema

A obra, denominada por Courbet "*A Oficina do pintor, alegoria real determinando uma fase de sete anos da minha vida artística*", tem dimensões consideráveis: 5,98 m de comprimento por 3,59 m de altura. A propósito desta tela, escreveria o pintor: "*Eu estou no meio, pintando; à direita são os accionistas, isto é, os amigos, os trabalhadores, o mundo da arte. À esquerda, o outro mundo da vida trivial, o povo, a miséria, a pobreza, a riqueza, os explorados, os exploradores, a pessoas que vivem da morte...*"

## A expressão: o sentido

Com esta tela, Courbet demonstra a sua independência em face do regime imperial que lhe havia encomendado um quadro com um tema imposto e afirma a importância crescente das classes populares e do campesinato oprimidos. Rejeita, assim, a idealização artística simbolizada na imagem retórica da musa insuflando a sua inspiração ao artista, que ridiculariza e substitui por um modelo nu que acaba de abandonar as suas roupas por terra.

Courbet confere a todas as personagens e aos objectos representados sobre a tela um sentido claramente simbólico, mas reduz voluntariamente cada símbolo ao nível de uma representação muito realista. Esta obra constitui, assim, um ataque em forma contra as convenções académicas. Ao colocar-se sozinho e isolado ao centro do quadro, o pintor afirma o seu individualismo, demonstrando o lugar primordial que o artista ocupa na sociedade.

## A composição

Courbet organiza o seu quadro como uma cena de juízo final esculpida sobre um tímpano de cate-

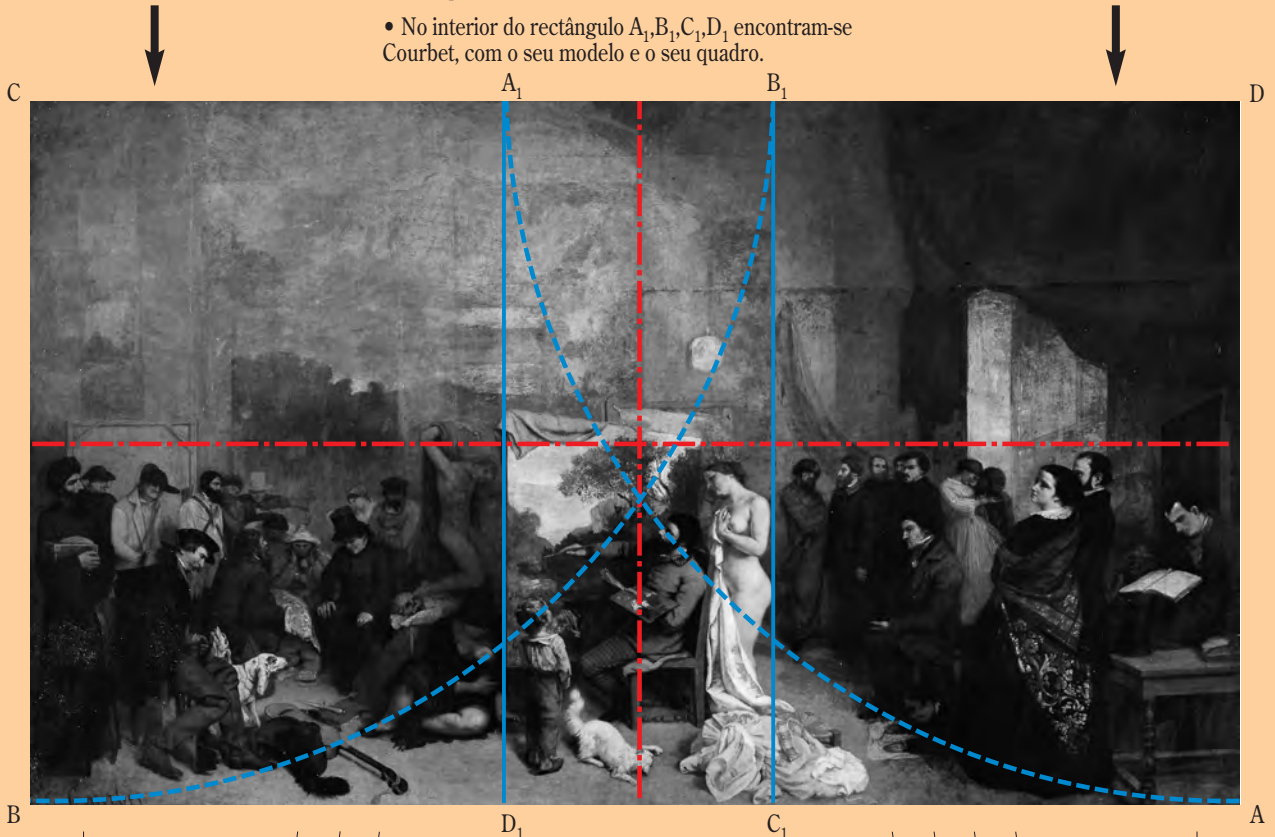
A tela encostada e virada contra a parede sem aberturas traduz a ausência de futuro da sociedade oriunda do passado.

EM VERMELHO: Os 2 eixos de simetria.

EN AZUL: A repetição da largura sobre o comprimento.

Por detrás do reposteiro soerguido, a abertura deixa adivinhar a luz, simbolizando o pensamento moderno.

- Cada grupo de personagens dispõe-se ao longo de um quarto de círculo.
- No interior do rectângulo  $A_1, B_1, C_1, D_1$  encontram-se Courbet, com o seu modelo e o seu quadro.



A religião, com um rabino e um padre.

Um coveiro.

O crâneo pousado sobre um jornal ilustra a expressão de Proudhon, segundo o qual os jornais são os cemitérios das ideias.

Uma irlandesa desfalecida no chão figura a miséria.

A guitarra, o chapéu largo e o punhal simbolizam os atributos ultrapassados do romantismo

O mártir nu e prisioneiro encarna a arte académica.

O modelo e as suas vestes tombadas por terra representam o realismo.

Sem se preocupar com o mundo que o rodeia, o artista pinta uma paisagem do seu Jura natal sob o olhar duma mulher nua, o seu modelo, e de um pequeno camponês de tamancos.

O poeta Baudelaire.

Casal de amantes burgueses.

O escritor Champfleury sobre o tamborete.

O filósofo Proudhon.

O mecenas Bruyas que financiou a exposição de 1855.

dral. Ateu convicto, ocupa, por ironia, o lugar de Cristo, ao centro, para recompensar os bons e condenar os maus

A composição reparte-se, segundo a tradição clássica, de um lado e de outro da linha vertical do eixo de simetria que atravessa a paleta segura pelo pintor e as cabeças das personagens distribuem-se ao longo da horizontal do segundo eixo de simetria.

Um quarto de círculo de raio CB, tendo por centro C, permite construir um quadrado baixando uma vertical a partir do ponto  $B_1$ . Obtém-se, assim, um quadrado  $CBC_1B_1$  e, com um método similar, poderemos desenhar um segundo quadrado  $DAD_1A_1$ .

O rectângulo  $A_1B_1C_1D_1$  delimita uma superfície onde se isolam o pintor, a sua tela e o seu modelo.

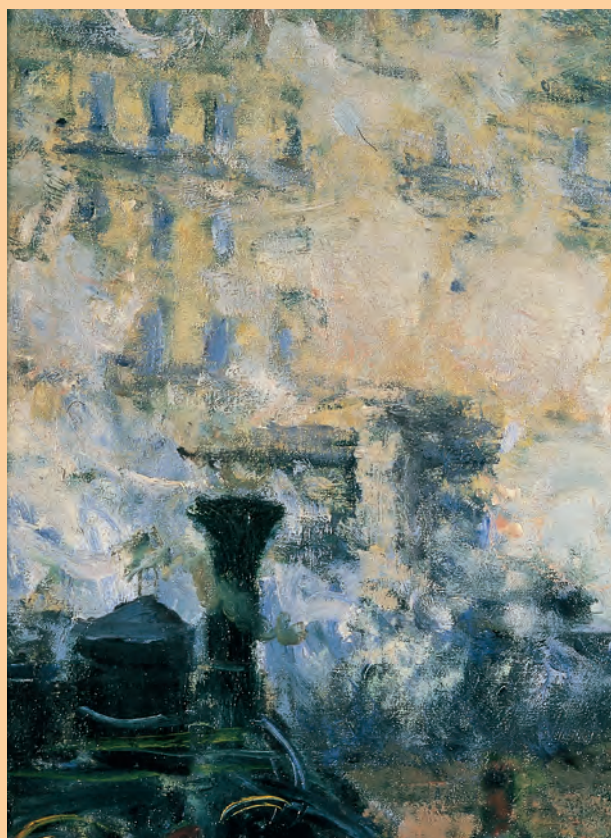


# «Série» das Gares Saint-Lazare (1876-1877)

Claude MONET (1840-1926)



*Ponte da Europa, Estação Saint-Lazare (1877).*  
Museu Marmottan, Paris. © Photo Hubert Josse. D. R.



*Ponte da Europa. Estação Saint-Lazare (1877), pormenor.*  
Museu Marmottan, Paris. © Photo Hubert Josse. D. R.

O caminho de ferro faz a sua aparição no século XIX e a primeira via férrea em França data de 1823. As grandes redes criam-se entre 1837 e 1848 e, em Paris, a inauguração da Estação de Saint-Lazare acaba de ter lugar.

Para os contemporâneos de Monet, uma estação de caminhos de ferro, com as suas máquinas, constitui um atentado a toda a estética do bom gosto.

## O tema

Para os pintores impressionistas o comboio converte-se num novo tema, símbolo da modernidade: **Turner**, com *Chuva, vapor e velocidade* (1844, Londres, National Gallery), depois **Manet**, com *caminho de Ferro* (1873, Washington, National Gallery).

Em 1877, **Monet** apresenta oito telas sobre a Estação de Saint-Lazare na 3ª exposição dos impressionistas. Nesta série das *gares* procura captar a paisagem urbana unicamente através do movimento e da luz. Na verdade, mal se divisa nestes quadros a presença das casas e da estação com as suas composições; não obstante, Zola poderia escrever a seu respeito: “*Apercebemo-nos, aí, do ronco dos trens que se somem, vemos as explosões de fumo avançar sob os vastos cobertos*”.

Monet abandona-nos, de facto, a uma série de *impressões*.



*A Estação Saint-Lazare (1876).*  
© Tate Gallery, Londres. D. R.



A Estação Saint-Lazare (1877).  
Museu de Orsay, Paris.  
© Photo Hubert Josse. D. R.

## A expressão: o sentido

Após ter descoberto **Turner**, quando das suas estadias em Inglaterra a partir de 1870, Monet evoluiu, adoptando uma técnica mais fluida e escolhendo deliberadamente temas imateriais, imponderáveis, mas contudo visíveis, como o nevoeiro ou a fumaça. Monet procura exprimir estes fenómenos, limitados na sua duração, sob iluminações diferentes e em momentos variados, através de “séries” de obras sobre o mesmo assunto. A sua primeira “série”, a das *gares*, seria realizada em 1876-77.

De tela em tela, avança assim, irresistivelmente, com a vontade de perseguir a forma até à sua degradação e de captar a realidade através do impalpável: a luz. Por meio das suas múltiplas variações sobre um tema, procura, pois, fixar os efeitos fugidios da luz e, deste modo, é a sua vibração que define a forma e constitui a própria substância do motivo. A vidraça da estação, dominando a cena, captando a luz e distribuindo-a, funciona assim como um verdadeiro símbolo da sua pesquisa.

Por outro lado, Monet faz desaparecer os efeitos de perspectiva (nem céu nem linha de horizonte) tal como suprime as passagens e os modelados, para apresentar um espaço-tempo reduzido a duas dimensões. Os viajantes e a locomotiva esbatem-se cada vez mais, até ao momento em que apenas o vapor sugere a presença da estação.

Contudo, tão depressa Monet alcança obter um resultado, logo procura ultrapassá-lo e ir mais longe. As *séries* não constituem apenas uma multiplicação de obras em torno de um motivo único, mas uma reunião de elementos cuja totalidade deve apresentar uma coerência intelectual. Deste modo, o artista pode ir além da instantaneidade impressionista e reconstituir a permanência do motivo.

A sua pintura, no limite do informal, converte-se em música e conduz-nos irresistivelmente para os domínios da abstracção lírica, que emergirá apenas na sequência da Segunda Guerra Mundial.



Sala de Jantar em mogno de Eugène VALLIN  
com painéis de couro e um tecto de V. PROUVÉ (1903).  
Museu da Escola de Nancy.  
© Dagli Orti.

## Capítulo

A arte  
em redor  
de 1900

Ao longo de todo o século XIX, os arquitectos propuseram reatar os laços com o passado, criando *pastiches* que associavam diversos estilos antigos (neo-bizantino, neo-gótico, neo-românico, etc.). Pelos meados do século começa a evidenciar-se uma vontade de quebrar esta tradição e de criar uma linguagem nova, que produz uma renovação nas artes plásticas. Em arquitectura, a inovação passa agora pelos engenheiros, que imaginam realizações audaciosas, utilizando estruturas em ferro. Este material revela, assim, as suas extraordinárias possibilidades.

A arquitectura de ferro expande-se, desse modo, por toda a Europa, ao longo da segunda metade do século XIX e este estilo “de engenheiro” alcançaria o seu grande triunfo com a torre\* que Gustave Eiffel ergue em Paris para a Exposição Universal de 1889. Nos Estados Unidos, a utilização do novo material alcançará também uma difusão considerável com a Escola de Chicago, que se desenvolve por volta de 1873, quando da reconstrução da cidade após o terrível incêndio que a destruiu. Esmorece, porém, a partir de 1893, quando a Exposição de Chicago, organizada para comemorar o quarto centenário da descoberta da América, promove um retorno ao *estilo histórico*.

Todavia, com a renovação da arquitectura manifesta-se igualmente a das artes aplicadas, que darão origem ao principal movimento artístico do fim do século XIX: a Arte Nova ou “modern style”. Este estilo, duma relativa homogeneidade, define os seus contornos nos anos de 1890 e a sua difusão estende-se até 1905, com alguns prolongamentos até à grande fractura da guerra de 1914. A iniciativa do movimento pertence à Inglaterra, mas muito rapidamente se difundem tendências similares sobre o continente. O nascimento das revistas *Pan*, *The Studio*, *Jugend*, *L'Art Décoratif*, etc, faz conhecer os produtos dos artistas através de toda a Europa, ao mesmo tempo que a expansão do comércio favorecerá a difusão deste estilo no mundo inteiro.

A Torre Eiffel (1889).  
© Photo Lucien Hervé/Archipress.



# A era industrial



Galeria Vítor Manuel, Milão,  
1865, por Giuseppe MENGONI.  
© Photo S. Couturier/Archipress.

O fim do século XIX serve geralmente de linha de ruptura entre um estado de espírito clássico e uma nova mentalidade moderna. A **era industrial**, esboçada desde o século XVIII, sucede à idade agrícola e traz uma revolução dos modos de vida que se acelera neste fim de século.

Após a mecanização, o trabalho sistematiza-se: o artesão torna-se operário e o desenvolvimento da indústria tem por consequência o nascimento de cidades operárias, com os seus subúrbios, exigindo a construção de edifícios de um tipo novo, como estações de caminhos de ferro, mercados cobertos, edifícios de escritórios, grandes armazéns, galerias comerciais\*, etc. Em face desta procura, prescinde-se do abuso ornamental artificioso e é a função do edifício que dita a sua forma e o seu plano. A necessidade de alargar os mercados comerciais a outros países, favorece a criação de redes ferroviárias internacionais, tal como a constituição de impérios coloniais europeus em África e na Ásia. No final do século XIX, as nações europeias dividiriam entre si a quase totalidade do mundo, ao mesmo tempo que os Estados Unidos ingressam na fileira das grandes nações mundiais, graças a um surto económico prodigioso originado por uma vastíssima emigração europeia. Os americanos desenvolvem, então, uma civilização materialista. A ocupação dos territórios do Oeste, que se seguiu à corrida ao ouro e ao petróleo, permite aos estabelecimentos bancários enormes investimentos.

Faz a sua aparição uma nova técnica de construção, económica e rápida, com uma ossatura independente das paredes. Facilita-se a exportação de modelos arquitectónicos em elementos separados, que se poderão reconhecer de Chicago à costa do Pacífico, do Brasil ao Vietnam. Acompanhando a industrialização, multiplicam-se os progressos tecnológicos: em 1866, Siemens inventa o dínamo, ainda que o uso da electricidade permaneça pouco difundido; em 1876, o americano Bell descobre o princípio do telefone e, cerca de 1890, o italiano Marconi põe a funcionar o telégrafo sem fios; mas já em 1885 Daimler construía na Alemanha o primeiro motor de explosão para automóvel e, cinco anos mais tarde, tinha lugar o primeiro voo de Clément Ader. Em França, os irmãos Lumière imaginam o cinematógrafo em 1895 e em 1896 abre em Paris a primeira sala de cinema.

Na última metade do século XIX, os principais países europeus, baixam as suas barreiras alfandegárias. As exposições nacionais, organizadas para dar a conhecer as novas técnicas industriais, tornam-se então ‘universais’ e favorecem o desenvolvimento do comércio internacional e evoluem a ponto de se converterem em verdadeiros santuários dedicados ao

culto do progresso. A primeira abre em Londres, em 1851, inaugurando depois a França uma brilhante sequência de exposições universais, a partir de 1855. Entre as mais faustosas contam-se as de 1889\* e 1900. Cada exposição constitui ocasião para o país organizador fazer alarde do seu poderio económico.

Nos anos de 1880, sob a influência do socialismo, então em pleno surto, nasce o desejo de um melhoramento das condições gerais de vida. Os artistas participarão desta aspiração, dedicando-se a estudar o desenho de objectos do quotidiano, do cartaz à jóia, passando pela moda e pelo mobiliário. A ideia de uma arte para todos busca reconciliar arte e sociedade e assiste-se à construção de edifícios que reflectem as novas aspirações sociais, como a Casa do Povo de Bruxelas, erguida por Victor Horta para o Partido Socialista. As mais das vezes será uma clientela burguesa, recentemente enriquecida, que beneficiará deste novo ímpeto.

Novos focos de criatividade surgem em toda a parte: Charles Mackintosh cria uma Escola de Belas Artes em Glasgow; Gallé, em França, renova as artes decorativas em Nancy e as cidades de Weimar e Barcelona têm igualmente as suas produções artísticas. A **Arte Nova** constituirá uma reacção das províncias tentando emancipar-se da arte conformista das capitais e atenuam-se as distinções entre artes “maiores” e “menores” e entre “arte” e “técnica”. Elaboram-se uma síntese de todas as artes, que visa concluir-se numa obra de arte total, simbolizando as aspirações de modernidade numa sociedade em plena transformação.



Casa de estilo colonial em Zévalos, Guadalupe. Os elementos de arquitectura em ferro foram construídos nas oficinas de Gustave Eiffel em Paris. © Pix-Dusart.



Exposição Universal de 1889 em Paris. Imponente Galeria das Máquinas de Dutert e Contamin. © Viollet.

# A idade da renovação



Park Row Building, em construção, 1902. Nova Iorque.  
© Edimedia



Jóia de René LALIQUE. © Edimedia.

Face à arquitectura baseada no emprego da pedra, surgem novas propostas caracterizadas pela utilização do ferro. Em 1851, **J. Paxton** constrói em Londres o *Crystal Palace*, para abrigar a Exposição Universal e **V. Baltard**, em Paris, realiza, entre 1853 e 1858, os novos mercados centrais (*Halles*). Esta inovação, onde se unem o belo e o útil, a arte e a indústria, seria retomada pelos engenheiros, que proporiam soluções técnicas permitindo transformar com audácia ainda maior a linguagem arquitectónica: **H. Baron** edifica em 1864 uma estação de caminho de ferro metálica: a *Estação de Saint-Pancras* em Londres; **Dutert** e **Contamin** realizam a *Galeria das Máquinas\** para a Exposição Universal de Paris de 1889, com uma cobertura única de 115 m x 420 m e **Gustave Eiffel** (1832-1923), inicialmente formado em construção de pontes (pontes do Porto e de Bordéus, viaduto de Gabarit), interessa-se pelos problemas da resistência ao vento e erige, em 1889, a célebre *Torre Eiffel*.

Nos Estados Unidos, seria o incêndio de Chicago em 1871 a fornecer a ocasião de reflectir sobre novos processos de construção, utilizando estruturas em ferro com um invólucro de tijolos, a fim de tornar os imóveis incombustíveis. Esses edifícios oferecem grandes superfícies envidraçadas permitindo uma utilização total dos imensos espaços interiores. Este movimento arquitectónico, que se desenvolvera sob o impulso de **William Le Baron Jenney** (o *Home Insurance Building*, 1883-1885), receberá o nome de **Escola de Chicago**.

Um dos alunos, **Louis Sullivan** (1856-1924), trabalharia em associação com o engenheiro **Adler** até 1895 e viria a definir um novo protótipo de imóveis: os edifícios de escritórios. Nestes, acentua as linhas verticais, criando um estilo americano, baseado sobre os efeitos de força sem negligenciar o contributo discreto duma decoração arte nova. O preço cada vez mais proibitivo dos terrenos levará a multiplicar o número de pisos e a criação do ascensor eléctrico, em 1881, permitirá construir arranha-céus cada vez mais altos\*.

## A Arte Nova

No último decénio do século, numerosos artistas ousam romper com o gosto revivalista dominante até então. Os ofícios de arte conhecem agora um novo surto e os artesãos desenham objectos a um tempo afastados da cópia arqueológica e da banalidade das produções industriais. A esta vontade de se exprimir numa linguagem nova, vem acrescentar-se um outro desejo: o de conferir à arte uma função social ao alcance de todos. Os artistas procuram estabelecer um elo entre a arte e a colectividade.

de, voltando-se para criações que digam respeito à vida quotidiana – a moda, a joalheria, o livro, o cartaz, a decoração... A necessidade de escapar aos constrangimentos da tradição constitui o ponto de união de todas as vias de pesquisa, frequentemente nos antípodas umas das outras, tal como a leveza de uma jóia de **Lalique\*** parece opor-se à austeridade da arquitectura de **Hoffmann**.

Na origem de Arte Nova encontramos as preocupações dos artistas ingleses como **William Morris** (inspirado pelos pré-rafaelitas), **Voysex** e depois **Mackintosh**. Sob a influência deste ‘modern style’ de além-Mancha, multiplicam-se as iniciativas no resto da Europa e é o mesmo espírito que se abriga sob designações tão diversas como *Arte Nova* (em França e na Bélgica), *Style Liberty* (em Itália), *Jugendstil* (na Alemanha), *Sezessionstil* (na Áustria), ou *Modernismo* (em Barcelona).

Em França, as artes decorativas encontrariam um grande acolhimento junto do público graças à Escola de Nancy, animada por **Émile Gallé** (1846-1904). Neste grupo, **L. Majorelle** e **E. Vallin\*** tentam redescobrir a força orgânica das plantas no desenho do mobiliário. Em Paris, **Hector Guimard** torna-se célebre ao conceber as entradas das estações de metropolitano e diversos imóveis particulares denominados de *style nouille* (molengão). Na Bélgica, **Henry Van de Velde** abandona a pintura para se consagrar aos ofícios de arte e à arquitectura e em seu redor reúnem-se arquitectos como **Paul Hankar** e **Victor Horta** (1861-1947).

Em Espanha, a renovação artística surge em Barcelona, onde se erguem as arquitecturas fantásticas de **Antonio Gaudí**. Este arquitecto cria uma catedral, *La Sagrada Família*, onde a exaltação lírica, combinada com a verve imaginativa, impõe uma mudança radical e o seu temperamento hiperbarroco explode na construção das casas *Guell*, *Batló\** e *Milla*. A maior parte dos grandes pintores do fim do século – de *Gauguin* a *Hodler*, de Toulouse-Lautrec a Klimt, dos *Nabis* aos expressionistas – não escapará à influência da Arte Nova e a generalidade dos artistas deixa-se seduzir pela vertigem da criação ornamental, pelas composições assimétricas ou pelos ritmos caligráficos da chamada linha “chicotada”.

Contudo, à exasperação da linha curva, que parece agora dominar tudo e todos, evocando frequentemente a imagem da flor e da mulher, respondem os protestos dos arquitectos de além-Reno, como **Behrens** ou **Loos**, na Alemanha ou, na Áustria, **Otto Wagner**, **Josef Hoffmann** e **Olbrich**, o arquitecto da *Casa da Secessão\** em Viena. Sob a influência do escocês Mackintosh preconizam uma decoração assente na simplicidade rigorosa das formas quadrangulares, fazendo coincidir o decorativo e o funcional e orientando-se assim para um despojamento que renuncia as tendências estéticas do século XX.



Antonio GAUDÍ (1852-1926),  
Casa Batlló, Barcelona (1905-07).  
© Photo Luc Bøegly/Archipress.



Josef Maria OLBRICH,  
O Pavilhão da Secessão (1898) em Viena.  
© (Esterreich Werbung).



# O Palacete Tassel

(Bruxelas, 1893)

por Victor HORTA (1861-1947)

Após algumas realizações, Victor Horta (1861-1847) permanece, durante cerca de sete anos, reflectindo sobre uma nova linguagem plástica arquitectónica. As suas pesquisas desembocam, em 1893, na construção do *Palacete Tassel*, Rua de Turim, nº 12, em Bruxelas, onde Horta pode, pela primeira vez, pôr em pratica todas as suas ideias fundamentais.

## – Renovação do plano

No interior do imóvel, suprime o corredor e as enfiaduras de aposentos. A escadaria, colocada no centro da casa, constitui o traço de união entre todas as partes do edifício, criando com esta disposição espaços fluidos que se abrem uns sobre os outros.

## – Utilização do ferro na plástica arquitectónica

Horta converter-se-á num dos primeiros arquitectos a introduzir o uso do ferro na arquitectura doméstica. Deixará visíveis em quase toda a parte os sistemas de junção e as rebitagens, prática adoptada apenas nos edifícios utilitários industriais.

## – Primazia da linha curva

Por todo o lado estabelece um hino quase incrível à linha curva, inspirada no reino vegetal: lianas, gavinhas de vide, linhas em “chicotada”, formam turbilhões em movimentos que convergem ou divergem. Os pormenores da rampa da escadaria, os panteletes, as vigotas, os elementos metálicos que os prolongam, desdobram-se assim num ritmo exuberante, ao mesmo tempo que idênticos motivos vegetais campeiam sobre os mosaicos do pavimento ou alastram pelas pinturas das paredes.

Para fazer face à exiguidade dos espaços edificáveis em Bruxelas, que obrigava a ampliar o interior dos edifícios através de meios artificiais, Horta utiliza espelhos colocados frente a frente, de molde a permitir alargar o espaço até ao infinito. Simultaneamente, instala um grande vitral no topo do saguão central, difundindo a luz a partir de cima, através dos andares, e impondo um impulso vertical à massa arquitectónica.

Perfeitamente em dia com as pesquisas técnicas elaboradas pelos engenheiros, explora todas as possibilidades do aço, atrevendo-se a utilizá-lo na decoração. Forneceria uma resposta concreta à questão da unidade da arte, articulando as relações entre a estrutura, os materiais e o ornamento, e convertendo-se em engenheiro, decorador, ensamblador e colorista.



**Fachada.**

As estruturas metálicas internas aparecem visivelmente sobre a fachada nos alisares dos grandes vãos envidraçados.

© Ch. Bastin e J. Evrard.



**Vista interior**

mostrando a variedade de fontes de luz.

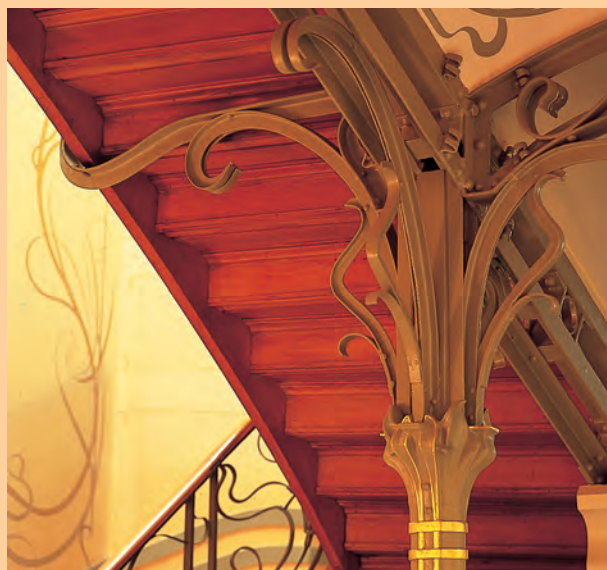
© Ch. Bastin e J. Evrard.

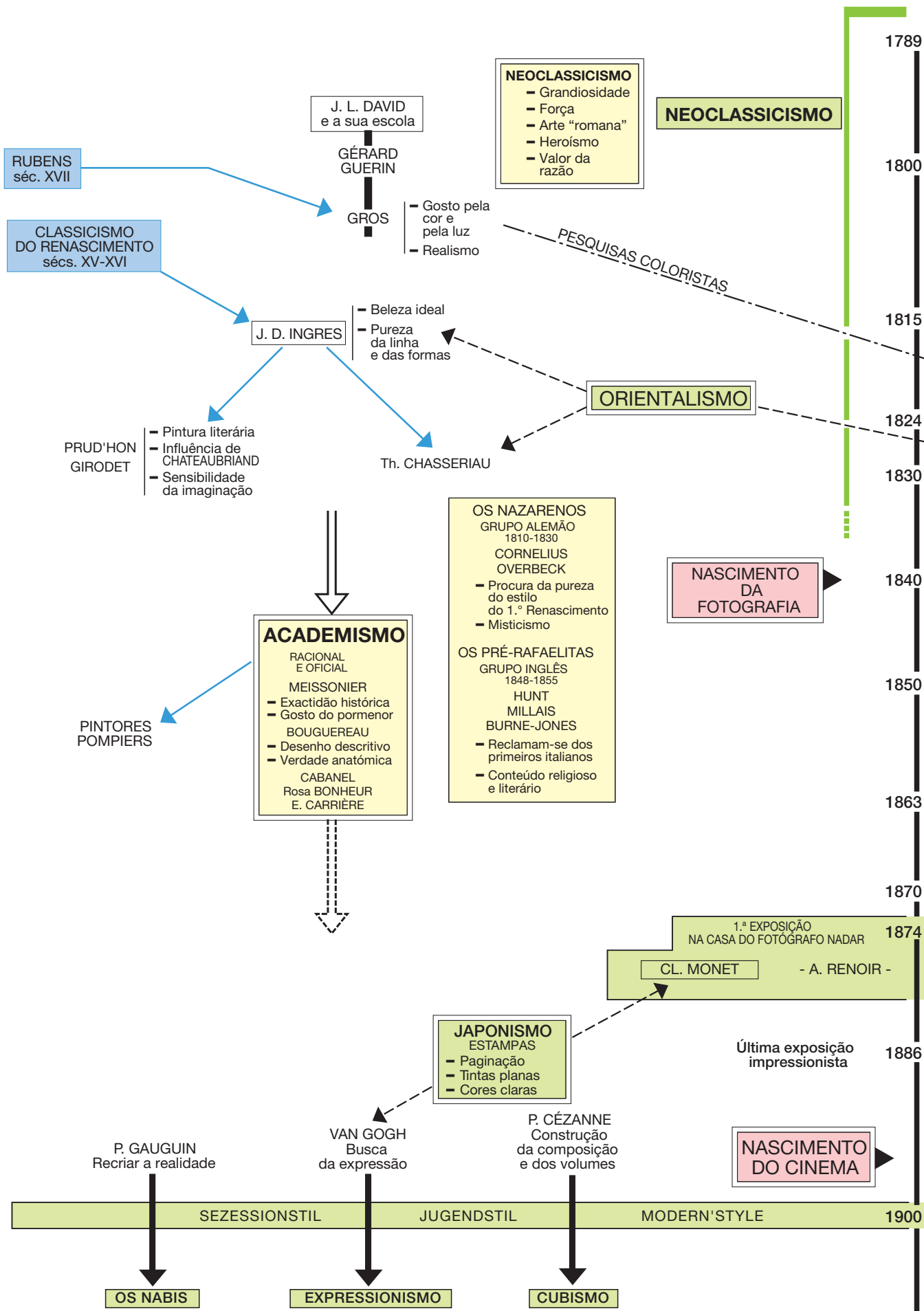


**Vestíbulo de entrada.**  
© Ch. Bastin e J. Evrard.

**Pormenor dos apoios.**

Os aspectos formais e funcionais entram em simbiose. Não é possível identificar a subordinação de uns em relação aos outros, a tal ponto é comum a finalidade de ornamentos e elementos estruturais.  
© Ch. Bastin a J. Evrard.







*Quinta parte*

---

# A arte do século XX

As bases do século XX:

cubismo e futurismo

A arte informal e a abstracção  
geométrica

A arte figurativa: o olhar subjectivo

Os mundos pictóricos do surreal

A arte enquanto processo:

movimento e acção

Arte e função: a arquitectura e o design



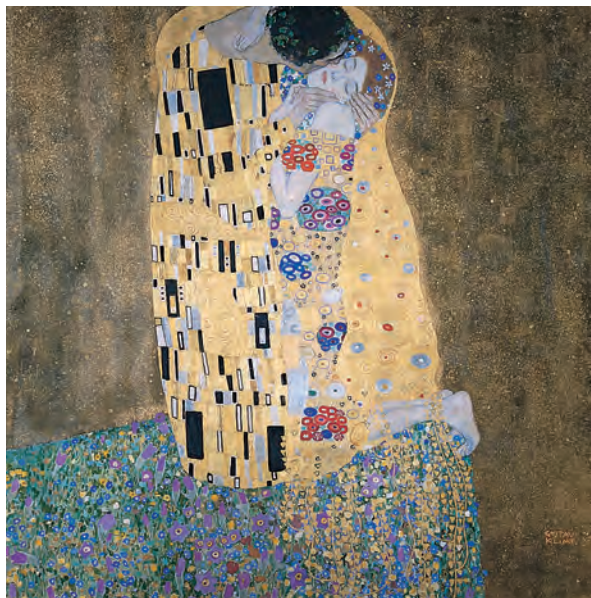
**D**eformação, escolha arbitrária das cores, perspectiva livremente determinada, abstracção traduzida por uma “ausência de forma” gestual e por uma construção geométrica, mistura de formas, diversidade de materiais, arte gestual: tantas são as ideias que ocorrem ao espírito de quem pensa na arte do século XX. Arte sucessivamente jogo, protesto, crítica, convite à reflexão, elemento perturbador: outras tantas são as funções que geralmente se evocam a seu respeito. A arte do século XX é desdenhada, ridicularizada, interdita, queimada, mas igualmente festejada, glorificada, utilizada e comercializada. Desenvolve-se tanto na continuação da arte do século XIX, como em oposição a ela. Todavia, esta evolução nem sempre é formalmente identificável, antes se opera de forma irregular, dinâmica, contraditória e em diferentes níveis.

A fotografia desempenha um papel decisivo na evolução da arte. De facto, não se contenta em lançar-lhe um desafio e em servir-lhe de inspiração, ao redefinir a sua própria relação com a realidade e ao fazer ressaltar o aspecto da criatividade em relação à imitação; constitui, além disso, a condição prévia a novas técnicas de reprodução que se inscrevem no quadro do desenvolvimento dos meios visuais. Espera-se da arte uma inovação permanente e uma certa originalidade que, somadas à importância devida por interesses artísticos e temáticos específicos, são outros tantos factores que influenciam uma produção onde as condições de mercado detêm uma importância superlativa.

O subjectivo é, porém, especialmente valorizado através da diversidade de estilos, técnicas, materiais, temas e intenções. É isto mesmo que traduzem manifestos e outras proclamações, que constituem, com frequência, declarações, directivas e justificações destinadas a acompanhar a aparição de novas concepções da arte. O principal interesse reside na forma e no seu contrario, o conteúdo. A arte inspira-se na natureza, caótica, dependente do acaso, não estruturada ou, em oposição, apoia-se sobre sistemas construídos segundo uma ordem geométrica. Pretende-se figurativa ou, pelo contrário, abstracta. Como quer que seja, os sistemas e os critérios rígidos cedem lugar à abertura de espírito e à autonomia.

Numa certa medida, esta constatação aplica-se igualmente à recepção: a arte não faz declarações dogmáticas e obrigatórias; constitui uma oferta que é necessário aceitar e solicitar. É o espelho do nosso século dinâmico, complexo e contraditório. Os seis capítulos que seguem não dão mais que um resumo da diversidade dos movimentos. Esforçam-se, porém, por pôr em evidência as tendências e evoluções características que, mau grado as graves rupturas que representam as duas guerras mundiais, fazem aparecer a evolução da arte como um processo dinâmico e coerente.

# A complexidade da nossa época



Gustav KLIMT (1862-1918), *O Beijo* (1908),  
(óleo sobre tela, 180 cm x 180 cm).  
Galeria Austríaca, Viena.  
© 1986 Erich Lessing/Magnum.



Raoul HAUSMANN, (1886-1971)  
*O Espírito do nosso tempo* (1921), (alt. 32 cm).  
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.  
© Photo Ph. Migeat. ADAGP Paris, 2006.

## Grandezas e temores do século XX

Sob os olhos de 3,5 milhões de telespectadores, o astronauta americano Neil Armstrong caminha sobre a lua em 21 de Julho de 1969. Com o **triunfo tecnológico** que sucessivamente representaram o voo em balão dos irmãos Montgolfier (1783), o voo motorizado dos irmãos Wright (1903) e o envio do foguetão de Wernher von Braun (1942), a visão de Júlio Verne (1865) tornou-se realidade. Mas é necessário não esquecer o reverso da medalha: são largadas bombas a partir de balões e de aviões, o foguetão converte-se numa arma, a pesquisa aeroespacial e a informática servem fins militares. A conquista da Lua efectua-se, assim, numa época em que a humanidade está consciente do facto de poder ser completamente aniquilada. Esta tomada de consciência é reforçada pelo espectáculo pavoroso que se seguiu ao lançamento da primeira bomba atómica sobre Hiroshima, em 1945, e ao acidente da central nuclear de Tchernobyl, em 1986. A nossa época é, pois, marcada pela esperança que nos inspira o progresso e a utopia de um mundo justo e pacífico, mas igualmente pela incerteza e pelo medo da ameaça nuclear e da destruição do ambiente. É esta ambivalência que transparece, de maneira mais ou menos clara, na arte do século XX.

Esta relação complexa com a vida é traduzida de uma forma encoberta no quadro de Klimt *O Beijo*\*. Utilizando o fundo dourado, secularizado, dos quadros da Idade Média, Klimt eleva o instante da felicidade terrestre ao nível de uma preciosa atemporalidade que contrasta voluntariamente com o homem ordinário da grande cidade e evoca um idílio ligado à natureza. A tónica é posta sobre o indivíduo enquanto sujeito, que será necessário recolocar no contexto duma nova imagem do homem nascida da biologia moderna (teoria evolucionista de Darwin), da psicanálise (Freud) e da filosofia (filosofia da vida, existencialismo, fenomenologia). A crença positivista da possibilidade incondicional de tudo dominar, opõe-se uma teoria evolucionista do conhecimento, que se funda mais sobre as probabilidades que sobre um saber fixo, determinado. Coloca, assim, como postulado, que a liberdade humana é responsabilidade e o carácter da arte, aberto e impregnado de subjectividade, reflecte esta atitude.

Não obstante, são numerosos os artistas entre os quais o cepticismo aumenta face à alienação produzida pelo progresso mecânico e que parece confirmada pelo horror da Primeira Guerra Mundial. As suas consequências sociais e políticas constituem objecto duma tematização crítica\*. Por outro lado, o progresso tecnológico, que permite o desenvolvimento de novos materiais (betão armado, matérias plásticas, tintas sintéticas), de novas técni-

cas de reprodução e o aparecimento de novos meios de comunicação, motiva igualmente experiências artísticas que reflectem a procura da inovação e da essência das coisas. A montagem fotográfica realizada por Citröen a partir de postais e de recortes de fotografias, revela, a um tempo, um fascínio e um mal-estar em face da grande metrópole moderna\*, que inspira a Fritz Lang o filme do mesmo nome *Metropolis* (1926). Os acontecimentos políticos exercem, pois, uma influência decisiva sobre a arte. Picasso condena a destruição de Guernica pelos bombardeiros alemães que se aliam a Franco na Guerra Civil espanhola e o seu quadro, de grandes dimensões, exposto no pavilhão espanhol quando da Exposição Universal de Paris em 1937, aparece, para além das circunstâncias do momento, como uma condenação intemporal de todas as guerras.

### A Arte ao serviço do poder

Contudo, durante esta mesma exposição, o aspecto marcial do pavilhão alemão e as esculturas monumentais de Josef Thorak aí expostas, manifestam a ideologia da arte nazi. De facto, os nazis decretam que a arte moderna se encontra doente e expõem-na aos insultos, a partir de 1937, no decurso de uma exposição itinerante intitulada “Arte Degenerada”. A arte moderna é, assim, banida dos museus; os artistas sofrem a proibição de pintar; muitos de entre eles emigram. A arte “oficial” apresenta-se, em arquitectura e em escultura, num esti-



Paul CITRÖEN, *Metropolis* (1923),  
(montagem fotográfica, 76 x 57 cm).  
Gabinete de Estampas, Leyde.  
© Photo Giraudon. SPADEM, 2006.



Pablo PICASSO (1881-1973), *Guernica* (1937).  
Óleo sobre tela (349 x 780 cm).  
Casón del Buen Retiro, Museu do Prado, Madrid.  
© Dagli Orti.





lo clássico monumental, encarregado de simbolizar a reivindicação do poder e a ênfase do sistema totalitário. A pintura e a estampa, das quais muitas obras ilustram temas ideológicos e de propaganda, conformam-se a um naturalismo convencional. Não menos marcial, o pavilhão soviético ergue-se defronte do pavilhão alemão. Um casal alegórico (*O Operário e a Kolkhosiana*)\* exibe-se aí, ostentando de forma teatral os símbolos da soberania do sistema soviético, a foice e o martelo: é um exemplo do “realismo socialista”, arte de propaganda que Estaline, em 1932, declara arte oficial.

Wera Ignatjewna MUCHINA, (1889-1953)  
*O Operário e a kolkhosiana* (1937).  
 Placa de aço (alt. 25 cm). Concebido por B. Jofán para o Pavilhão Soviético da Exposição Universal de Paris.  
 © Cros Ginette/Explorer. ADAGP, Paris 2006.



Ossip ZADKINE (1890-1967),  
*Monumento à “cidade morta”* (1953).  
 Bronze (alt. 260 cm). Roterdão.  
 © Dagli Orti. ADAGP, Paris 2006.



Eduardo PAOLOZZI, *O Último Ídolo* (1963).  
 Alumínio, pintura a óleo (244 x 71 x 64 cm).  
 Museu Ludwig, Colónia.  
 © Rheinisches Bildarchiv, Colónia. ADAGP, Paris 2006.

## Diversidade da criação

Contudo, a escultura de Ossip Zadkine\* é mais convincente que as atitudes patéticas de Muchina. É um monumento perturbador contra a guerra e as pretensões duma política cultural ditatorial. No fim da Segunda Guerra Mundial, porém, o mundo muda radicalmente com a sua divisão em dois campos: um capitalista e democrático e o outro socialista. A U.R.S.S. impõe o realismo socialista no bloco oriental, onde os artistas não podem subtrair-se à sua tutela senão sob certas condições, ainda que na Polónia a liberdade seja menos constrangida. Mas a arte não poderá desenvolver-se livremente senão no fim da dominação soviética, em 1991. No Ocidente, pelo contrário, o mercado artístico estimula uma

produção variada, inovadora e experimental, que ora retoma as correntes de antes da guerra, ora segue novas orientações. É deste modo que a arte põe em destaque os produtos duma sociedade de consumo forte em cores, integrando-os na criação artística\* e se converte em testemunho da história contemporânea, repercutindo o vocabulário quotidiano dos *media* \*. Os artistas contemporâneos do mundo inteiro, que comunicam estreitamente entre si, mostram-se particularmente sensíveis aos acontecimentos políticos, económicos, científicos e culturais, o que faz da sua arte um espelho de um tempo subjectivo mas global, que corresponde a um mundo complexo, com todas as suas contradições.



Robert RAUSCHENBERG, *Retroactive I* (1964).  
Óleo sobre tela e transporte serigráfico  
(213,3 x 152,4 cm).  
© ADAGP, Paris 2006.



Marcel DUCHAMP (1887-1968),  
*Nu descendo a escada* (1912).  
Óleo sobre tela (146 x 89 cm).  
Museu de Belas-Artes de Filadélfia.  
© Herdeiras de Marcel Duchamp. ADAGP, Paris, 2006.

## Capítulo

Em 1913 tem lugar em Nova Iorque a exposição “Armory Show”, destinada a apresentar aos americanos, pela primeira vez, uma visão de conjunto da arte moderna europeia. As 1100 obras de arte apresentadas desencadeiam um enorme escândalo. O quadro de Marcel Duchamp\*, nomeadamente, suscita indignação por não ser conforme aos hábitos visuais: a personagem e o fundo encontram-se estreitamente unidos e a ilusão do espaço, ao invés de ser obtida através da perspectiva fornecida pelas linhas de fuga, técnica habitual desde o Renascimento, foi atenuada em benefício de uma pintura mais plana. Do mesmo modo, em lugar dum ser humano fielmente representado, não se reconhecem mais que elementos imbricados, de arestas vivas, que apenas um exame preciso, guiado pelo título do quadro, permite reagrupar como fases do movimento decomposto duma mesma personagem representada em diferentes níveis da escada. Na verdade, Duchamp associa aqui, com o auxílio de elementos facetados, o dinamismo e a simultaneidade da arte futurista a uma organização sistemática do quadro que corresponde aos princípios do Cubismo.

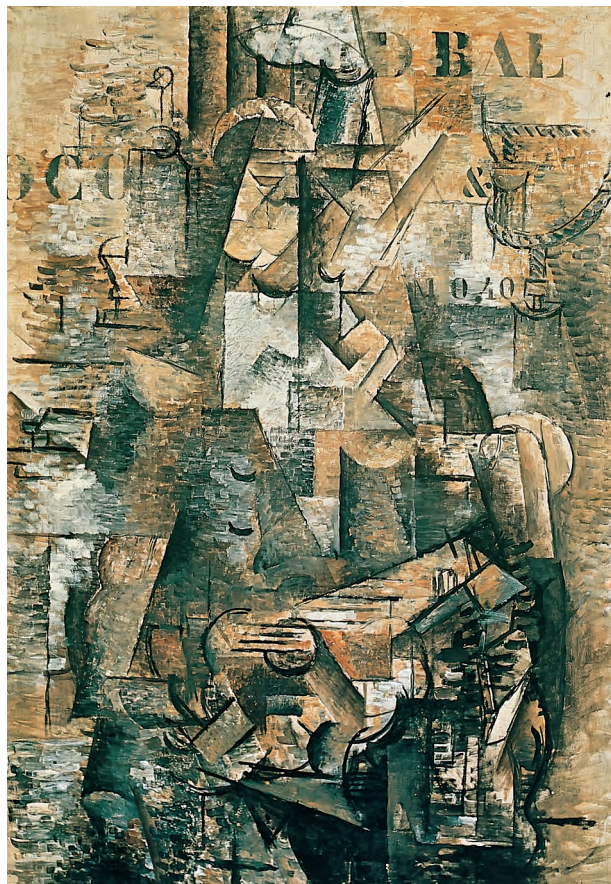
De facto, os cubistas, tal como Seurat, procuram ligar imaginação e ciência e esforçam-se, na esteira de Cézanne, por evidenciar claramente a construção das suas composições. Neste sentido, o conselho de Cézanne – “*tratar a natureza através do cilindro, da esfera e do cone*” –, indicaria aos cubistas o caminho a seguir e o poeta Guillaume Apollinaire escreveria, em 1913: “*O que distingue o cubismo da pintura tradicional, é o facto de ele não ser já uma arte da imitação, mas uma arte da representação, que procura elevar-se até ser uma nova criação*”. Não se trata, pois, de representar a realidade vista, mas uma realidade reconhecida e este princípio será adoptado pelos próprios escultores que, como Archipenko\*, obtêm formas novas através da busca da abstracção cubista e do equilíbrio entre as personagens e o espaço que as envolve.

Alexander ARCHIPENKO (1887-1964), *Cabeça* (1913).  
Museu de Arte Moderna, Roma.  
Foto Dagli Orti © ADAGP, Paris 2006.

# As bases da arte do século XX: cubismo e futurismo



# O cubismo



Georges BRAQUE (1882-1963), *O Português* (1911).  
Óleo sobre madeira (117 x 81,5). Künstmuseum, Basileia.  
© Giraudon. ADAGP, Paris, 2006.



Pablo Picasso (1881-1973).  
*Natureza morta em cadeira empalhada*, (1912).  
Colagem (29 x 37cm). Museu Picasso, Paris.  
© Photo R.M.N. - Herdeiros de Picasso.

## O Cubismo analítico

O artista francês **Georges Braque** e o espanhol **Pablo Picasso**, residente em Paris, encorajados pelo marchand alemão **Daniel Kahnweiler** e apoiados no pensamento do poeta **Guillaume Apollinaire**, desenvolvem em conjunto o Cubismo a partir de 1908. É, porém, com dificuldade, que se impõem a um público que os critica e recusa. Contudo, a palavra “cúbico”, que os críticos empregaram com uma mescla de troça e de desdém, não deve entender-se senão como uma tendência dominante nas formas, como o demonstra o quadro de **Braque** *O Português*. De facto, enquanto as primeiras paisagens pintadas por **Braque** e por **Picasso**, segundo a escola Cézanne, fazem aparecer motivos simplificados por uma decomposição em cubos, não encontramos aqui realmente formas cúbicas, mas sim uma superfície estruturada, de forma relativamente uniforme, em facetas e estilhaços angulosos de arestas vivas, em forma de navalhas abertas, as mais das vezes. É, assim, com algum esforço e à custa de associações, que conseguimos distinguir um homem com uma guitarra. Porém, como escreve **Braque**, “*O tema não constitui o objecto, mas sim a nova unidade, o lirismo, que ressalta inteiramente dos meios utilizados*”.

Na verdade, numa época em que os raios X permitem ver através da matéria e em que novas técnicas tornam visível o mundo microscópico, os artistas, não se preocupando já com uma representação ilusionística da realidade, interessam-se também eles pela análise através do olhar, que põe a nu e torna visível a estrutura geométrica profunda das coisas. Renunciando, pois, a um ponto de vista fixo, o pintor mostra o carácter tridimensional dos corpos na simultaneidade, ao fragmentá-lo sobre as duas dimensões da superfície do quadro. Não se trata, seguramente, de observar simplesmente regras, uma vez que não está em causa a imitação da natureza, mas sim de uma nova criação. Os elementos adquirem a sua independência, o objecto perde cada vez mais importância e a gama de cores reduz-se a tintas cinzentas e castanhas. Este **Cubismo analítico** não deve, porém, ser interpretado apenas como um novo estilo, mas antes como uma nova visão do mundo, como um conhecimento estético e uma penetração da realidade que vem acrescentar-se à imagem das coisas fornecida pelas ciências da natureza e pela filosofia.

## O Cubismo sintético

Para além dos fragmentos, o quadro de **Braque** comporta igualmente algarismos e letras do alfabeto. A inserção de tais signos anuncia a evolução

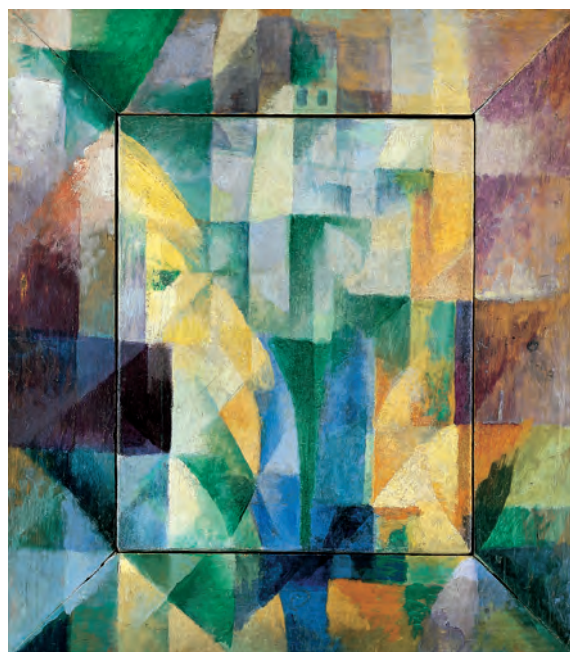
lógica para o **Cubismo sintético**, cujo apogeu artístico se situa nos anos de 1913 e 1914 e que teria o seu início no quadro de **Picasso\*** *Natureza morta em cadeira empalhada*. Ao motivo da natureza morta, fornecido por fragmentação analítica, Picasso cola, sobre a tela, um pedaço de tela encerada impresso com um motivo de “palhinha” e envolve o quadro oval com uma grossa corda, fazendo nascer o princípio da colagem, que marcará de forma duradoura a arte do século XX: elementos da realidade de todos os dias, pintados, desenhados ou directamente tomados da realidade, tais como recortes de jornal colados ou fragmentos de objectos, permitem proceder a uma nova síntese, em que as fronteiras tradicionais da arte são ultrapassadas, fundindo estampa, pintura e escultura numa obra única. A realidade cognoscível reconhece-se sob a forma de fragmentos que são característicos e este cubismo sintético não apenas opera um regresso à cor através do uso de papéis colados e da ilusão fornecida pelas colagens pintadas, como confere ao quadro a impressão de materialidade e de atmosfera, ao estruturar a pintura introduzindo elementos de colagem, a maior parte das vezes pré-fabricados.

Outros artistas parisienses aderem ao movimento, entre os quais **Marcoussis** (1883-1941), nascido em Varsóvia, **Jean Metzinger** (1883-1957) e **Albert Gleizes** (1881-1953). O espanhol **Juan Gris\*** converte-se num representante do Cubismo sintético e, em 1912, um grupo de artistas, do qual fazem parte os irmãos **Duchamp** e **Roger de la Fresnaye**, funda a “Secção de Ouro”. Para muitos, como **Marcel Duchamp** (1887-1968) ou **Francis Picabia** (1879-1953), o Cubismo não terá sido senão uma etapa do seu percurso artístico. **Fernand Léger** (1881-1955) utiliza formas cilíndricas simples para desenvolver uma expressão pessoal, do mesmo modo que, na sua série de quadros de janelas\*, **Robert Delaunay** retoma a fragmentação prismática em estilhaços, própria do Cubismo, desenvolvendo esta técnica, com sua mulher, **Sónia Terk** até ao *Orfismo*.

O que importa aqui é a luz que ressalta da cor e que a utilização do contraste liberta. Esta luz destaca-se cada vez mais do objecto e, pela sequência das cores e pelo seu próprio ritmo, faz pensar na música. É para isto que remete a designação de Orfismo (do nome de Orfeu, cantor mítico da Antiguidade), que Apollinaire deu a esta corrente em referência à sua recolha de poesia *A Sonata de Orfeu*. A Primeira Guerra Mundial põe termo ao papel dominante do cubismo. Em 1918, **Amadeu Ozenfant** e **Édouard Jeanneret** publicam o manifesto do *Purismo*, intitulado *Após o Cubismo*, onde reclamam o retorno à simplicidade arquitectónica e louvam a máquina como símbolo. Mas é certo que o Purismo não será mais que um curto episódio na história da arte.



Juan GRIS (1887-1927), *Guitarra sobre uma mesa* (1916).  
Óleo sobre tela (92 x 60 cm). Col. particular.  
© Edimedia. ADAGP, Paris, 2006.



Robert DELALUNAY (1885-1941), *Janelas simultâneas sobre a cidade* (1912). Óleo sobre tela. Kunsthalle, Hamburgo.  
© Elke Walford – Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle. ADAGP, Paris, 2006.

# O futurismo



Étienne MAREY (1830-1904), *Salto à vara* (1890).  
Análise do movimento através de cronofotografia.  
Museu Marey, Beaune.



Carlo CARRÀ (1881-1966), *O Cavaleiro vermelho* (1912).  
Têmpera, tinta da china/papel (26 x 36 cm). Col. Junker, Milão.  
© Scala. ADAGP, Paris. 2006.



Luigi RUSSOLO (1885-1947), *Dinamismo de um automóvel* (1912).  
Óleo sobre tela (104 x 140 cm).  
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris. © M.N.A.M. - D. R.

Paralelamente ao Cubismo parisiense, desenvolve-se em Itália o **Futurismo**. O seu manifesto-programa é publicado em 1909 pelo escritor **Filippo Tommaso Marinetti**: “Declaramos que o estado do mundo se enriqueceu duma nova beleza: a beleza da celeridade. Um automóvel de corrida, cujo corpo de aço é decorado por grossos tubos nos quais borbulha um sopro escaldante de serpente, é mais belo que a “Vitória de Samotrácia”. No seguimento de Marinetti, **Giacomo Balla** (1871-1958), **Umberto Boccioni**, **Carlo Carrà\***, **Luigi Russolo** e **Gino Severini** (1883-1966) assinam, a 11 de Abril de 1910, o Manifesto da pintura futurista, no qual se pode ler: “Na realidade, tudo mexe, tudo corre, tudo se transforma rapidamente. Tendo em conta a persistência da imagem na retina, os objectos movem-se, multiplicam-se, deformam-se, perseguindo-se como vibrações precipitadas no espaço que percorrem. É por isso que um cavalo a correr não tem quatro pernas, mas vinte e que os seus movimentos são triangulares”.

Os artistas do Futurismo retomam o que a *cronofotografia*\* tinha tornado visível pelos estudos fotográficos do movimento e o quadro de Carrà *O Cavaleiro vermelho\**, que se caracteriza por uma coloração fortemente marcada e quase agressiva, é disso mesmo uma boa ilustração: o motivo é fragmentado como nas obras cubistas; contudo, o cavalo e o cavaleiro permanecem reconhecíveis e os fragmentos não os desdobram sobre a superfície, mas servem para tornar visível a celeridade do movimento. **Luigi Russolo** realça o dinamismo com linhas de força marcadas que, sendo a um tempo setas e sinais de movimento, tornam sensível a corrida de um carro a toda a velocidade\*.

Filhos das grandes cidades, crescidos numa sociedade de massas, os futuristas viram-se para o futuro e amam o dinamismo engendrado pela técnica. Numerosos outros manifestos reclamam a associação das artes plásticas à literatura, à arte dramática, à coreografia, à música, ao teatro sintético e à arquitectura; mas anunciam igualmente o programa político provocante, xenófobo e pré-fascista do Futurismo. De facto, os futuristas italianos sentem-se com alma de revolucionários, provocam a golpes de slogans nacionalistas, cantam o progresso técnico sem qualquer espírito crítico e glorificam a guerra como salvação do mundo. Na sua ênfase, a sua arte liga-se ao simbolismo, na foma de pintar apoiam-se no divisionismo de Seurat, no ímpeto decorativo da Arte Nova, na cor dos *fauves* e na fragmentação dos cubistas. O seu fim é chegar a uma pintura completa, que se dirige a todos os sentidos: as tintas, os ruídos e os odores. Os seus quadros são caracterizados pela espiral em movimento, pela diagonal e

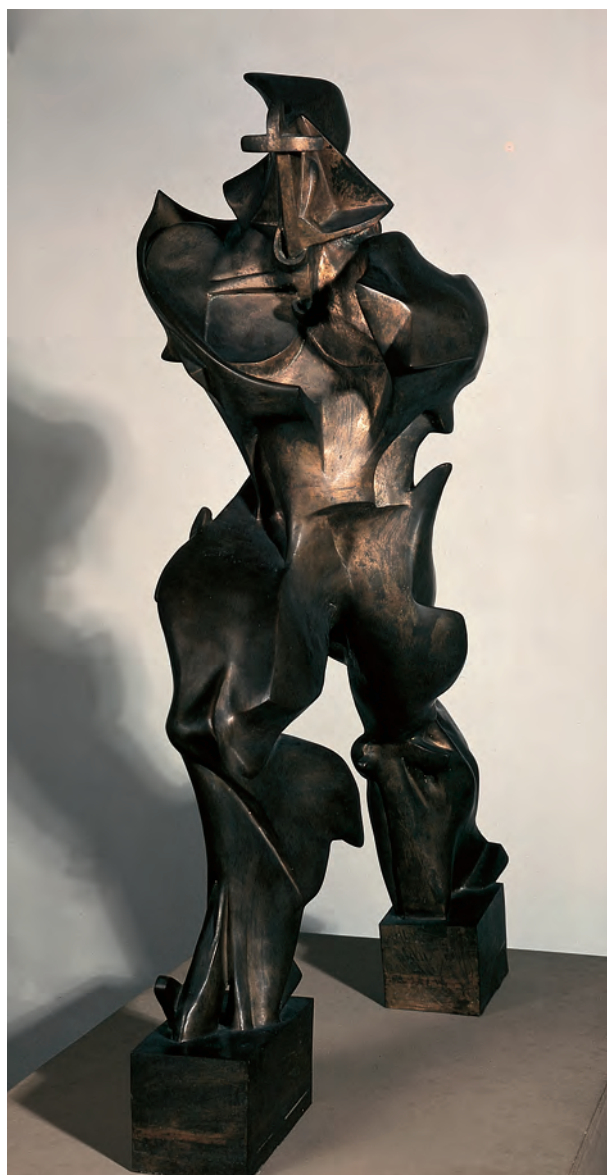
por limites transparentes. Não procuram traduzir um estado, mas um processo.

Também a escultura futurista persegue este objectivo, como o demonstram as *Formas únicas na continuidade do espaço* de **Umberto Boccioni**\* onde, para além da atitude de marcha, a interpenetração das superfícies e das formas visa exprimir o movimento vibrando no espaço. O apogeu do futurismo situa-se entre 1912 e 1915. Após a Primeira Guerra Mundial, perderá importância, nomeadamente pela sua própria aproximação ao fascismo, que a Marcha sobre Roma de Mussolini levará ao poder em 1922.

## O cubo-futurismo

O **Cubismo** e o **Futurismo** deixariam uma marca duradoura na arte do século XX. O princípio da fragmentação em estilhaços, própria do **Cubismo analítico**, bem como a colagem de fragmentos do **Cubismo sintético**, são retomados por numerosos artistas em trabalhos originais e fundidos com o dinamismo e a simultaneidade do *Futurismo*, dando origem a obras ditas cubo-futuristas. A ilustração de Marcel Duchamp, constitui um exemplo eloquente.

O *cubo-futurismo* estabelece ligações com outros movimentos artísticos. Assim, na Alemanha, **Franz Marc** faz parte dos artistas que combinam elementos cubistas e futuristas com traços expressionistas, como o demonstra o seu quadro animado *Formas combatentes*\*. Encontramos igualmente tendências análogas em Inglaterra, com o **vorticismo**, na Polónia com o **formismo**, ou em Praga com o **cubo-expressionismo** de **Emil Filla** (1882-1953). Na Rússia, **Malewitch** e **Natalia Gontcharova** (1881-1962), entre outros, pintam, entre 1912 e 1916, quadros cubo-futuristas que depressa esboçarão uma transição para orientações abstractas. A técnica da colagem, em particular, inspira muitos artistas, como o dadaísta de Hanover **Kurt Schwitters**\* (1887-1948). Nas suas colagens de materiais insere, por montagem ou colagem, pedaços de papel, resíduos de materiais, pequenos objectos encontrados a fim de obter composições em relevo, que acentua com a pintura e baptiza com títulos frequentemente irónicos e provocantes. É igualmente aí que certas correntes artísticas post-1945, tais como as colagens e as composições plásticas da **pop art**, mergulham as suas raízes.



Umberto BOCCIONI (1882-1916), *Formas únicas na continuidade do espaço* (1913). Bronze (H.112cm). Col. Mattioli, Milão. © Lauros/Giraudon.



Franz MARC (1880-1916), *Formas combatentes* (1914). Óleo sobre tela (91 x 131,5 cm). Galeria de Estado de Arte Moderna, Munique. © Blauel /Gnammm-Artothek.



# As Demoiselles d'Avignon (1907)

Pablo PICASSO (1881-1973), Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



Óleo sobre tela (244 x 234 cm). © Herdeiros de Picasso.

**P**icasso realizou esta obra no maior secretismo e foi apresentada ao público em 1937, quando da Exposição Universal de Paris. Raros foram aqueles que reconheceram nele uma obra-chave da arte do século XX. Contudo, Picasso, que lhe consagrou mais de 450 trabalhos preliminares, travou um verdadeiro combate para atingir este resultado, colocando nessa investigação todos os seus conhe-

cimentos artísticos, toda a sua experiência e toda a sua coragem para inovar.

A particularidade desta obra não reside propriamente no tema; os nus femininos encontrarão correspondência, por exemplo, no gosto que, desde o Renascimento, se tinha pela representação das três Graças e o quadro recorda *As Banhistas* de Cézanne e certas cenas de bordel, como as de Toulouse-

**-Lautrec.** A sua particularidade é a **maneira** como Picasso forma o motivo. Como que por colagem, cinco mulheres são colocadas diante do quadro, sem espaço claramente definido, sem que a iluminação seja uniforme, sem que aparentem qualquer relação de comunicação entre elas. A perspectiva é variada: a personagem da esquerda está de pé, vista de perfil e olha para a direita do quadro; ao seu lado, duas mulheres semelhantes, pintadas de frente e cuja pose sugere estarem deitadas; outra mulher, sentada, de pernas afastadas, mostra as suas costas ao observador, mas o seu rosto encontra-se voltado para ele; à direita do quadro, encontra-se uma quinta mulher, de pé, vista de três quartos. As personagens são simplificadas, as cores discretas, apenas modeladas e aplicadas de forma plana. Contemplamos o quadro como através de uma cortina aberta, mas a cena não se desenrola num espaço identificável e a própria natureza morta com frutos é apresentada em projecção sobre um plano. É apenas pelos contornos, pelo desenho interior e pelos elementos de formas estilizadas que é obtida a impressão de espaço e de corpos. As cabeças das duas mulheres da direita recordam máscaras africanas\*, como as que foram mostradas em 1906, quando duma grande exposição em Paris e deixam uma impressão selvagem e angustiante. O quadro tem um efeito mais provocador que erótico.



Pablo PICASSO,  
estudo para as *Demoiselles d'Avignon* (1907).  
(81 x 60 cm). Col. Berggruen, Paris.  
© Artephot/Nimatallah. Herdeiros de Picasso.

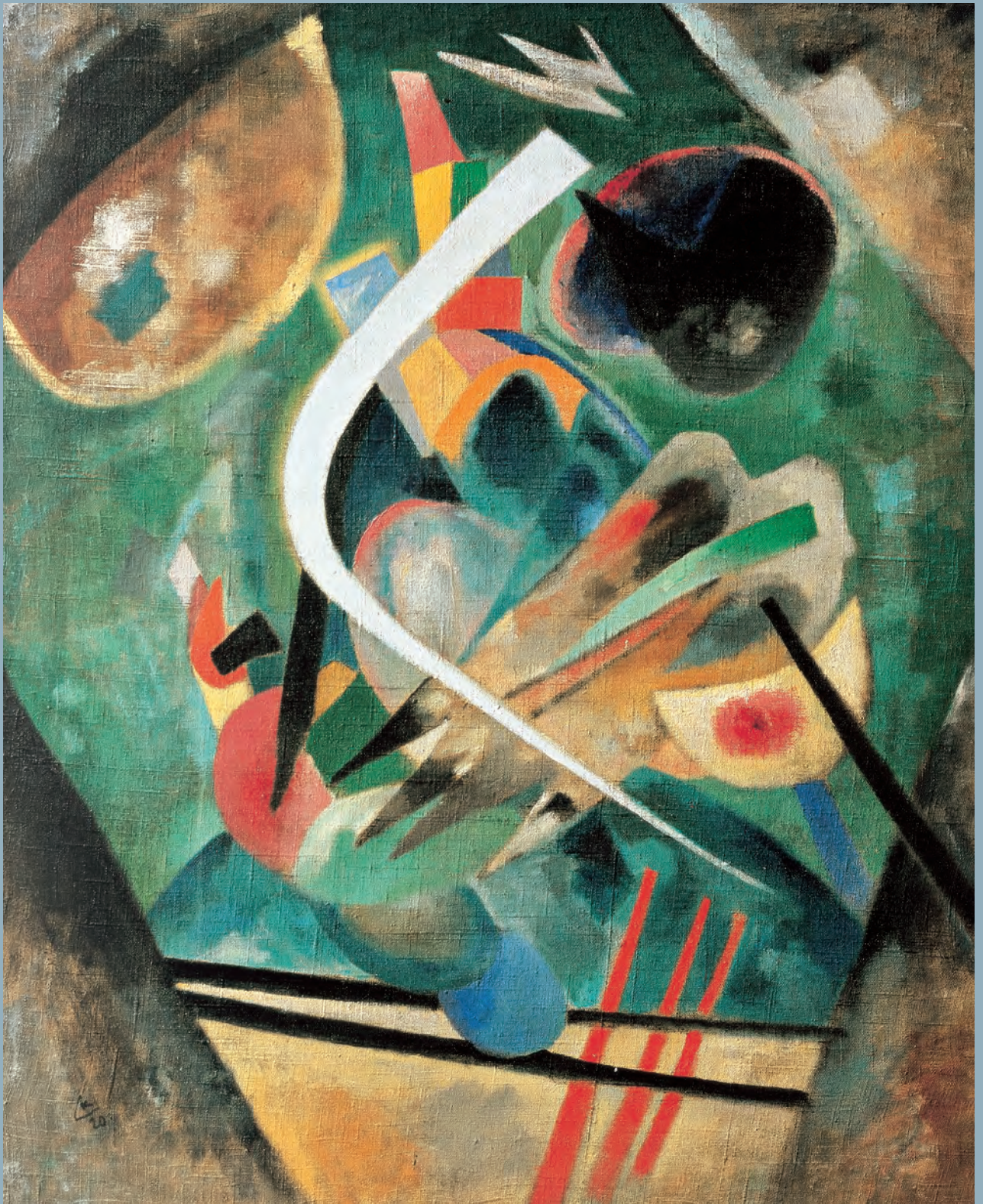


**Arte africana, Zaire.** Máscaras de rostos humanos em madeira dura. Col. particular. © Edimedia.

Em desenhos preparatórios\*, Picasso introduziu duas personagens masculinas: no meio, um marinho sentado; à esquerda um jovem segurando um livro, no qual se poderá ver um estudante de medicina (em outros esboços pinta igualmente uma cabeça de morto). Numerosos intérpretes veriam aí uma alegoria: um alerta contra as doenças venéreas, um *memento mori* (a recordação da morte). O quadro, na sua versão final, permanece um mistério não elucidado, que obriga o observador a uma reflexão pessoal, o que constitui, aliás, um traço característico da arte do nosso século.



Pablo PICASSO,  
estudo para as *Demoiselles d'Avignon* (1907). Desenho a giz  
(48 x 76 cm). Gabinete de Estampas, Basileia.  
© Willi Peter/Explorer. Herdeiros de Picasso.



Wassily KANDINSKY (1866-1944),  
*Traço Branco* (1920).  
Óleo sobre tela (98 x 80 cm).  
Museu Ludwig, Colónia.  
© Rheinisches Bildarchiv, Colónia. ADAGP, Paris, 2006.

A partir de 1910, a arte abstracta converte em programa aquilo que o Cubismo, o Futurismo e o Orfismo haviam anunciado: o abandono da restituição do mundo visível através de uma representação mimética, em proveito de uma arte que se concentra sobre a cor, a forma e a composição. O *Traço Branco* de Kandinsky\* indica as duas tendências determinantes que, ainda em nossos dias, caracterizam o que ele mesmo denominava a “grande abstracção”: por um lado uma arte lírica espontânea, frequentemente marcada por gestos e que integra o acaso; por outro a “abstracção geométrica”, uma arte preferencialmente marcada pela razão, que trabalha sobre formas geométricas de base, como ilustra o trabalho de Bell\*.

É certo que já em 1568 Wenzel Jamnitzer desenhava esboços de construções puramente geométricas, mas mais não são que exercícios lúdicos sobre a perspectiva. Do mesmo modo, as observações de Leonardo da Vinci sobre a marca deixada numa parede por uma esponja mergulhada em tinta, devem ser compreendidas apenas como um convite à exploração do acaso na elaboração da obra. Não se trata, pois, de considerar a própria marca como uma obra de arte. Inversamente, o objectivo da arte abstracta é a criação individual e original sem partir da natureza. Não se trata de imitação, mas de uma “verdadeira obra de arte, de um sujeito autónomo, que respira pelo espírito”; de uma criação que mergulha a sua existência “no artista” e que provém de uma “necessidade interior” (Kandinsky).

# A arte informal e a abstracção geométrica



Lary BELL, Sem título (1966).  
 Vidro e latão recobertos de ródio.  
 Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.  
 © Photo Philippe Migéat. Centro Georges Pompidou. D. R.

# A grande abstracção



Harts ARP (1887-1966), *Pepino gigante* (1937).  
Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.  
© ADAGP, Paris, 2006.



Olga ROSANOWA, *Composição sem objecto* (1916).  
Óleo sobre tela (118 x 101 cm).  
Museu Regional de Arte, Samara. D. R.

## A arte abstracta

É à aguarela *Composição*, pintada em 1910, em Munique, pelo russo **Wassily Kandinsky** (1866-1944), que remontam os inícios da arte abstracta. A arte abstracta não constitui a reprodução realista, idealizante ou alegórica de um modelo; não procura mostrar; apresenta-se ela própria. Em face do perigo de que a esta arte seja conferido, sem razão, um mero valor decorativo, numerosos artistas seriam levados a clarificar verbalmente as suas intenções. É com veemência que Kandinsky se ergue contra a ideia de um jogo arbitrário com a forma: “*O artista – escreve – deve ter qualquer coisa a dizer, já que a sua função não consiste em dominar a forma, mas em adaptar esta ao conteúdo*”. O que importa é a essência, o espírito, que uma vez liberto do objecto exterior, é captado pela cor, pela forma e pela composição. O artista ambiciona igualar a natureza pelo seu acto criador e, “*mesmo, através de uma invenção de que apenas o homem é capaz entre tudo o que vive, de a ultrapassar*” (Vasarely). A contemplação exterior converte-se, desse modo, numa “participação interior” e é por isso que **Hans Arp**\* não reproduz simplesmente plantas, mas procura, gerando formas antropomórficas, captar o próprio processo de crescimento.

## A abstracção geométrica

Os construtivistas russos desenvolvem uma arte racional que assenta sobre os meios oferecidos pela geometria. **Casimir Malevitch** (1878-1935) pinta, em 1913, *O Quadrado negro sobre fundo branco*, que designa de “*O ícone nu e sem quadro do meu tempo*” e baptiza a sua arte de *suprematismo*, expressão que pretende ilustrar a sua concepção da supremacia da sensação nas artes plásticas. Influencia **Olga Rosanova**, cuja tela *Composição sem objecto*\*, com as suas cores e formas nítidas, é representativa dum grande número de obras comparáveis. Designado pelo termo genérico *construtivismo*, este tipo de arte, ao qual se ligam igualmente os quadros que **El Lissitzky** (1890-1941) pintou sob a designação de “*Proun*” (do russo Pro Unowis, “para uma renovação da arte”), constituirá a arte oficial da revolução soviética, de 1917 a 1921. A reorientação da política cultural soviética, nos inícios do “*realismo socialista*”, obrigará os artistas de vanguarda a abandonar a Rússia, emigrando Lissitzky para a Alemanha, onde ensina no *Bauhaus*, com artistas como **Johannes Itten**, **Josef Albers**, **László Mohol-Nagy** e **Kandinsky**.

O holandês **Théo van Doesburg** (1883-1931), que em 1917 funda, com **Piet Mondrian**\*, o grupo

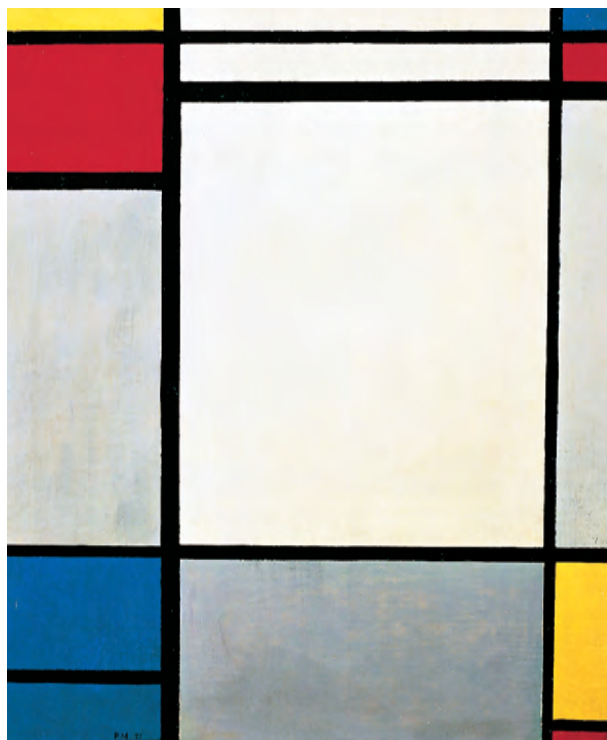
e a revista *De Stijl*, exercerá grande influência na expansão da arte abstracta. Longe da ênfase revolucionária dos russos, estes homens valorizarão uma pintura caracterizada por uma sobriedade plena de sensibilidade, pela ordem e pelo respeito das regras. Mondrian demonstrará como o “núcleo interior” do modelo tirado da natureza pode ser tornado visível por uma sucessão de desenhos sempre mais redutores\*, ao ponto de o artista encontrar uma linguagem *universal* numa reunião de formas e cores nítidas, despojadas de elementos descritivos que revelem a expressão individual\*.

Em 1930, Van Doesburg, na sua revista parisiense *Art Concret*, pede que se comece a falar de arte “concreta”, em vez de arte “abstracta”, uma vez que a arte não parte de um processo de abstracção, mas da utilização directa, pelo artista, de meios pictóricos concretos. A sua proposição conduziu à fundação do grupo internacional “Abstracção-Criação” (1931-1936), cujos membros se distinguem pela busca de uma clareza geradora de ordem. A linguagem das formas de **Auguste Herbin**\*, que se concentra sobre signos concretos, é disso exemplo característico. A arte concreta manifesta-se graças ao pintor e escultor suíço **Max Bill**, que organiza a primeira exposição internacional em Basileia, em 1944, reunindo depois numerosas obras em 1960, em Zurique, para uma exposição intitulada “Arte concreta – cinquenta anos de evolução”.

## O contributo dos Estados Unidos

O advento da ditadura nazi na Alemanha e o rebentamento da Segunda Guerra Mundial constrangem numerosos artistas a abandonar a Europa. Ensinarão nos Estados Unidos, inspirando certas tendências da arte americana, como a “nova abstracção” (*postpainterly abstraction*), corrente artística surgida no fim dos anos cinquenta. A sua estética repousa sobre a busca sistemática que caracterizava os estudos gestaltísticos sobre a cor realizados pelo *Bauhaus* e os seus protagonistas serão **Mark Rothko** (1903-1970), **Barnett Newman** (1905-1970) e **Ad Reinhardt** (1913-1967). O “Hard-Edge” constitui uma sua orientação específica, que ilustra a tela de **Kenneth Noland** (p.254) (n.1924)\*, mostrando superfícies cromáticas de contornos definidos e arestas vivas, nitidamente separadas umas das outras. A superfície do quadro, intitulado *Shaped Canvas*, torna-se suporte pictórico aliando, a partir do fim dos anos sessenta, diversos materiais.

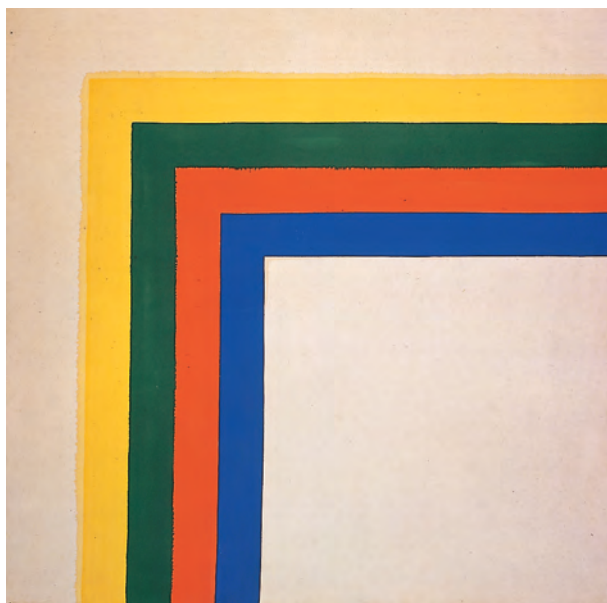
No domínio da escultura, a **minimal art** esforça-se, nos anos sessenta, por encontrar uma linguagem de formas reduzida a estruturas de base simples. **Robert Morris**, um artista marcante desta corrente, explica assim a necessidade de mostrar as determinantes simples do espaço: “*A simplicidade da forma não implica necessariamente a simplicidade da experiência artística. As formas homogêneas não reduzem as dimensões, apenas as ordenam*”. Um



Piet MONDRIAN (1872-1944), *Composição* (1931).  
Colecção Thyssen-Bornemisza.  
© Dagli Orti. INTERNATIONAL LICENSIN PARTURE, 1995.



Auguste HERBIN (1882-1960), *Composição* (1940).  
Guache (33,5 x 26 cm). Col. privada.  
© Edimedia. ADAGP, Paris, 2006.



Kenneth NOLAND, *Swing* (1964).  
Acrílico sobre tela (251 x 249 cm).  
© Coleção de Arte da Renânia do Norte – Westefália, Dusseldorf.  
ADAGP, Paris, 2006.



outro artista emigrado, **Hans Hofman** (1880-1966), inspiraria o desenvolvimento nos Estados Unidos, paralelamente às diferentes formas de abstração geométrica do expressionismo abstracto, de um movimento que reúne todas as formas de expressão liberta, dinâmica e renunciando à figuração e no qual, além de **Franz Kline**, **Willem de Kooning**, **Mark Tobey** e **Robert Motherwell**, convirá ainda referir **Jackson Pollock** (cfr. pp. 256-257), importante representante da *New York School*.

## A Europa depois da guerra

Após a Segunda Guerra Mundial, a arte abstracta continua a evoluir na Europa, a partir de Paris. Em 1945, **Jean Dubuffet** (1901-1985), e **Jean Fautrier** (1898-1964) expõem obras de matéria pastosa, informe, aplicada ao pincel e à espátula. Em 1952, M. Tapié denomina esta arte de *informal* e esta designação tornar-se-á genérica para referir toda a pintura marcada pelo gesto que, recusando regras fixas de composição, exige o recurso a um processo de criação espontânea e tenta exprimir directamente os impulsos do espírito. **Georges Mathieu\*** (n. 1921) baptiza de *abstracção lírica* a sua arte expressiva, assentando sobre a sensação directa e explica: “*Creio que a celeridade do acto de criação é uma das condições mais importantes da minha pintura. Estou convicto de que apenas a celeridade de acção permite captar e exprimir o que emana da profundidade do ser, sem que a sua erupção espontânea seja retida ou modificada por uma reflexão ou uma intervenção racionais*”. (Georges Mathieu).

Em 1950 o crítico de arte Michel Seuphor fala de *Tachismo* e coloca sob esta designação não apenas as obras de Mathieu, mas também as de **Wols**. *O Moinho de Vento\** mostra a importância da escrita em si. O moinho de vento encontra-se aí por acaso não é ele que constitui o fim da pintura,



Georges MATHIEU em Estocolmo, a 23 de Julho de 1958,  
pintando *A Batalha de Brunkeberg*. Óleo sobre tela (130 x 340 cm). Propriedade do artista.

mas sim o processo directo do próprio acto de pintar, que se converte no sismógrafo do estado de espírito do artista (poder-se-á estabelecer aqui correspondências com o *automatismo psíquico* do Surrealismo). A diversidade destas formas de arte espontânea, de tendências comparáveis, exprime-se em obras como os agregados à base de filme plástico fundido de **Alberto Burri** (n. 1915), as pinturas expressivas e pastosas de **Karel Appel** (n. 1921), membro do grupo Cobra, fundado em 1948), os quadros gestuais de **Karl Otto Götz** (n. 1914), realizados com o auxílio de um raspador mergulhado na pintura húmida, ou ainda a linguagem de signos de **Cy Twombly** (n. 1920), que recorda rabiscos infantis.

## Uma arte democrática?

Quando da exposição “Documenta II”, panorama da arte contemporânea através do mundo, que teve lugar em 1959 em Kassel, consagrada à arte abstracta enquanto “linguagem estilística universal”, foi patente que um bom número de visitantes se encontrava completamente perdido. Obras de arte desprovidas de referência ao objecto, quer relevem da arte informal, quer da abstracção geométrica, não podem ser decifradas como signos que remetam para qualquer coisa. Obrigam o observador a desenvolver uma nova forma de ver, que não assenta sobre o que lhe é familiar, nem sobre o que ele sabe, mas que lhe faz uma proposta inovadora, à qual deve responder fazendo apelo à sua fantasia e à sua criatividade. Poder-se-á dizer que tanto na sua criação como na sua percepção, a arte abstracta é fruto da sociedade democrática, que opõe a liberdade individual aos constrangimentos gerados pelas convenções e pela administração.

É deste modo que podemos ver no seu desenvolvimento um sinal de protesto concreto, mas utópico, contra estruturas políticas e materiais repressivas. Por isso regimes ditatoriais como o nacional-socialismo na Alemanha ou o estalinismo na União Soviética, estigmatizaram e proibiram esta arte. Após a queda das ditaduras, tanto em 1945 como em 1989, a arte abstracta converte-se na expressão da liberdade reencontrada, ainda que não seja essa a única explicação para o seu desenvolvimento. Mas o conteúdo da arte é sempre o reflexo do estado de espírito do seu tempo. A arte abstracta dirige-se a um observador emancipado, do qual exige muito e este deve aprender a ver as obras como uma proposta aberta (Schumacher\*) mas em caso algum arbitraria. É-lhe necessário aprender a abordar a obra concreta. Tal como a obra de arte reflecte um processo vivo, uma pesquisa, uma rejeição e uma nova criação da parte do artista, assim exige um diálogo subjectivo e vivo com o observador.



WOLS (1913-1951), *O Moinho de Vento* (1951).  
Oleo sobre tela (73 x 60 cm).  
© Westfälisches Landesmuseum,  
Munique. ADAGP, Paris, 2006.



Emil SCHUMACHER (n.1912).  
*GG-1/1991* (1991). Laca vermelha,  
negra, branca e pastel negro (65,5 x 85 cm).  
Propriedade do artista.  
ADAGP, Paris, 2006.



# Número 3 (1949)

Jackson POLLOCK (1912-1956),

Washington D.C., Hirschhorn-Museum.



Óleo, pintura a alumínio sobre tela (157,5 x 94,3 cm). ADAGP, Paris 2006.

Um caos de cores, de tons de vermelho, de laranja, de negro, manchas, linhas encurvadas. O olhar que pousamos habitualmente sobre um quadro, à procura de um plano, de sinais familiares identificáveis ou que poderíamos encontrar por associações, fica decepcionado. Mas se escolhermos um traço colorido ao acaso e se o seguirmos com os olhos, descobrimos o seu percurso, vemos que se sobrepõe a outros traços de cor, que ele mesmo é atravessado por outros que o cruzam. Sentimos que não se trata aí de uma reprodu-

ção, mas do resultado de um processo de movimento que podemos seguir em espírito. H. Rosenberg baptizou a arte de Pollock com o nome de “pintura gestual” (*action painting*).

Na realidade, o artista não se encontra diante da tela, mas *dentro dela*. Fazendo oscilar como um pêndulo, sobre a tela estendida no solo, uma lata perfurada, repleta de tinta, ou um pincel de cabo comprido, igualmente impregnado de tinta, constrói uma rede de gotas animada por um movimento de dança, como de transe, inspirado unicamente pela



Jackson POLLOCK trabalhando. © Th. Eteve (Col. PPP/IPS/NASA).

emoção do instante, livre de toda a representação consciente ou repescada da memória. Pollock baptizaria esta técnica de “método das gotas” (*drip painting*) e utilizou-a pela primeira vez no fim de 1946. Dela resulta um movimento materializado e conservado e que as marcas que deixa permitem reconstituir: um tempo visível. É um registo do carácter mais imediato que existe. “*Sinto-me melhor no chão, - explica Pollock - mais próximo do quadro, mais do que uma simples parte dele, porque assim, posso... literalmente estar dentro do quadro*”.

A percepção é verdadeiramente uma visão psíquica que não é chamada a ser decifrada, a ser interpretada, mas que se deve deixar ir abertamente para sentir o processo mostrado pelo quadro e a sua irradiação estética. Nem por isso, contudo, as sensações, as associações de ideias ou as interpretações do observador são abandonadas à sua conveniência. Os observadores, segundo Pollock “*deveriam esforçar-se por acolher o que o quadro tem a propor-lhes e não chegar com um conteúdo principal ou uma ideia pré-concebida de que buscariam a confirmação*”.

# Who's Afraid of Red, Yellow and Blue ? IV (1969-1970)

Barnett NEWMAN (1905-1970),

Berlin, Staatliche Museen.



Acrílico sobre tela (274 x 603 cm). © Photo B.P.K., Berlim. – ADAGP, Paris 2006.

O quadro, tomado em largura, mostra três cores: um quadrado vermelho à esquerda e um quadrado amarelo à direita, separados por uma banda vertical azul, larga de 55 cm. Contudo, a tela, sem moldura, não produz efeito senão quando observada de frente. Cinco camadas de vermelho (vermelho cádmio claro), duas camadas de amarelo (amarelo cádmio claro) e o azul (ultramar) conferem aos campos de cor uma superfície clara e homogênea.

O observador pode lançar um olhar rápido sobre o quadro, que é instantaneamente apercebido: não existem nem detalhes, nem estrutura complexa que exija bastante tempo ou esforço para serem captados. Mas pode igualmente expor-se à força da aspiração do quadro, ao seu convite à meditação, transferindo-se assim para o seu tempo, duração constante, e esquecendo o quotidiano. Newman põe em cena a própria presença.

*“Um quadro de Newman não pretende mostrar que a duração ultrapassa a consciência, pretende ser ele próprio o acontecimento, o instante que se desenrola...Um quadro de Newton é um anjo. Não anuncia nada, é ele mesmo a anunciação”.* (J.-F. Lyotard).

A sensação temporal despertada por este quadro recorda a que se liberta do Monge à beira-mar de C. D. Friedrich\*. Sensação do infinito, do espaço, da natureza, do tempo.

*“Com estes dois ou três objectos misteriosos, o quadro está lá como o Apocalipse, como se estivesse mergulhado nas meditações nocturnas de Young. E como, na sua uniformidade e na sua ausência de margens, não tem outro primeiro plano que a própria moldura, quando o olhais é como se vos tivessem cortado as pálpebras”*, escrevia Kleist em 1810 (Sensações frente à *Paisagem Marinha* de Friedrich).

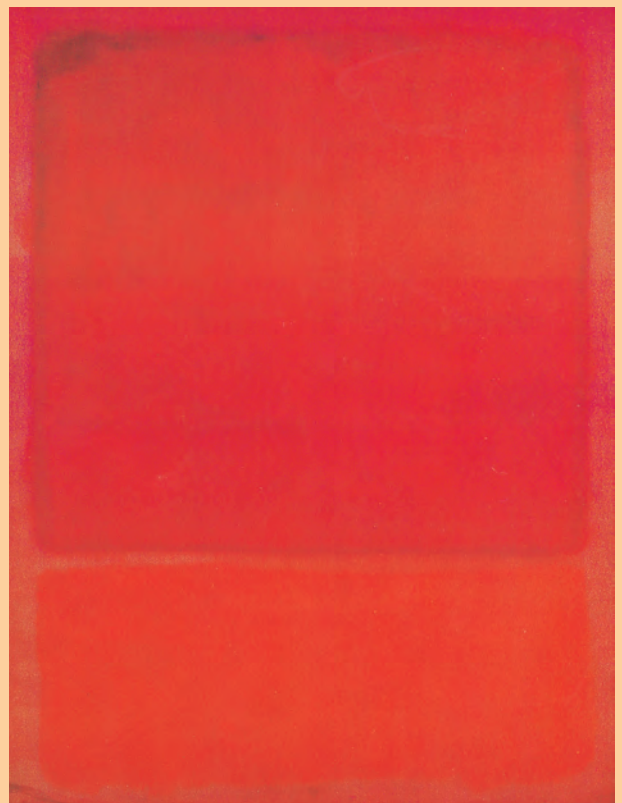
*“Os meus quadros, – diz Newman – não são uma manipulação do espaço; não se encontram ligados a uma representação pictórica, mas a uma sensação temporal”.*



Caspar David FRIEDRICH (1774-1840), *O Monge à beira-mar* (1808-09).  
Óleo sobre tela (110 x 171,5 cm). Berlim - Charlottenburg, palácio e jardins do Estado.  
© Photo Jörg P. Anders.

De facto, ao contrário da arte gestual espontânea do expressionismo abstracto, que concede um lugar ao acaso, o quadro de Newmann é construído com reflexão. A cor, aplicada em camadas sobrepostas, impede qualquer efeito de ilusão de espaço. Na verdade, Newman e os artistas da nova abstracção interessaram-se de muito perto pela filosofia da Ásia Oriental (budismo zen) e inspiraram-se na arte asiática. Daí a poderosa monocromia dos seus quadros, que visa produzir um efeito meditativo (cfr. Mark Rothko\*). Assim, pela força do espaço das cores, o contemplador é chamado a abandonar o seu comportamento distante, para chegar a uma consciência mais aguda de si próprio.

Mark ROTHKO (1903-1970).  
*Vermelho, Laranja* (1968).  
Óleo sobre tela (234 x 176 cm).  
© 1998 Kate Rothko Prizel  
e Christopher Rothko – ADAGP, Paris 2006.





Daniel SPOERRI (n. 1930),  
O Pequeno Almoço de Kichka (1960).  
Materiais diversos (69 x 34 x 64 cm).  
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.  
© Diatec, ADAGP, Paris 2006.

## Capítulo

Com o seu *quadro-armadilha\**, Daniel Spoerri (n.1930) fixa uma situação nascida ao acaso. Cola sobre o tampo duma mesa tudo quanto se poderia encontrar sobre ela no fim de uma refeição e suspende da parede esse conjunto em relevo, sem esquecer a cadeira. Spoerri é membro do grupo dos “Novos Realistas”, que se reúne em Paris em 1960, para se opor à arte abstracta que domina esta época. No prolongamento do movimento “Dada” e da identificação operada por Duchamp nas suas “ready mades” entre a arte e a vida, estes artistas visam uma confrontação directa com o mundo real. O conjunto de Spoerri é um exemplo extremo, radical, do “grande realismo”, que constitui um dos pólos da arte contemporânea, ao qual Kandinsky (1912) opõe o pólo da “grande abstracção”.

Kandinsky insiste sobre o facto de que cada um destes dois pólos tem uma existência que se justifica, de que têm o mesmo valor e que existem, na prática da arte, numerosas e diversas correspondências entre ambos. Mas a arte figurativa, que se orienta em relação à realidade visível, não se concebe em nenhum caso como uma imitação servil da natureza. Como disse Paul Klee em 1920, “a arte não reproduz o visível, torna visível”. O fim em vista não é nem um ilusionismo artístico, nem a idealização; trata-se de penetrar a essência, de afrontar o real de maneira crítica e parcial, com modos de ver subjectivos. É assim que, no quadro de Picasso\*, a coloração violenta, as deformações duma expressividade insistente e a acentuação das formas, são outros tantos signos de uma visão subjectiva do artista que constitui interpretação emocional. O conjunto do mundo visível e imaginável pode tornar-se objecto de um quadro, o que acarreta a abolição das fronteiras da arte e permite a diversidade e a mistura dos modos de representação.

# A arte figurativa: o olhar subjectivo



Pablo PICASSO (1881-1973),  
*A mulher da Alcachofra* (1942).  
 Óleo sobre tela (195 x 132 cm).  
 Museu Ludwig, Colónia.  
 © Rheinisches Bildarchiv, Colónia.  
 Herdeiros de Picasso.



Ernst Ludwig KIRCHNER (1880-1938),  
*A toilette* (1912). Óleo sobre tela (101 x 75 cm).  
 Coleção privada, Dusseldorf. D. R.



A arte figurativa do século XX comporta uma grande diversidade de estilos. Podemos, contudo, distinguir nela quatro grandes tendências, ligadas entre si de diversas formas: o realismo figurativo, o realismo crítico, a arte da “assemblage” e a arte expressiva.

Com meios tais como a deformação, fortes contrastes de cores e um estilo gestual marcado, a arte expressiva reflecte uma imagem da realidade determinada pela subjectividade. O termo “expressionismo” foi introduzido em 1911 por **Herwarth Walden** na revista *Der Sturm* (editada em Berlim) para designar originalmente o conjunto da arte contemporânea vanguardista. Remetendo mais precisamente a um estilo, esta designação reporta-se, entre outras, à comunidade de artistas designada “*Die Brücke*”, fundada em Dresden em 1905. O quadro de **Ernst Ludwig Kirchner\***, artista pertencente a esse movimento, mostra como uma escrita espontânea traduz o olhar subjectivo com o auxílio de um reforço das formas e das cores determinado pela emoção.

As obras que anunciaram e inspiraram o movimento “*Die Brücke*” são obras produzidas entre 1885 e 1900 (**Vincent Van Gogh**, **Edvard Munch**, **James Ensor**, **Henri de Toulouse-Lautrec**), esculturas africanas, gravuras japonesas sobre madeiras tintoriais e obras do gótico flamejante. O cepticismo crescente, manifestado a respeito de uma realidade onde a técnica não servia, como se esperava, para libertar o homem, antes reforçava a sua alienação, incitou numerosos artistas a praticar uma arte essencialmente ligada aos seus estados de alma. Em 1907, Emil Nolde escreve numa carta: “*Se, em certas obras de arte contemporânea, captas uma tendência anarquista, um carácter arbitrário ou desenfreado, grosseria ou brutalidade, estuda então longa e minuciosamente essas obras e acabarás por reconhecer que aquilo que te parecia arbitrário se transformará em liberdade e a grosseria em grande subtilidade. As obras inofensivas raramente têm qualquer valor*”.

O grupo “*Die Brücke*”, cuja existência se prolonga até 1913, atrai temporariamente artistas como o alemão do Norte **Emil Nolde**, o suíço **Cuno Amiet** ou o holandês **Kees van Dongen**. Este último faz igualmente parte dos *fauves* franceses (1905-1907), os quais, sem partilharem do pessimismo melancó-

Henri MATISSE (1869-1954). *A blusa romena* (1940).  
 Óleo sobre tela (92 x 72 cm).  
 Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.  
 © Dagli Orti.

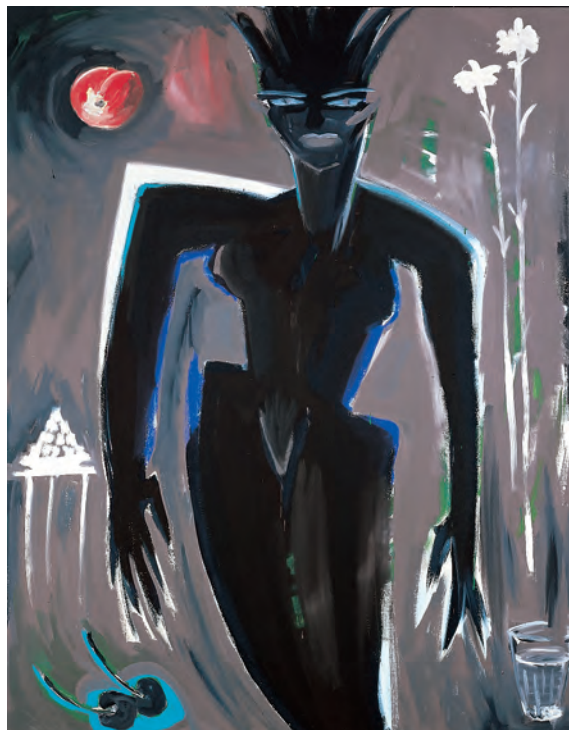
lico bebido na filosofia de Kierkegaard, que caracterizava os expressionistas alemães, utilizam meios de realização semelhantes. Os *fauves* ligam-se a **Gauguin**, que põe a tónica sobre o carácter subjectivo do acto de pintar e submetem-se de forma ainda mais impetuosa às consequências deste método: simplificação dos meios, abandono da perspectiva ilusionística, emprego de cores fortes e puras. Sob a direcção de **Henri Matisse\***, o grupo, baptizado “os Independentes”, expõe no Salão de Outono de Paris em 1905. O crítico de arte Louis Vauxcelles compara os seus trabalhos aos de selvagens (*fauves*) e é desse modo que o epíteto *fauves* se imporá para designar a sua forma de pintar.

“Aquilo a que aspiro antes de tudo – escreve Matisse em 1908 –, é à expressão... É-me impossível copiar a natureza de maneira servil – tenho de a interpretar e de a submeter ao espírito do quadro” (*La Grande Revue*, 25.12.1908). Matisse, chefe de fila dos *fauves*, distancia-se, assim, da escola clássica idealista (David, Ingres), mas igualmente do realismo próximo da natureza praticado por Courbet, ou mesmo da arte visual dos impressionistas, que depende do instante. Jogadores e provocantes, muitas vezes, os artistas, tanto os *fauves* franceses como os expressionistas alemães, entendem determinar eles próprios a sua actividade artística e encontrar-lhe as respostas. Não a consideram nem como uma imitação servil, nem como uma invenção arbitraria, mas como uma actividade intelectual: o seu próprio processo de criação. De acordo com o modelo que reconhecem em Van Gogh, pensam que as cores e as formas são um meio de expressão da sua própria personalidade. “Acredita-se muito seriamente, – escreve Franz Marc em 1912 – que nós, pintores modernos, não tiramos as nossas formas da natureza... A natureza brilha nos nossos quadros como em todas as formas da arte”. O fim em vista é o domínio da explicação da natureza através de uma arte que constitui “a passagem para o mundo do espírito”. “Procuramos hoje coisas ocultas por detrás do véu das aparências... Procuramos e pintamos esse aspecto espiritual do nosso eu que se encontra na natureza”. (Marc, *Revue Pan*, 7.3.1912).

O movimento *Neue Künstlervereinigung* (nova união de artistas), fundado em Munique, em 1909, pelo russo **Wassily Kandinsky**, faz igualmente parte do expressionismo. É deste movimento que nasce em 1912 a comunidade de interesses do Cavaleiro Azul, *Der Blaue Reiter* (**Franz Marc**, **August Macke**, entre outros), que se dissolverá com a Primeira Guerra Mundial. A seguir à guerra, as ideias expressionistas continuam a ter influência, tanto sobre as artes plásticas, como sobre a literatura, a música e o cinema. No exterior da Alemanha encontram-se tendências expressionistas, por exemplo em Viena (**Oskar Kokoschka**), na Suíça (**Alberto Giacometti**) e em França (**Germaine Richier**, **Georges Rouault**) e as obras de certos emigrados trabalhando em Paris, como o leão



Amedeo MODIGLIANI (1884-1920).  
Retrato de Mme. G. van Muyden (1917).  
Museu de Arte de São Paulo. © Dagli Orti.



Elvira BACH, *Sem título* (1985). Dispersão sobre tela (165 x 130 cm). Galeria Pfefferle, Munique. D. R. Coleção particular. Foto D.R. © ADAGP, Paris, 2006.





Carl GROSSBERG. *Tanques* (1933).  
Óleo sobre tela (90 x 70 cm). Coleção privada, Milão.  
© Dagli Orti.



**Chaïm Soutine**, o russo **Marc Chagall** ou o italiano **Amadeo Modigliani\***, são igualmente expressivos pelas formas e pelas cores.

Após a Segunda Guerra Mundial, o **expressionismo abstracto** adquire um novo ímpeto, com artistas como **Asger Jorn** e **Karel Appel**, do grupo *Cobra* (1948-1950), que associam representações figurativas e abstractas. No fim dos anos 70, desenvolve-se uma nova pintura figurativa e expressiva, essencialmente na Alemanha (*Neue Wilde\** – novos fauves) e em Itália (*Arte Cifra\**). Realizada geralmente em grande formato, utiliza signos pessoais codificados.

## A arte realista figurativa

O olhar subjectivo não está ligado a um estilo determinado, antes apela à diversidade. Este pluralismo pode mesmo aparecer na obra de um único artista, como na de **Pablo Picasso**, que compreende fases cubistas, expressivas, surrealistas e trabalha igualmente sobre estilos históricos, como o classicismo, ou sobre referências da história da arte. Pode ainda reflectir-se numa linguagem de signos ingenuamente narrativa (**Henri Rousseau**), na análise dos fenómenos visíveis (cubismo), no simbolismo enigmático duma realidade interior (surrealismo), ou mesmo numa concentração minuciosa, plena de atmosfera (**Edward Hopper**).

Em 1925, os artistas da **nova realidade** (*Neue Sachlichkeit*)\*\* apresentam, quando de uma grande exposição em Mannheim, uma reprodução do quotidiano, de cenas das grandes cidades e dos subúrbios industriais, fria e fiel, mesmo nos detalhes. O seu realismo figurativo será retomado pelo **realismo fotográfico** ou **hiperrealismo\*** do fim dos anos sessenta nos Estados Unidos e na Europa. Mas o mundo é conhecido cada vez mais indirectamente através da fotografia, do cinema, da televisão. Em consequência, o tema das *fotos realistas* não constitui mais um objecto em si, mas o seu duplo, que figura sobre o suporte fotográfico. O quotidiano é representado a partir de fotografias, numa restituição extremamente precisa. Mesmo artistas como os membros do grupo *Zebra* de Hamburgo (fundado em 1965), tiram os seus motivos de fotografias para apresentar cenas realistas da vida quotidiana, impregnadas de sugestões simbólicas, críticas ou irónicas. Outros artistas, como o canadiano **Alex Colville**, não transmitem, nos seus quadros, duma extrema nitidez, senão a impressão de uma fotografia, sem contudo nela se inspirarem. As obras figurativas de artistas nova-iorquinos, como **David Salle**, **Jean-Michel Basquiat** ou **Richard Longo**, realizadas depois dos anos oitenta, são mais expressivas, em parte ilustrativas e simbólicas.

Richard ESTES. *Foodshop* (1967).  
Óleo sobre tela (166 x 123,5 cm). Museu Ludwig, Colónia.  
© Rheinisches Bildarchiv Colónia. – D.R.

Os *media* fazem parte dos temas da *pop'art*, nascida em Inglaterra. Lawrence Alloway designa assim, em 1956, uma arte que caracteriza de maneira crítica e irónica a sociedade de consumo ocidental, através do objecto banal e com a ajuda de composições coladas, pintadas e montadas. Com ironia, o inglês **Richard Hamilton**\* retoma a linguagem pictórica dos objectos do quotidiano, tirados da publicidade e das ilustrações. Nos anos vinte, a arte e a publicidade influenciam-se mutuamente, o que dá lugar a uma prática retomada a partir do início dos anos sessenta pelos representantes americanos da *pop'art*, tanto na Califórnia (**Mel Ramos**), como em Nova Iorque (**Andy Warhol** e **Roy Lichtenstein**), “*A pop'art – explica Andy Warhol (1920-1987) – pretende dar a palavra, sem ilusão alguma, às próprias coisas*”. O quotidiano é esteticizado através da publicidade, da banda desenhada, dos *graffiti*, da moda e do design e é retirado à superficialidade do olhar comum pelo engrandecimento, pela estilização, pela transformação indirecta, que fazem dum objecto vulgar um objecto de arte, que encontrará o seu lugar num museu ou numa galeria.

## O realismo crítico

Após a Primeira Guerra Mundial, artistas como **Otto Dix** e **George Grosz**, perpetuam a tradição de um **Francisco de Goya** (1746-1828), denunciando publicamente as consequências pavorosas da guerra e os desequilíbrios sociais provocados pelo capitalismo. O objecto desta arte, baptizada de **verismo**, é a realidade vivida, que não é representada, mas antes interpretada como “*Imitação de uma prática social*” (Tomberg). Os veristas mostram-se parciais nas suas tomadas de posição e vêem no seu trabalho crítico um meio de se baterem e de fazer luz sobre as coisas. Grosz\* escolhe uma linguagem pictórica directa, chocante, cujo carácter sistemático tipificado releva em parte da caricatura.

Também na Europa, na segunda metade deste século, se desenvolve, sob o efeito dos acontecimentos de 1968, um realismo crítico cujos objectivos de empenhamento social são próximos dos do verismo. Podemos citar o exemplo de *Miss América* de **Wolf Vostell**\*. Parodiando a justiça e a estátua da liberdade, recordando pela forma o “Cristo Senhor dos mundos”, uma criatura de sonho ergue-se de forma cínica e irónica sobre uma série de fotografias chocantes da guerra do Vietnam, difundidas através da imprensa em todo o mundo em 1968. A técnica de composição de Vostell mistura referências do momento com um simbolismo atemporal e o acontecimento serve de exemplo para a denúncia geral da violência da guerra. Enquanto na Europa de Leste o “realismo socialista” propagandeia o Estado, idealizando, por meios académicos convencionais, uma realidade que se deseja ver concretizar, e que na R.D.A. artistas como **Wolfgang Mattheuer** (n.1927) não ousam quebrar as aparências dessa falsa realidade senão



Richard HAMILTON (n. 1922), *O que pode tornar os nossos lares de hoje tão diferentes, tão simpáticos?* (1956). Fotomontagem (26 x 25 cm). Kunsthalle, Tubinga. D.R. ADAGP, Paris 2006.



George Grosz (1893-1959), *Dia conzento* (1921). Óleo sobre tela (115 x 80 cm). Galeria Nacional, Berlim. Foto J.-P. Anders – Bildarchiv Preussisches Kulturbesitz. © ADAGP, Paris 2006.



Wolf VOSTELL (n. 1923), *Miss America* (1968).  
Fotografia sobre tela, verniz, serigrafia sobre tela (200 x 120 cm).  
Museu Ludwig, Colônia.  
© Rheinisches Bildarchiv. ADAGP, Paris 2006.



Renato GUTTUSO, *A inumação de Tagliatti* (1972).  
Óleo, colagem sobre papel, madeira (330 x 440 cm).  
Galeria da Arte Moderna, Bolonha.  
© ADAGP, Paris 2006.

muito prudentemente, por meio de um simbolismo disfarçado, no Ocidente os realistas críticos mostram-se provocantes e irônicos. E o caso do islandês **Errò** ou do grupo espanhol **Equipo Crónica**, ou ainda de críticos agitadores como o italiano **Renato Guttuso\***. Os artistas exprimem-se por meio de estilos e de materiais múltiplos e os temas são a violência, a opressão política, a exploração, o isolamento, a febre de consumo – em breve os problemas-chave da sociedade ocidental. A primeira trienal de arte realista, “A união especial dos artistas” (*Künstlersonderbund*, Berlim, 1993), demonstra esta diversidade da arte realista figurativa na pintura, na estampa e na escultura, que persiste mesmo neste dobrar do século.

## A arte da “assemblage”

O pluralismo da arte do século XX, que se apresenta ao Maneirismo na evidência da subjectividade, nas técnicas de representação particulares e na deformação das perspectivas, elimina as barreiras entre os gêneros tradicionais. É certo que a pintura e a escultura continuam a existir como disciplinas autónomas, mas formas híbridas aparecem na obra de muitos artistas. A *anti-arte* provocante dos dadaístas, surgida para protestar contra a Primeira Guerra Mundial e contra as estruturas rígidas



Marcel DUCHAMP (1887-1968), *Roda de Bicicleta* (1913).  
Ready-made (alt. 127 cm). Original desaparecido,  
réplicas desde 1916. Foto M.N.A.M.  
© Herdeiros de Marcel Duchamp. ADAGP, Paris 2006.

das da sociedade, é agora particularmente radical. Se, para os expressionistas, o objecto constitui o veículo dos sentimentos, até à sua eliminação pela arte abstracta, **Marcel Duchamp** declara que o produto industrial fabricado em série é ele mesmo um objecto de arte\* e enquanto **Pablo Picasso** apela à sua fantasia para dar, à maneira de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), novas significações a objectos encontrados que agrega\*, as *ready-mades* de Duchamp, assinadas e expostas no museu, convidam a lançar um olhar novo sobre os *ícones* da nossa época.

Trata-se de modelos onde se inspiram a arte de agregação dos *New Realists* (surgidos em Nova Iorque em 1954) e o *Nouveau Réalisme* (fundado em Paris em 1960), do qual encontramos exemplos em **Claes Oldenburg\***, que eleva os objectos da vida quotidiana à categoria de monumentos e realiza *soft-sculptures* alienadas, concebidas em tela e aumentadas. É ainda o caso dos quadros-armadilhas de **Daniel Spoerri\***, ou da série das “acumulações” de **Arman**, que apresenta objectos de utilização corrente numa caixa de acrílico. Os objectos achados que **Kurt Schwitters** insere, nos anos vinte, nas suas “*assemblage Merz*”, são os precursores das montagens, das obras em relevo (vasta exposição em Nova Iorque em 1961) e das “pinturas combinadas” (*combine-paintings*) do americano **Robert Rauschenberg**, que integra nos seus quadros produtos de consumo. As obras de arte em relevo que apresentam cenas da vida quotidiana são chamadas *Environment* (**Edward Kienholz**) e, nos anos oitenta e noventa, “*Installation*” (**Rebecca Horn**). O francês **Raymond Hains**, ou o italiano **Mimmo Rotella**, materializam a fugacidade do tempo através de cartazes que encontram e parcialmente rasgam (descolagem) e também as obras da *Spurensicherung* (levantamento de marcas) tentam captar o tempo desde o início dos anos setenta. Os artistas desta tendência expõem em museus descobertas arqueológicas fictícias (**Anne e Patrick Poirier**), sinais da história da evolução do homem (**Claudio Costa** em Itália), ou ainda descobertas relatando a história de uma região (**Nikolaus Lang** na Alemanha\*).

O grande grito (introduzido pelo quadro intitulado *O Grito*, de Edward Munch, pintado em 1893) que caracteriza a arte-revolta do nosso século, parece abafado sob a dominação da banalidade quotidiana. Porém, em 1986, **Esther e Jochen Gerz** erigem uma estela de 12 metros de alto recoberta de chumbo, como monumento comemorativo contra o fascismo e a guerra. Os visitantes são solicitados a gravar aí a sua assinatura e a sua opinião. Desde que todo o espaço acessível fica coberto de gravuras, a estela é enterrada no chão até desaparecer completamente. Ao grito pictórico individual e expressivo sucede, pois, no fim do século, um grito colectivo, como que produzido pelo pensamento; um grito de advertência que não poderá ser ignorado.



Pablo PICASSO (1881-1973). *Cabeça de Touro* (1943). Bronze fundido a partir de um guiador de bicicleta e de um selim (alt. 42 cm). Museu de Arte Moderna, Nova Iorque. © Herdeiros de Picasso



Claes OLDENBURG (n. 1929). *Mola de roupa* (1976). (Alt. 13,70 m). Filadélfia. © Steenmanns-Zefa. D.R.



Nikolaus LANG, *Caixa para os irmãos e irmãs Götte* (1973-74). Caixa com objectos achados. Galeria Municipal na Casa Lenball, Munique. D.R.

# Pierrette e o Palhaço (1925)

Max BECKMANN (1884-1950), Mannheim, Kunsthalle.



Óleo sobre tela (160 x 100 cm). Photo Artephot/A. Held. © ADAGP, Paris 2006.

Um homem vestido de verde está sentado num cadeirão, contra uma parede, as pernas no ar e as mãos sobre a barriga das pernas. A sua cabeça está embuçada num tecido branco que forma uma ponta; no lugar dos olhos, dois buracos permitem-lhe ver. Diante dele está uma mulher sentada, aparentemente sobre o braço do cadeirão, as

pernas cruzadas, um leque aberto na mão direita. Encontra-se de frente para o observador. Poucos acessórios completam a cena: um espelho, cuja metade esquerda é ocultada pelo braço e pelo ombro da mulher, pende, torto, da parede; diante do assento são dispostos um violoncelo, uma capa verde, um chapéu de *Pierrot* branco e pontiagudo,

um outro leque fechado sobre o chão (a menos que seja um batedor?). As personagens e os objectos ocupam a totalidade do quadro em altura, de forma que o espaço parece estreito, fechado. A luz, que cai da parte superior esquerda, é utilizada para compor as sombras e modular as cores, de forma a que todos os elementos adquiram relevo. O rigor da composição confere ao motivo uma certa rigidez.

De acordo com o título, o homem é um palhaço. A sua atitude grotesca e divertida produz um efeito provocante e obsceno, protegido pela segurança que lhe confere a sua máscara. Evoca o brincalhão do circo (cfr. quadros ao lado). O rosto embuçado do palhaço e a cor esbranquiçada que marca o conjunto do quadro reflectem a insegurança e, ao mesmo tempo, aproximam o carácter do palhaço do de Pierrette, personagem da *comedia dell'arte*, que incarna, ao longo da sua evolução, o tipo lírico e melancólico, como o palhaço branco no circo\*. Pierrette é vaidosa mas, com o seu olhar interrogador fixando um ponto fora do quadro e a sua mão esquerda apontando o indicador para um futuro incerto, tem quase o ar de uma esfinge.

O quadro comporta traços autobiográficos. Por detrás do palhaço oculta-se o pintor Max Beckmann; Pierrette é um retrato de Mathilde von Kaulbach com 21 anos, aquela que se iria tornar mais tarde a segunda esposa de Beckmann. A arrogância da pose não chega para ocultar a incerteza do pintor quanto a esta relação que se encontra apenas no início. A obra foi executada durante o carnaval\*; porém, para além da biografia, como muitas obras sobre este tema, levanta simbolicamente questões existenciais, a saber quais poderão ser, em período de insegurança, as relações humanas, particularmente entre o homem e a mulher.



Max BECKMANN (1884-1950), *Carnaval* (1920). Óleo sobre tela. Pormenor. Tate Gallery, Londres. D.R. © ADAGP, Paris 2006.

Neste quadro reencontramos a pose do palhaço, cuja cabeça é coberta por uma máscara de macaco. Segundo Beckmann, representa-se ele próprio neste palhaço, reconhecível na sua mão direita bem familiar aos amigos e idêntica à de *Pierrette e o Palhaço*.



Bernard BUFFET (n. 1928). *O Palhaço* (1955). Óleo sobre tela (230 x 150 cm). Petit-Palais. Genève. © Petit-Palais, Genève. ADAGP, Paris 2006.

Ib ANTONI, *Cartaz para o circo Schumann* (1967) (119 x 80 cm). Kunstindustrimuseet, Copenhaga. © Ole Woldbye.



# Figura com peças de carne (1954)

Francis BACON (1909-1992), Chicago, The Art Institute.



Óleo sobre tela  
(129,2 x 121,9 cm).  
The Art Institut of Chicago.  
© The estate of Francis Bacon  
ADAGP, Paris 2006.

**P**intado a pincel, à escova e com os dedos sobre a superfície rugosa de uma tela pré-trabalhada com preparo, o quadro do pintor britânico Francis Bacon caracteriza um trabalho veemente e marcado pelo gesto, integrando igualmente o acaso na visão pictórica. “*O quadro muda ao longo da sua realização*”, explica Bacon. O artista pinta sem esboço nem esboços; segue, porém, um modelo: o retrato do Papa Inocêncio X por Velázquez\*. De 1950 a 1965, Bacon realiza uma série de quarenta e cinco quadros trabalhando a partir deste retrato.

A sua representação expressiva, deformada, destrutiva, do pontífice, inspira-se igualmente numa fotografia que mostra o Papa Pio XII na *sedia gesta-*

*toria* (trono portátil). Reforça, assim, a posição acentuada, isolada, do Papa sobre o quadro, a qual é ainda aprofundada aqui pela zona negra e pelo estreito cofre sugerido pelo desenho. A boca aberta para gritar (que se desenha sobre um rosto esfumado) recorda o grito da ama no célebre filme de Serguei Eisenstein *O Couraçado Potemkine* (1925) e *O Grito* de Edward Munch (1893). A arte fortemente expressiva de Bacon apela a uma interpretação simbólica. A boca aberta que grita assemelha-se a uma ferida e a silhueta isolada do Papa evoca um símbolo pessimista do homem angustiado, perdido, face aos horrores da nossa época.

Sobre o trono do Papa, podemos ver, fundindo-se quase sem transição, as duas medates de um

boi feito em pedaços. Este elo com Rembrandt\* salta aos olhos; tal como com Chaïm Soutine\*. A atmosfera de matadouro e a beleza mórbida acordam em Bacon um sentimento de repulsa e ao mesmo tempo de fascínio. O símbolo da morte é representado pela associação da carne de boi e do

retrato do Papa, compondo assim uma horrível metáfora da solidão e do nihilismo, que remete para o “representante do deus morto” tirado do *Zaratus-tra* de Nietzsche. As duas metades do boi evocam asas, as asas do anjo da morte.



Diego VELÁZQUEZ (1599-1660), *Papa Inocência X* (1650). Óleo sobre tela (140 x 120 cm). Galeria Doria Pamphili, Roma. © Scala.



REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669). *O boi esfolado* (1655). Óleo sobre madeira (94 x 67 cm). Museu do Louvre. Paris. © Ubert Josse.



Francis BACON, *Estudo a partir do retrato do Papa Inocência X por Velázquez* (1953). Óleo sobre tela (153 x 118 cm). Des Moines Art Center, Coffin Fine Arts Trust Fund. © The estate of Francis Bacon – ADAGP, Paris 2006.



Chaïm SOUTINE (1894-1943). *O grande boi* (1925). Óleo sobre tela (114 x 75 cm). Art Institute, Mineapolis. © Varga/Artephot. ADAGP, Paris 2006.



# Supermarket Lady (1970)

Duane HANSON (1925-1996), Aix-la-Chapelle, forum Ludwig.



Fibra de vidro, polyester, roupas à escala real. Foto Béatrice Hatala  
© Centro G. Pompidou/ADAGP, Paris 2006.

Quando, em 1877, **Auguste Rodin** (1840-1917) expõe a sua estátua *L'Âge d'Airain*, os seus detractores censuram-lhe – erradamente – ter moldado a sua personagem a partir do modelo vivo. Uma acusação monstruosa, destinada a desacreditar o artista, apodando-o de falsificador. Desde os anos sessenta do nosso século, porém, os critérios mudaram. É assim que a reprodução das formas do modelo faz parte da concepção da arte de Duane Hanson (n. 1925 nos Estados Unidos). Como Rodin, busca o essencial, que para ele reside no que o fenómeno directamente observável no quotidiano tem de típico. Põe em cena uma pose característica

e modela o corpo do modelo com bandas de gesso. Verte seguidamente polyester no interior dos moldes e reforça as moldagens assim obtidas com fibras de vidro, soldando-as, pintando-as e acrescentando depois uma peruca, roupas e acessórios.

Na Europa, uma dona de casa com os seus rolos de cabelo e pantufas empurrando um carrinho de compras seria no mínimo insólita; nos Estados Unidos, em contrapartida, uma tal personagem faz parte das aparições diárias nos supermercados. O observador não se apercebe ao primeiro olhar que tem diante de si um “objecto de arte” e não uma pessoa real; segue-se, geralmente, deste equí-

voco, um choque e a estupefacção. Para Aristide Maillol\*, a questão que se coloca antes de tudo é a das dimensões e das formas. Molda a partir do modelo vivo, com o fim de criar a alegoria de um tipo de mulher novo e consciente de si. Niki de Saint-Phalle cria, com as suas *Nanas*\*, o símbolo da mulher feliz e liberta. Mais tarde, depois de ter visto a *Vénus de Willendorf*, uma escultura que data de aproximadamente 21 000 anos a. C. e verificado com surpresa as suas semelhanças, considera a sua *Nana* como uma personagem maternal, intemporal, independente, boa e contente, tirada duma época matriarcal.

Inversamente, Hanson interessa-se directamente pelo homem na sua realidade quotidiana. Enquanto o seu mestre, George Segal\*, considera a moldagem de gesso como um meio de distanciação e de alienação, Hanson entende ficar tão perto quanto possível da realidade sem, contudo, nada inventar nem exagerar. “*Os meus motivos preferidos – explica – são os americanos médios da classe inferior ou da classe média. Para mim, a resignação, o vazio e a solidão da sua existência traduzem bem a verdadeira realidade da vida dessa gente.*” (Hanson)



NIKI DE SAINT-PHALLE (n. 1930).  
*Nana negra* (1968-69).  
 Polyester pintado  
 (293 x 200 x 120 cm). Museu Ludwig, Colónia.  
 © Rheinisches Bildarchiv. ADAGP, Paris 2006.



Aristide MAILLOL (1861-1944), *Île de France* (1925).  
 Bronze. Museu Ludwig, Colónia.  
 © Rheinisches Bildarchiv. ADAGP, Paris 2006.



George SEGAL (n. 1924), *Woman in a Restaurant Booth* (1961).  
 Mesa, banco, bandas de gesso. Tamanho real.  
 Museu de Arte Moderna, Fondation Ludwig, Viena.  
 © The George and Helen Segal Foundation. ADAGP, Paris 2006.



Max ERNST (1891-1976),  
*O Antipapa* (1941).  
Óleo sobre tala (160 x 127 cm).  
Col. Peggy Guggenheim, Veneza.  
© Edimedia. ADAGP, Paris, 2006.

O quadro de Max Ernst\* constitui uma boa introdução à problemática deste capítulo. Mostra-nos, numa paisagem estranha, um conjunto de figuras que parecem irrealis, como que tiradas dum sonho. Estes seres híbridos, bizarros, têm o ar de personagens de lendas ou de contos de fadas; são os actores dum jogo teatral, fantástico e visionário, cujo sentido permanece enigmático.

É o acaso que permite a decalcomania, um processo que possibilita reproduzir cores, que Ernst retomou de Oscar Dominguez, fornecendo formas e estruturas cheias de fantasia, que inspiram o artista. Utiliza-as num jogo e desenvolve-as, conduzindo-as para um fim preciso. O título do quadro não se pretende explicativo: tem em vista estimular a fantasia do observador e levá-lo a fazer associações de ideias. Pode ser igualmente compreendido como um manifesto, já que, tal como os antipapas representavam um protesto contra o Papa eleito segundo o direito canónico, este quadro opõe-se à visão familiar que temos da realidade. O quadro de Ernst é uma obra do surrealismo, uma corrente que repousa “sobre a fé na realidade superior de certas formas de associação até ao presente negligenciadas, a fé na dimensão todo-poderosa do sonho, a fé no jogo sem fim do pensamento” (Breton).

Tal como as representações imaginadas do mito, com os seus símbolos e visões, eram uma interpretação do mundo, o surrealismo tem por referência a psicanálise e, através de um efeito de distanciação\*, de jogo associativo ou ainda de símbolos enigmáticos, visa libertar as diferentes forças psíquicas do ser humano.

## Os mundos pictóricos do surreal



Meret OPPENHEIM, *Le Déjeuner en fourrure* (1936).  
Utensílios de pequeno almoço recobertos de pele  
(24 cm de diâmetro). Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.  
© Artephtot. ADAGP, Paris 2006.

# «Pittura metafisica» A «pintura metafísica»



Giorgio DE CHIRICO (1888-1978), *As Musas inquietantes* (1925). Óleo sobre tela (97 x 66 cm). Col. Gianni Mattioli, Milão. © Explorer. ADAGP, Paris, 2006.



Juan MIRÓ (1893-1983), *Caracol, mulher, flor, estrela* (1934) (195 x 172 cm). Fundação Juan Miró, Barcelona. Artephot/Oronoz. © Herdeiros de Miró - ADAGP, Paris, 2006.

Os horrores da Primeira Guerra Mundial tornariam evidente que mesmo o nosso tempo tem a sua parte de irracional, abalando, em consequência, a fé na razão e questionando o papel do progresso científico que, acreditava-se, asseguraria o bem-estar da humanidade. Numerosos artistas são então atraídos por temas fantásticos, misteriosos, cenas de sonhos visionárias, em sinal de protesto contra um pensamento progressista demasiado seguro de si mesmo. É assim que, após a guerra, a *pittura metafisica* faz a sua aparição em Itália, ligada à longa tradição da arte fantástica e inspirada, nomeadamente, no simbolismo de Max Klinger e de Arnold Böcklin e na filosofia de Schopenhauer e Nietzsche. Em 1917, o futurista **Carlo Carrà**, que se distanciara já da glorificação da técnica, encontraria **Giorgio De Chirico** num hospital militar, desenvolvendo com ele essa arte enigmática e mítica, impregnada dum calma mágica, que tem por objectivo chegar “através da pintura a uma nova psicologia metafísica das coisas.” No quadro de Giorgio De Chirico, manequins hirtos e cegos, colocados num espaço vazio que recorda cenas de teatro, ilustram o que o tempo tem de lúgubre\*. A composição liberta uma angústia opressiva, pois não é possível descobrir uma origem para a ameaça que se sente e não se pode interpretá-la com meios convencionais. O simbolismo subjectivo do artista desafia o observador a ver no quadro um enigma para o qual não existe solução.

## O surrealismo

A exemplo de Sigmund Freud que, com a psicanálise, tenta fazer passar o inconsciente ao nível da consciência, curando, desse modo, a alma doente dos seus recalcamientos, a arte abre-se ao inconsciente e ao sonho para escapar ao “diktat do pensamento” e “libertar a vida” pelo reconhecimento de si. Tais são o credo e a ambição dos surrealistas, que se assumem como revolucionários e sonhadores, desejando mudar o mundo para mudar a vida. A designação *surrealismo* é retirada de um subtítulo dado em 1917 por **Guillaume Apollinaire** a uma peça de teatro; serve de nome e de programa a um punhado de escritores parisienses, agrupados em torno de **André Breton**, **Paul Eluard** e **Louis Aragon**, que se exprimem numa abundante correspondência com os dadaístas, chegados a Paris a seguir à Primeira Guerra Mundial.

Esta correspondência surgiria na revista *Littérature*, fundada em 1919 e, em 1924, Breton publicava o *Manifesto do Surrealismo*, seguido, em 1929, por



Salvador DALÍ (1904-1989),  
*Metamorphose de Narciso* (1937).  
 Óleo sobre tela (50,8 x 76,2 cm).  
 Ex-Edward James Foundation, Sussex.  
 Foto The Oridgeman Art Library.  
 © Salvador Dalí, Fundação Gala – Salvador Dalí  
 ADAGP, Paris 2006.

um segundo manifesto. Muito rapidamente, porém, o grupo atrai pintores, escultores e arquitectos, como os franceses **Yves Tanguy** e **André Masson**, os alemães **Max Ernst**, **Hans Bellmer** e **Richard Oelze**, os espanhóis **Juan Miró** e **Salvador Dalí**, o belga **René Magritte** e o chileno **Matta** (Roberto Matta Echaurren) e as exposições de artes plásticas que têm lugar e partir de 1925 conferem ao surrealismo um reconhecimento internacional. O método utilizado pelos escritores, bem como pelos pintores e escultores surrealistas é o “automatismo”, imbuído da preocupação de “penetrar o conjunto do domínio psicofísico (do qual a esfera da consciência não constitui senão uma parte reduzida)” (Breton). O fim em vista é o de atingir o inesperado, que pode emergir da associação de contrárias, como o “achado, devido ao acaso, de um guarda-chuva e de uma máquina de costura numa mesa de operações” (Lautréamont).

Os surrealistas tiram proveito de técnicas aleatórias, que exploram de forma casual, como a fricção de estruturas pré-existentes (esfreganço, raspagem) ou a decalcomania, processo que consiste em pressionar uma folha de papel sobre a pintura fresca, retirando-a depois. **Juan Miró**, por exemplo, desenvolve um “automatismo rítmico”. Com uma paleta restrita de cores intensas, compõe formas livremente inventadas, que não fazem senão vagamente referência à realidade, a fim de obter uma “composição



Franz RADZIWILL (1892-1983).  
*O salto mortal de Karl Buchstättter* (1928).  
 Óleo sobre tela sobre madeira (90 x 95 cm).  
 Museu Folkwang, Essen. © Archiv für Kunst  
 und Geschichte, Berlin. ADAGP, Paris, 2006.



Arik BRAUER, *O buraco de ozono* (1987) (111 x 101 cm).  
© Pfeifer, Viena. – D. R.



Anselm KIEFER (n. 1945).  
*Canção de Wieland* (1982).  
Chumbo sobre óleo sobre tela (280 x 300 cm). D. R.  
© Béatrice Hatala/Centre G. Pompidou.

onírica”. Os seus quadros deixam uma impressão de conto de fadas, frequentemente alegre e ligeira\* e autorizam o observador a recriar o que se lhe mostra, fazendo apelo à sua própria imaginação.

Quanto a **Salvador Dalí**, que em 1929 rodaria, com **Luis Buñuel**, o primeiro filme surrealista, *Um cão andaluz*, definiria o “método paranóicocrítico”, um “*método espontâneo de conhecimento irracional, baseado na interpretação-associação crítica dos fenómenos delirantes... Trata-se dum tratamento que procede à interpretação sistemática do material da experiência surrealista captada pelos sentidos, material experimental que tem uma tendência narcísica para se isolar.*” (Dalí). Pinta, com um realismo académico, duma minúcia exacerbada, introduzindo uma distanciação e metáforas que relevam do fantástico (elefantes de patas de aranha), inventa símbolos subjectivos (relógios moles) e desenvolve imagens rígidas, nas quais apenas um segundo e mais atento olhar possibilita a distinção de motivos que se conjugam para constituir um novo e surpreendente tema e explora similitudes de formas para evocar metamorfoses, que é possível interpretar de múltiplas formas\*.

Ao cabo de discussões e controvérsias violentas, de demissões e de exclusões, os membros do grupo surrealista dispersam-se com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Bellmer e Ernst são feitos prisioneiros, emigrando depois para os Estados Unidos, onde encontram Breton, Masson, Matta e Tanguy. Não obstante, exposições organizadas no México (1940) ou em Nova Iorque (1942), que terão importantes repercussões, mostram que o surrealismo ainda existe. Terminada a guerra, o grupo reconstitui-se em Paris, em 1946. Em 1969, Jean Schuster anuncia o fim do surrealismo “*como movimento organizado em França,*” mas acrescenta: “*Morreu por isso o surrealismo? Não!*” A dialéctica entre o racional e o irracional, que marca o estilo da pintura académica figurativa de um Dalí ou de um Magritte, a arte fantástica experimental de Max Ernst, o “*automatismo rítmico*” de Miró e o “*automatismo absoluto*” de Matta, que abre a via a correntes artísticas informais, tais como o tachismo e a pintura gestual, tudo isso mostra bem que esta arte apresenta correntes diversas e que não está ligada nem a um grupo, nem a uma época particulares. “*O que distingue a obra surrealista*”, explica Breton em 1947, “*é antes de tudo o espírito no qual ela é concebida.*”

## Realismo mágico e realismo fantástico

A revista *Valori Plastici* (1918-1921), órgão da *pittura metafísica*, que inspira fortemente os surrealistas, exerce igualmente uma grande influência sobre os pintores do *realismo mágico*. Esta arte, cujo berço seria fundamentalmente a Alemanha, escolhe como tema a “*magia do quotidiano*”: esqui-

nas de ruas, alinhamentos de casas, pontes, passagens de nível. O nome de realismo mágico foi dado por Franz Roh em 1924, entre outras à arte de **Franz Radziwil**, que se compõe de quadros oníricos, duma claridade excessivamente precisa, quer rítmicos e encantadores, quer opressivos e ameaçadores\*. Nos anos sessenta, esta denominação é retomada para se distinguir do *Novo Realismo* e da *pop art* e designar os quadros simbólicos pintados por **Konrad Klapheck**, as personagens femininas conjugadas com máquinas do artista germano-americano **Richard Lindner**, ou ainda os monumentais nós de gravata do italiano **Domenico Gnoli**.

Nos meados dos anos cinquenta, é criada em Viena a *escola vienense do realismo fantástico*. A ela se ligam os quadros pintados de símbolos cabalísticos de **Ernst Fuchs**, os jardins de flores artificiais de **Wolfgang Hutter** e os auto-retratos psicológicos de **Rudolf Hausner**, tal como as paisagens feéricas e fantásticas do pintor e autor-compositor **Erich (Arik) Brauer\***.

Os quadros de **Graham Sutherland** e os seus vegetais opressivos, eriçados de espinhos, são igualmente qualificados de realismo fantástico, tal como o universo pictórico fantástico e mítico de **Paul Wunderlich**, frequentemente fruto de uma simples técnica de aspersão, ou ainda os seres estranhos e metafóricos que surgem nos desenhos realizados com lápis de cor de **Friedrich Schröder-Sonnenstern**.

## Mitologias

A arte do fantástico contitui um método, não um estilo. Contém, ligando-as frequentemente entre si, tendências realistas e tendências abstractas. O objectivo é o de desestabilizar o observador de maneira produtiva, a fim de despertar a sua imaginação e levá-lo a associações de ideias. É esse o caso da criação de novos sentidos para os mitos que **Anselm Kiefer** evoca, de maneira equívoca, nos seus *quadros mitológicos do pensamento*. A sua *Canção de Wieland\** apoia-se numa lenda germânica (*Völundrlied*) segundo a qual o ferreiro Wölund (Wieland) escaparia à captura com o auxílio de umas asas que ele próprio forjou. As asas de chumbo, muito pesadas, convertem-se no símbolo da sede de liberdade, tal como da liberdade de pensamento, à custa de imagens poéticas despojadas de toda a racionalidade científica.

Encontramos, porém, elementos fantásticos na obra de numerosos artistas do século XX, como nas associações sonhadoras e poéticas do artista do *Bauhaus* **Paul Klee\*** ou nas cenas feéricas, de cores poderosas, pintadas por **Marc Chagall\***. O grande interesse que o fantástico suscita no observador é ilustrado, nomeadamente, pela superabundância de obras de distracção realizadas por ilustradores de ficção científica e de banda desenhada (como **Philippe Druillet** ou **Moebius**, isto é Jean Giraud).



Paul Klee (1879-1940). *O Príncipe Negro* (1927). Óleo sobre tela (33 x 29 cm). Coleção de Arte da Renânia, Dusseldorf. © ADAGP, Paris, 2006.



Marc CHAGALL (1887-1985). *O Malabarista* (1943). Col particular, Nova Iorque. © Lauros/Giraudon. ADAGP, Paris, 2006.



# *Os Passeios de Euclides* (1965)

René MAGRITTE (1898-1967), Minneapolis, The Minneapolis Institute of Art.



Óleo sobre tela (163 x 130 cm). © Photothèque René Magritte-Giraudon. ADAGP, Paris, 2006.

A tela mostra um interior. Um cavalete encontra-se colocado diante da janela, centrada no quadro e enquadrada, à esquerda e à direita, por uma cortina. Através da vidraça apercebemo-nos dos telhados duma cidade. Em primeiro plano, uma torre de cobertura cônica destaca-se contra a abóbada verde formada pela folhagem duma fileira de árvores. Imediatamente à direita, uma larga avenida conduz directamente à própria profundidade do quadro. À excepção de duas pessoas, que visivelmente conversam uma com a outra, a avenida encontra-se deserta. A perspectiva de cores claras e a tonalidade geral vaporosa, dão a impressão de que a paisagem citadina se estende até ao horizonte, dominado por um céu azul salpicado de núvens brancas. A representação deixa uma impressão geral de sobriedade e de objectividade. Graças ao cavalete, à banda branca da esquerda e a uma finíssima e quase imperceptível linha de contorno, marcada ao alto, à direita, e na base do quadro, descobrimos, apenas visível, uma tela pintada. O motivo desta pintura, cujas cores e formas são fiéis, funde-se com a própria vista que se disfruta da janela.

Enquanto o panorama que se observa da janela sugere que se trata da reprodução de um quadro “natural” no interior do próprio quadro, o motivo da tela pintada indica a existência de um outro quadro “artificial” no seu interior. Tem-se a impressão de que o quadro da tela pintada é idêntico ao quadro “natural” que oculta. Na ilustração ao lado, **Magritte** remete clara e ironicamente para a diferença entre o significado (um cachimbo real), o conceito que dele temos e a sua reprodução no quadro. O que lhe importa é a dialéctica dos diferentes níveis de realidade. Através do jogo da forma, da cor e da estrutura, a avenida e o coruchéu cônico da torre tornam-se idênticos, o que levanta o mesmo problema. Liberta da perspectiva do ponto de fuga, a ilusão da profundidade revela não ser mais do que um artifício do pintor. O título do quadro, escolhido após madura reflexão, constitui uma alusão ao axioma sobre as paralelas do matemático grego Euclides, que constitui a base do modelo especial que temos da nossa realidade.

René Magritte pretende desestabilizar o observador e o seu “pensamento automático”. Em *O Castelo dos Pirinéus*, mostra algo de surpreendente e misterioso, pela invulgar associação de elementos tirados da banalidade do quotidiano: “fazendo uso da maior liberdade possível, o observador pode ver os meus quadros pelo que eles são, esforçando-se, como seu inventor, por pensar no sentido, isto é: no impossível.” (Magritte).



René MAGRITTE, *A traição das imagens* (1929).  
Óleo sobre tela (59 x 80 cm).  
County Museum of Art, Los Angeles.  
© Giraudon/Art Resource. ADAGP, Paris, 2006.



René Magritte,  
*O Castelo dos Pirinéus* (1961).  
Óleo sobre tela (200 x 140 cm).  
Museu de Israel, Jerusalém.  
© Photothèque René MagritteGiraudon. ADAGP, Paris 2006.



Jean TINGUELY (1925-1991).  
*Balouba n° 3* (1961). (Alt. 144 cm).  
Museu Ludwig, Colónia.  
© Rheinisches Bildarchiv, Colónia. ADAGP, Paris 2006.

É com objectos achados, desperdícios, molas, tubos de borracha, campainhas e muitíssimas outras coisas que Jean Tinguely constrói as suas Baloubas\*, esculturas poéticas e multicolores, cujo nome recorda o dos executantes mascarados de danças rituais duma tribo de bantos. Não são estáticas, todavia, estas obras, como se verifica com as esculturas comuns. Motores eléctricos põem os seus elementos em movimento e, desse modo, para além do espectáculo visual, o observador vê ser-lhe proposta uma experiência acústica, sob a forma de um petardo ou de um repique. A “arte cinética” acrescenta, pois, às artes plásticas, uma dimensão à qual, segundo a concepção correntemente difundida, seria até então necessário “renunciar completamente” (Lessing): a dimensão temporal. O tempo é, assim, vivido directamente, através de um processo dinâmico fugaz, que constitui um espelho do nosso século mergulhado em *stresse* e marcado pela técnica.

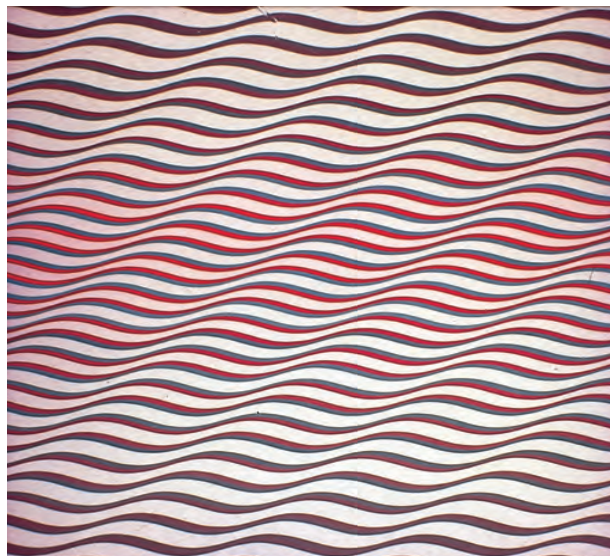
As manifestações do grupo Fluxuss; tais como a Danger Music de Higgins\*, onde o próprio artista, enquanto actor, se encontra no centro da obra, são igualmente obras de arte gestual ligadas ao tempo. Num ímpeto lúdico, a arte gestual ultrapassa os limites tradicionais estabelecidos entre os géneros, apoiado-se em todos os meios e em todos os sentidos. Aposta no próprio efeito do *processo*, no seio do qual o público é também participante enquanto actor. O objectivo em vista é abolir a fronteira entre a arte e a vida, através de uma arte que se concebe como uma “filosofia activa da experiência” (Ken Friedman).

# A arte enquanto processo: movimento e acção

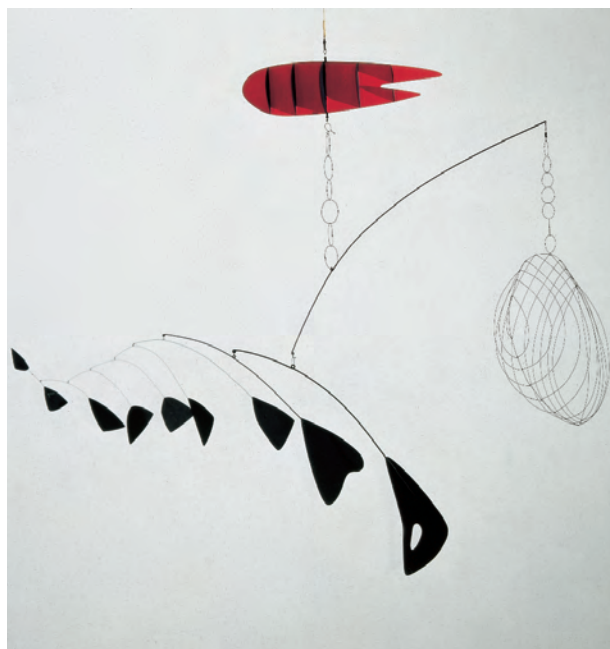


Alison KNOWLES, Dick HIGGINS,  
*Danger Music 2.*  
 Fluxus Festival 1 em Wiesbaden, 1962.  
 © Harmut Rekförd.

# A arte cinética



Bridget RILEY (n. 1931),  
*Cataract V* (1968).  
Emulsão sobre cartão (80 x 75 cm).  
Col. particular. DR.



Alexander CALDER (1898-1976),  
*Ratoeira de lavagantes e cauda de peixe* (1939).  
Aço e alumínio pintados (260 x 290).  
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.  
© 1995 The Museum of Modern Art/Artphot. ADAGP, Paris. 2006.

As artes plásticas tradicionais conseguem sugerir o movimento, recorrendo, por exemplo, à representação da atitude característica de uma personagem em andamento. É certo, porém, que o quadro propriamente dito não mexe; o seu motivo, seja figurativo ou não, permanece estático e é o observador que conclui o movimento por associação. Do mesmo modo, os padrões regulares repetitivos da artista londrina da “op art” **Bridget Riley\*** perturbam a vista e dão a impressão de um movimento cintilante. Mas ainda neste caso o quadro em si permanece fixo, imóvel. Pelo contrário, a “arte cinética” põe realmente os seus objectos em movimento. Como pode ler-se, em 1920, no *Manifesto Realista* dos irmãos russos **Naum Gabo** e **António Pevsner**: “*Libertamo-nos do erro cometido pelos artistas durante um milénio, que consiste em crer que apenas os ritmos estáticos podem ser objecto da arte*” [...] “Declaramos que os ritmos cinéticos, enquanto forma essencial da nossa sensação temporal, são os elementos principais da arte.” Três anos mais tarde, os húngaros **Lázsló Moholy-Nagg** e **Alfred Kemény** publicariam na revista *Sturm* o seu manifesto da escultura cinética.

Contudo, já no primeiro século da nossa era, Héron de Alexandria tinha construído autómatos movidos por água, pelo vento e por ar quente; do mesmo modo, Pierre Jecquet-Droz (1721-1790) conceberia bonecas mecânicas animadas com o auxílio de molas. O que não era então mais do que um jogo de distração despertando a surpresa, será retomado na arte do século XX, tornando-se um princípio de realização. Assim, o desenvolvimento da técnica a um ritmo desenfreado (que acarreta a mecanização e o aumento da mobilidade da sociedade), a teoria da relatividade de Albert Einstein (1905-1915) e a cibernética de Norbert Wiener (1948), inspiram uma arte dinâmica que integra o tempo como uma “matéria”, sob a forma de movimento e de transformação. Por isso a construção cinética n.º 1 de **Naum Gabo** (1920) se compõe de um caule de aço a que um motor eléctrico imprime um movimento oscilatório, assim constituindo uma “onda construída” vibrante. Quarenta anos mais tarde, **Jean Tinguely** retomaria o princípio: materiais apertados numa pinça, arrastados por um motor num movimento de rotação a alta velocidade, definem “volumes de óptica desmaterializada” – o movimento no estado puro.

É em Paris, centro da arte cinética desde os anos cinquenta, que se organiza, em 1954, a primeira grande exposição, seguida por outras nas diferentes cidades europeias e americanas. Os grupos de artistas que se formam em Itália (“Movimento Arte Concreta”, 1952), na Alemanha (“Zero”, 1958), em França (“Groupe de Recherche d’Art Visuel”,

1960) e na Rússia (“Mouvement”, 1962), reflectem o carácter internacional da arte cinética. Em 1967, o artista americano **George Rickey** escreve: “A expansão da arte cinética ultrapassa hoje a mais optimista antevisão que Naum Gabo poderia ter há meio século.” As possibilidades abertas pela arte cinética são, porém, diversas. Desde 1919, **Man Ray** suspende uma espiral de papel que roda sobre si mesma e se estira e uma corrente de ar ou um pequeno golpe dado com a mão bastam para fazer dançar os *mobiles* em equilíbrio de **Alexander Calder\***, que datam dos anos trinta. Como as esculturas construtivistas de Rickey (realizadas a partir dos anos cinquenta), repousam sobre a lei física, regendo os movimentos de uma alavanca desigual.

Outras obras de arte cinética são movidas por motores. Trata-se de motores eléctricos, que imprimem o movimento por intermédio de correias de transmissão e rodas dentadas, discos, espirais, ou elementos amorfos em madeira, vidro, metal ou plástico, quer se trate dos discos giratórios de Marcel Duchamp, em 1920, quer do *Homem do Martelo* (Hammering Man) de **Jonathan Borofsky\***. Ao entusiasmo pela técnica que se manifesta neste jogo estético, **Jean Tinguely**, opõe uma visão irónica e crítica com as suas *Antimachines dépourvues de sens* que reflectem de maneira ambivalente o nosso fascínio e o nosso medo latente diante do domínio incontrolável da máquina. **Nicolas Schöffer\*** procura realizar a síntese do espaço, do movimento, da luz e da cor, numa obra de arte *cronodinâmica*, cujo estado se transforma em permanência pela interacção das suas diversas estruturas.

A luz, “material imaterial”, enriquece também a dimensão da arte cinética. Os espectáculos luminoso-dinâmicos de Schöffer (1953), as estelas de luz de **Heinz Mack** (a partir de 1956), o ballet de luz de **Otto Piene** (1959), retomam uma tradição cujos inícios remontam à arte das luminárias do dinamarquês **Thomas Wilfred** (a partir de 1905), à “optofónica do piano”, desenvolvida pelo russo **Wladimir Baranoff-Rossinié** (1919) e aos jogos de luzes e reflexividade de **Hartwing Hirschfeld-Mack** e **Schwerdtfeger** no quadro do *Bauhaus* (1922). Outros representantes da arte cinética integram a actividade do espectador na sua obra. Assim, **Jesus Rafael Soto** (n. 1929) convida o público a atravessar uma dependência de cujo tecto são suspensas cordas de nylon. Apenas a acção do público confere a *A Estátua penetrável* (1971) o seu carácter cinético específico. O espectador e a obra de arte fundem-se, assim, numa unidade temporal.

## A arte gestual

Remontando ao final dos anos 50, a arte gestual ostenta pontos comuns com o *happening*. **Wolf Vostell** (n. 1932) conduzira já acções deste género na Europa, encenando acontecimentos a que os espectadores eram estreitamente associados; é, porém, **Allan Kaprow** (n. 1927) quem, em associação com



Jonathan BOROFSKY, *O Homem do Martelo* (1991).

Alumínio (alt. 215 cm). Francfort-sur-le-Main, diante da torre do Centro das Feiras e Salões. © Dpa. – DR.



Nicolas SCHÖFFER, *Chronos 8* (1967).

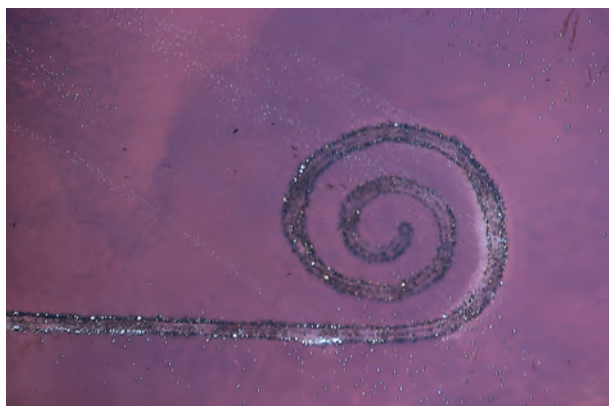
Duralumínio, plexiglas, motores eléctricos.  
© Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.  
Centro Georges Pompidou. ADAGP, Paris 2006.



Fabrizio PLESSI (n. 1940), *Roma 1987*. "Documenta 8", Kassel.  
Placas de mármore, 43 écrans, banda transportadora.  
(380 x 1000 x 700 cm).  
© Claudio Franzini.



Nam June PAIK. *TV – Buda nº X* (1982).  
Estátua de buda coreana datando do século VII,  
écran, terra, câmara.  
Colecção Black, Nova Iorque. DR.



Robert SMITHSON, *Spiral Jetty in the Great Salt Lake*.  
Estados Unidos. © Gerster/Rapho. – ADAGP, Paris 2006.

o músico **John Cage** (1912-1992), se encontra na sua origem. O seu objectivo era uma percepção mais consciente da realidade, já que, dependendo o desenvolvimento dos acontecimentos desencadeados pelo artista e das reacções do público implicado, era incerto o seu resultado. Invocando o estreito elo existente entre a arte e a vida quotidiana, afirma: "*A interacção entre a acção humana e a realidade com a qual o homem é confrontado é assim levada ao seu paroxismo*".

Deparando, de início, com uma generalizada incompreensão por parte do público, o *happening* mergulha as suas raízes nas manifestações organizadas pelos dadaístas nos cafés-teatros. De facto, podemos ler num manifesto datado de 1918: "*a vida aparece como um caos simultâneo de ruídos, de cores e de ritmos de espírito... retomados em toda a sua realidade brutal*". Assim, enquanto em França o *happening* se converte em manifestação de protesto social, no decurso do movimento estudantil de 1968, na Alemanha o movimento *Fluxus*, cuja origem remonta ao letão **George Maciunas**, atribui ao artista a concepção e execução de operações geralmente provocantes e absurdas (cfr. p. 283) e organizam-se festivais de *Fluxus* em cidades como Wiesbaden, Copenhaga e Paris (1962). A partir dos anos 70, porém, a denominação *Performance* impõe-se para designar genericamente as diversas formas de arte gestual.

Recordando ritos iniciáticos, o artista, quase assimilável a um feiticeiro, procura influenciar o espectador, suscitando nele um interesse espontâneo. A arte gestual explora, assim, todos os recursos possíveis da imagem, do teatro e dos *media*, sem se preocupar com os limites que possam existir entre estas formas de expressão. O fim em vista é o de representar, através de encenações absurdas, chocantes, humorísticas ou ritualizadas, a tomada de consciência do eu individual no mundo face às convenções sociais e aos recalcimentos sexuais. A instalação video de **Fabrizio Plessi**<sup>\*</sup>, que alia a luz à banda magnética é, assim, puramente mediática. Trata-se de um jogo irónico e enganador, onde o espectador crê assistir à queda duma pedra na imagem aquosa e reflectora dos écrans. O coreano **Nam June Paik**<sup>\*</sup>, por seu turno, interessa-se por uma experiência temporal absolutamente específica: põe em presença um buda antigo, símbolo da eternidade e da imobilidade e a sua imagem em video, a qual, registada em directo pela câmara, é determinada pelo tempo.

Os artistas da *land art* por seu turno, mostram a fugacidade e as mudanças no tempo. **Robert Smithson**<sup>\*</sup> realiza vastas paisagens tipificadas, situadas em terras longínquas. Estas paisagens artísticas não são, todavia, destinadas a durar; ao longo do tempo, a natureza destruirá as marcas da intervenção humana. Outros, submetem as suas obras em matérias orgânicas a um processo de modificação, expondo-as, por exemplo, à acção do bolor (**Diter Roth**, **Harry Kramer**). O carácter



Jochen, GERZ (n. 1940), *O prospecto do Transsiberiano* (1977). Sala (1020 x 1000 cm), cadeiras, ardósia, cinzas, pedaços de papel escritos. “Documenta 6”. Kassel. Col. Museum Wiesbaden. © Nemecek, Francforte. – ADAGP, Paris 2006.

efémero do mundo temporal (e, portanto, do humano) ao qual as naturezas mortas (*memento mori*) do século XVII remetiam de forma simbólica é, desse modo, francamente traduzido. Também **Jochen Gerz\*** se interessa pela representação do tempo: tomando em Moscovo o expresso Transsiberiano, percorre, de cortinas fechadas, sentado e sem descer da composição, dezasseis mil quilómetros. Durante o trajecto, enche três cadernos, queimados simbolicamente no fim da expedição. Nada atesta, pois, a sua viagem, além das dezasseis ardósias sobre as quais pousou os pés, que guardaram essas marcas e serão colocadas por terra diante de dezasseis cadeiras, formando um quadrado, que corresponde aos dezasseis dias de viagem.

Gerz é também um representante da “arte conceptual” (*concept art*), uma corrente desenvolvida a partir dos meados dos anos sessenta por Sol Lewit e Joseph Kosuth e que visa fazer brotar a obra de arte da imaginação do espectador, munindo-o de uns quantos objectos, fotografias ou textos, a partir dos quais este deve imaginar a obra através de associações de ideias. Por seu turno, os artistas americanos **Christo** e **Jeanne-Claude**, organizam, com o seu projecto *The Umbrellas*, Japão-E.U.A., 1984-1991\*, uma manifestação pública que se estende por seis anos e durante a qual 3100 guarda-chuvas se abrem simultaneamente, durante dezoito dias, em Ibaraki, Japão e na Califórnia, o que custa aos artistas 26 milhões de dólares. O processo é tão importante quanto o seu resultado e todos os participantes estão implicados nele. Testemunhando uma interferência entre a arte e o tempo, a obra de arte insere-se, assim, enquanto artefacto temporal, no vivo escoamento do próprio tempo.

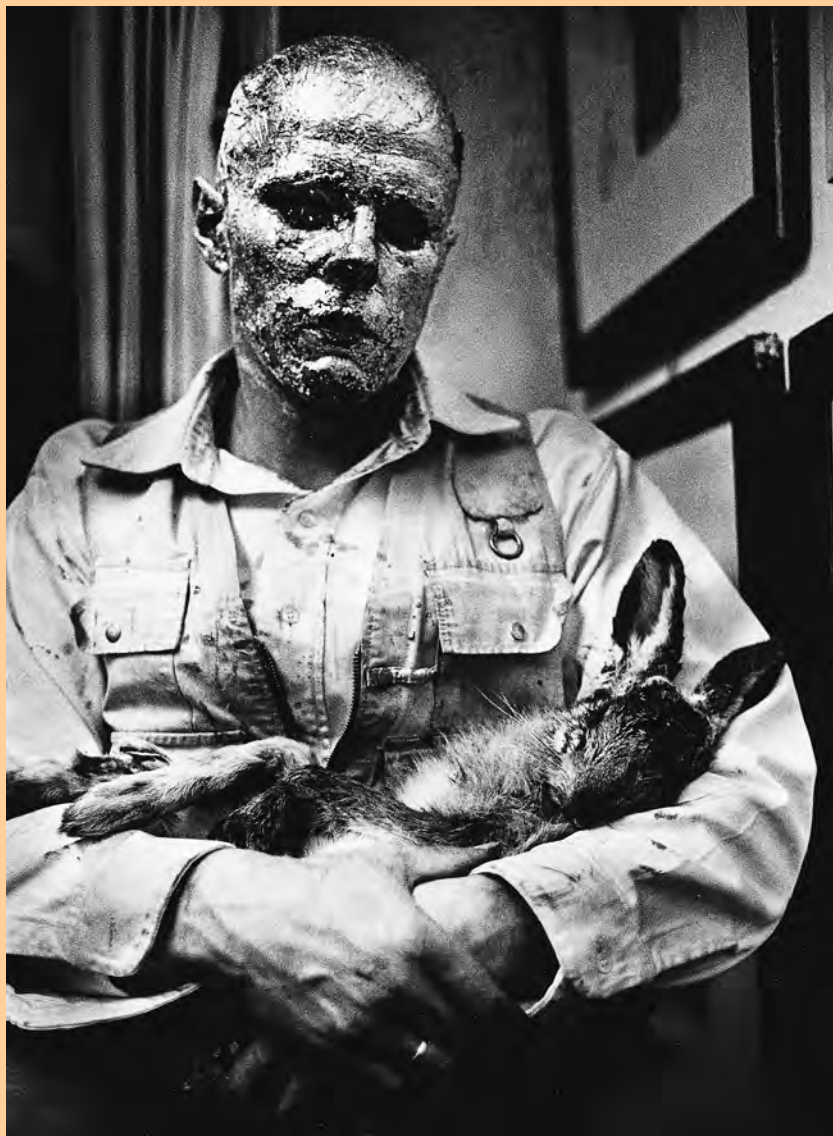


CHRISTO e JEANNE-CLAUDE, *The Umbrellas* (1984-1991). 3100 guarda-chuvas amarelos e azuis, tela de poliamido. Japão-Califórnia. © Christo, 1991. Photo Gerster/Rapho.



## 7 000 Carvalhos (1982)

Joseph BEUYS (1921-1986), Kassel, Documenta 7.



Joseph BEUYS, *Como explicamos os quadros à lebre morta*.  
 Manifestação de arte gestual. Dusseldorf, 26 de Novembro de 1965.  
 © Studio Walter Vogel. ADAGP, Paris, 2006.

**E**m 1965, **Joseph Beuys** organiza uma manifestação de *Fluxus*. Com a cabeça dourada e recoberta de mel, transporta um coelho através de uma galeria de arte, mostrando-lhe quadros e esculturas\*. Esta acção de carácter ritual, é simbólica: o mel remete para a reflexão; o coelho simboliza a encarnação. Beuys celebra representações totémicas, mais do que modelos de compreensão

racional. Com o auxílio de visões não racionais do mundo, pretende libertar elos associativos caídos no esquecimento, para ampliar as possibilidades de reflexão e de acção do homem de hoje. Proclama, assim, uma concepção extensa da arte, que vê em todos os domínios da vida matéria para a realização artística: “*A arte é a vida*”, “*O pensamento é a escultura*”, estas as suas teses centrais.



7000 jovens árvores, 7000 estelas de basalto. © Photo Lothar Koch.

A operação “7000 carvalhos” (plantados diante do Friedericianum em Kassel) representa, em certa medida, uma ilustração da sua concepção de uma “escultura social”. Constitui, porém, ao mesmo tempo, uma “escultura temporal” (J. Stüttgen), armazenando o tempo e exigindo tempo, uma vez que alia a um processo natural um processo comandado pelo homem, reflectindo a própria dimensão temporal de uma forma diversificada.

De facto, enquanto, nas manifestações de *Fluxus*, o artista executara uma operação diante de um público que se mantinha à distância, *7000 carvalhos* depende da participação deste, adquirindo desse modo um carácter de utopia positiva, senão mesmo desesperada: a realização do projecto exige, na verdade, que ao longo do tempo muitas pessoas plantem carvalhos com as estelas de basalto que lhes são atribuídas e o processo natural do

crescimento, que faz prosperar os jovens arbustos, evoca uma sociedade que é necessário mudar e melhorar.

As estelas de basalto, inscrevendo-se no tempo, – milhares de anos, primeiro lava em fusão, depois solidificada - constituem um símbolo da duração, da segurança, do tempo que se escoia lentamente. Formam um “relógio de pedra”, concebido para uma duração limitada, pois que o seu recuo progressivo assinala a plantação de cada árvore. Encarregam-se igualmente de proteger a jovem planta, até que a árvore tenha crescido, ultrapassando-as e assegurando-lhes, por seu turno, protecção. É, pois, de *tempo*, que carece a acção iniciada por Beuys e que deve ser perpetrada por outros. De facto, a última árvore seria plantada pela viúva do artista em 1987, dois anos após a sua morte, durante a oitava exposição “Documenta”.



Vladimir Ievgrafovich TATLINE (1885-1953),  
*Munumento à IIIª Internacional.*  
Modelo realizado em 1920. Museu Russo, São Petersburgo.  
©APN – ADAGP, Paris 2006.

## Capítulo

Arte  
e função:  
a arquitectura  
e o design

Vladimir Tatline desenha em 1919 uma torre destinada a servir de *Monumento à III Internacional\** e pretende convertê-la numa estrutura de vidro e aço, provida de elementos rotativos, que se poderiam suspender e que serviriam de dependências utilitárias.

A forma rigorosa corresponde aos princípios do construtivismo. Por sua vez, a influência do estilo *Arte Nova* e do *expressionismo* sente-se no observatório de astrofísica construído por Erich Mendelsohn\*. Se a *Máquina mundial* de Tatline se afirma como uma homenagem à era da técnica, a construção maciça de betão polido de Mendelshon, obra funcional ao serviço da ciência, remete para a teoria da relatividade de Einstein. As duas torres constituem um símbolo actual da arquitectura moderna, cuja estética sóbria, clara e despojada, se diferencia voluntariamente do eclectismo e do carácter patético do século XIX.

A busca de um novo estilo faz-se acompanhar da utilização de novos materiais de construção, de novas formas de conceber e de novos métodos de produção. É igualmente determinada por uma mudança de função da arquitectura, que se considera estar ao serviço da sociedade de massas. Em 1928, a declaração do C.I.A.M. (Congresso Internacional de Arquitectura Moderna) estipula que os arquitectos “*estão conscientes do facto de que as mudanças estruturais que se verificam na sociedade transformam igualmente a construção e que a modificação das noções ligadas à ordem, que são constitutivas do conjunto da nossa vida intelectual, se traduzem igualmente por uma modificação das noções constitutivas da construção*”.

Munidos da convicção de que “*uma boa arquitectura pode melhorar a qualidade de vida dos homens*” (Hichtcock), os arquitectos desenvolvem no mundo inteiro um estilo internacional, que trabalha sobretudo com base em critérios funcionais e exerce uma influência determinante sobre a arquitectura do século XX.

Erich MENDELSON (1887-1953),  
*Torre Einstein*, Potsdam (1921).  
© AGK/Erik Bohr.



# O abandono do ornamento



Antonio GAUDÍ (1852-1926), *A Sagrada Família*, Barcelona © Artephtot/Roland.



William VAN ALEN (1882-1954), *Chrysler Building* (1928-1930). Nova Iorque. © Gérard Sioen/Agence Top.

A *construção escultural* do catalão **Antonio Gaudí\***, cujas formas bizarras fundem ornatos vegetalistas com elementos dos estilos neogótico e maneirista, constitui uma reminiscência singular e excêntrica do estilo *Arte Nova*.

Porém, na era da tecnologia, as ondulações e os floreios da *Arte Nova* não satisfazem numerosos arquitectos, que consideram que a sua ligeireza lúdica está ultrapassada. Não obstante, esta arte revive ainda no estilo dos anos vinte, cuja ornamentação rítmica e cheia de vida serve sobretudo para a decoração de lojas e restaurantes. Também **William van Alen** decora o *edifício Chrysler*, construção de 77 andares erguida em Nova Iorque no fim dos anos vinte, no estilo *Art Déco*, inspirando-se nas gárgulas das catedrais góticas e instalando o emblema do construtor de automóveis entre frisos decorados com fieiras de rodas\*. Mas é certo que as características da época indicam uma outra orientação. No seu livro intitulado *Ornamento e Crime*, **Adolf Loos** escreve em 1908: “*A evolução da cultura significa a supressão dos ornamentos sobre os objectos de uso corrente.*” É assim que a sua *Casa Steiner\** é desprovida de toda a decoração exterior. Loos interessa-se mais pela estrutura interior que pelo aspecto exterior dos edifícios e o abandono do ornamento que preconiza assenta em razões económicas e estéticas, além de morais, na medida em que os ornamentos simbolizam a arquitectura representativa do poder no século XIX, que não se interessava pelos problemas da sociedade de massas industrial.

A utilização de novos materiais acelera, de facto, uma construção racional e estandardizada, marcada pela técnica industrial. Em França, **François Hennebique** (1842-1921) realiza experiências com betão armado, um material que pode revestir grandes extensões e adoptar seja que forma for através de cofragem e é em betão armado que **Max Berg** constrói a *Jahrhunderthalle* (hall do século) em Breslau (1913), edifício provido de uma cúpula de 66 m de diâmetro; quanto a **Eugène Fressynet**, dele se utiliza em 1923 para os cobertos do aeroporto de Orly, com um vão de 80 m e uma altura de 56 m. Também o vidro, associado a armaduras de ferro e betão, estimula a imaginação dos arquitectos. O pavilhão de vidro de **Bruno Taut** (1880-1938), apresentado em 1914, quando de uma exposição em Colónia, comporta uma cúpula de dupla vidraça e são também de vidro os elementos constitutivos das paredes e dos degraus. Taut proclama em 1919: “*Três hurras pelo nosso império da não-violência!*”. E, de facto, a beleza, a pureza e a fragilidade do vidro inspirariam, após o horror da Grande Guerra, o que poderemos chamar uma arquitectura pacífica.

## Utopias arquitectónicas

Entusiasmados pelo avanço da técnica, os autores do manifesto da arquitectura futurista (1914), proclamam que a cidade ideal deveria “*assemelhar-se a um grande estaleiro naval ruidoso e, por todas as suas componentes, estar alerta a ser móvel e dinâmica.*” Um dos seus autores, **Antoine Sant’Elia\***, desenvolve, assim, com a liberdade de um ilustrador de ficção científica, “*uma metrópole do futuro, composta de arranha-céus em degraus, de estradas a diversos níveis e de fachadas de fábricas que se erguem audaciosamente.*” Também Taut e outros arquitectos desenham cidades e torres utópicas em vidro, aço e betão, fortemente mecanizadas e concebidas como “palácios socialistas”, para uma sociedade moderna sem classes. Poderiam referir-se, como exemplos, a Cidade Ideal de **Ludwig Hilberseimer** (1924), o *Voisin Plan* de **Le Corbusier** (1925) ou a *Città Nuova*, a cidade do porvir, concebida pelos futuristas. A maior parte destes projectos, em particular os planos urbanísticos racionais e funcionais, não ultrapassarão jamais a fase do estirador.

## O estilo internacional

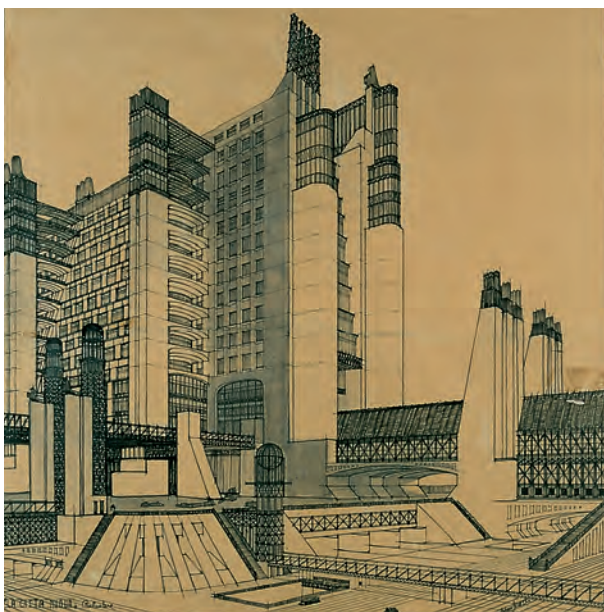
A par destes frutos da imaginação desenvolve-se, após a guerra, uma arquitectura internacional, que se pretende democrática e essencialmente consagrada à construção de blocos habitacionais e de edifícios industriais. Um design claro, despojado e amplamente estandardizado, utilizando materiais modernos, como o aço, o vidro e o betão e fazendo apelo a técnicas de produção pouco dispendiosas, constituiria o reflexo de um mundo dominado pela tecnologia e o sinal de uma responsabilidade social colectiva. O exemplo típico, no qual trabalharam grandes arquitectos como **Ludwig Mies van der Rohe**, **Le Corbusier** e **Walter Gropius** seria o loteamento *Weissenhofsiedlung*, em Estugarda, erigido em 1927.

Caracterizados pela simplicidade e pelo rigor, esses edifícios são, acima de tudo, invólucros ao serviço da finalidade que lhes é destinada. Escolas, hospitais, fábricas e habitações (sociais) devem, pois, ter uma aparência consonante com a sua própria função social.

É nesse sentido que Gropius funda em Weimar o *Bauhaus*, em 1919, cuja direcção assume, preconizando (1923) “*uma arquitectura clara, orgânica, de uma lógica interna resplandecente e nua, não sobrecarregada de linhas, fachadas e divertimentos.*” Esta escola, que estaria destinada a adquirir uma importância mundial, seria transferida para Dessau em 1925\*, sendo então dirigida por **Hannes Meyer** e, de 1930 e até à sua dissolução pelos nazis, por **Ludwig Mies van der Rohe** (1886-1969). Criada originalmente para realizar a unidade da arte e do artesanato, favorece a utilização de tecnologias novas, abrindo caminho a uma produção industrial. Enfim, em



Adolf Loos (1870-1933),  
*Casa Steiner* (1910), Viena.  
© Adolf Loos archive,  
Albertina graphie coll. Viena.  
ADAGP, Paris 2006.



Antonio SANT'ELIA (1888-1916),  
projecto de *Città Nuova* (1919).  
© Museo Civico, Coma.



Walter GROPIUS (1883-1969), *Bauhaus* (1925), Dessau.  
© Erik Bohr. Archiv Für Kunst und Geschichte, Berlim.  
ADAGP, Paris 2006.



Oscar NIEMEYER (n. 1907), *Palácio do Congresso*, Brasília (1957-1960).  
© Dagli Orti.



Richard Buckminster FULLER, *Pavilhão dos Estados Unidos* (1967),  
Montréal. © P. Hinous/Agence Top.

1928, surgia na Suíça o Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.), uma associação que tinha por objectivo um urbanismo económico e social e que apenas seria extinta em 1956, ao termo de dez congressos.

Fazem parte do grupo de arquitectos do *Bauhaus* americanos como **Philip Johnson** e o suíço Charles Edouard Jeanneret, aliás **Le Corbusier**, que desenvolvem uma arquitectura moderna estandarizada, agrupada pelo americano **Henri Russel Hitchcock**, a partir de 1932, sob a designação de *International Style*. Uma cobertura plana, paredes brancas e lisas, janelas alinhadas com os pilares, tais são as características do *estilo internacional*, que se concebe como uma “*luta por um novo estilo de vida*” (Mies van der Rohe).

A unificação à escala mundial opõe-se, contudo, à ênfase nacionalista das novas ditaduras europeias e é por isso que, nos anos trinta, os regimes fascistas da Alemanha (cfr. *A Casa da Arte Alemã*, pp. 298-299), Itália e Espanha e a U.R.S.S. estalinista erguem construções monumentais segundo o estilo clássico. Todavia, após a Segunda Guerra Mundial, as cidades destruídas pelos bombardeamentos devem ser reconstruídas rápida e economicamente, o que corresponde aos princípios do *estilo internacional*. A linha direita “*quinta essência da razão*” e o vidro “*quinta essência do arranha céus*” (Ludwig van der Rohe), caracterizarão então a arquitectura, como no período antes da guerra. Entre 1957 e 1960, **Lúcio Costa** e **Oscar Niemeyer**, dois discípulos de Le Corbusier, poderão realizar a visão urbana dos pais do *estilo internacional* quando da construção de Brasília\*, a nova capital do Brasil, que será, de resto, um completo desaire: as construções grandiosas e monumentais esgotam-se em fornecer uma imagem futurista fotogénica, a cidade-projecto esqueceu o indivíduo e a verdadeira vida desenrola-se nos *dormitórios* dos subúrbios.

## Vitória sobre o funcionalismo

A arquitectura puramente funcional conduz rapidamente a uma monotonia que a prática confirma como sendo hostil ao homem e certas experiências de forte impacto estético, como as cúpulas do americano **Richard Buckminster Fuller\*** não passam de excepções. O que, na verdade, domina é a construção de grandes blocos habitacionais sem alma, contra os quais se ergue uma oposição cada vez mais forte, a qual, somada a uma crescente consciência ecológica, impõe desde os anos sessenta uma mudança radical no modo de pensar.

De facto, enquanto anteriormente numerosos monumentos eram demolidos sem remorsos, promove-se agora a conservação do património histórico e faz a sua aparição na Europa uma arquitectura de *colagem*, nascida nos Estados Unidos e denominada *postmodernismo*. Irónica e lúdica, trabalha sobre referências de estilos arquitectónicos, cujas cores e ornatos reintegra, com vista a estimular a

sensibilidade\*. Os críticos não deixam de alertar contra o seu populismo demasiado complacente, mas a verdade é que o protesto consubstanciado pelo post-modernismo constitui uma demonstração eloquente da impossibilidade revelada pela arquitectura funcionalista do século XX de satisfazer, na prática, as suas utópicas exigências democráticas.

Na verdade, o próprio Le Corbusier submeteu a uma condição a construção da sua “máquina de habitar”, nome que dava aos domicílios feitos em série: “*é essencial que se crie um estado de espírito apropriado, a fim de que as pessoas se possam sentir bem em tais alojamentos.*” Mas após a Vila Sabóia\*, onde alia rigor estrutural e liberdade espacial, não faz mais que casas cúbicas, sem alma, alheias às necessidades dos seus habitantes. A estas tendências se opõe a experiência ousada de **Franck Lloyd Wright** na *Casa sobre a cascata*\*. Exemplo de uma arquitectura orgânica, tenta realizar o princípio do “espaço que se escoia”, renunciando a condensar o espaço interior. Considera-se hoje que o projecto de Wright preparou uma via para a arquitectura, que alcançou triunfar sobre o funcionalismo estrito. À mesma vitória aspira, afinal, **Frei Otto** na *Oko-Baumhaus*\* (casa-árvore ecológica). Toda a superfície da construção é recoberta de verdura, os raios solares e o vento são captados, as águas recolhidas usadas e tudo é reutilizado. A ideia é realizar, enfim, um universo que responda ao individualismo dos seus habitantes e às suas necessidades e que alcance reconciliar edifício, homem e natureza.



Michael GRAVES, desenho da *Sede dos Serviços Públicos de Portland* (1980), Oregon.  
© Michael Graves, arquitecto.



Frank Lloyd WRIGHT (1896-1959), *Casa sobre a cascata* (1936). Bear Run, Pennsylvania.  
© R. Bryant Archipress/Arcaid. ADAGP, Paris 2006.



LE CORBUSIER (1887-1965), *Vila Sabóia* (1929-1931), Poissy. Marc Tulane/Agence Top.  
© F.L.C./ADAGP, Paris 2006.



Frei OTTO (n. 1925), *Casa ecológica* (1980), modelo.  
© Deutsche Verlag. Amstalt, Stuttgart.



# Cadeira vermelha e azul (1918)

Gerrit Thomas RIETVELD (1888-1964), Amsterdão, Museu Municipal.



© Cassina, Milão. ADAGP, Paris 2006.



Gerrit Thomas RIETVELD,  
Casa Schröder (1924), Utreque (Países Baixos).  
© Michael Denance/Archipress. ADAGP, Paris 2006.

Originário de Utreque, marceneiro, arquitecto, co-fundador do C.I.A.M. em 1928, Rietveld seria membro do grupo construtivista *De Stijl*, de 1919 a 1931. O seu cadeirão vermelho e azul maciço\* é construído com peças de madeira de cores pré-fabricadas à máquina. Ao vê-lo, adivinhámos que é duro, antianatómico, acima de tudo muito desconfortável. Esta *forma primeira*, rigorosa e purista, não é, de facto, utilizável como assento, se não for realizada noutro material. É o caso das cadeiras em tubos de aço de **Breuer** (1925), de **Mies van der Rohe** (1927) ou de **Le Corbusier/Perriand**. O cadeirão de Rietveld assemelha-se, assim, mais a um objecto em relevo, a um modelo abstracto, ou a demonstração de um princípio artístico. De facto, limitando-se a utilizar uma única forma, o rectângulo, e as cores primárias, alcançaria transportar a linguagem universal do seu amigo e pintor Piet Mondrian, das duas para as três dimensões.

A mesma linguagem rigorosa das formas encontramos, aliás, na sua primeira obra arquitectónica\*. A montagem geométrica das dependências retoma igualmente as cores primárias, acentuando o isolamento das superfícies cinzentas e brancas e dando ao conjunto, como no caso da cadeira, o carácter de uma agregação de peças constitutivas. Na esteira dos artistas do *Bauhaus*, mas mais radical, Rietveld suprime, assim, por um conceito artístico de base, a separação entre o design, a arquitectura e a arte e a desejada reconciliação entre a arte e o artesanato, como **van de Velde** a preconiza, inspira-lhe a reconciliação entre a arte e a produção industrial.



Marcel BREUER, Cadeira Wassily (1925).  
Tubo, aço, couro. Museu de Artes Decorativas, Paris.  
© L. Sully-Jaulmes. D.R.



Ludwig MIES VAN DER ROHE, *MR* (1927). Tubo de aço cromado, couro. Museu de Artes Decorativas, Paris. © L. Sully-Jaulmes.



LE CORBUSIER, Charlotte PERRIAND, *Cadeira* (1928). Tubo de aço cromado, pele. Museu de Artes Decorativas. Paris. Foto L. Sully-Jaulmes. © F.L.C./ADAGP, Paris 2006.

Em reacção à era do design, os artistas contemporâneos apoderam-se do objecto “cadeira” e dão asas à sua criatividade, como Robert FILLIOU, Antoni TÁPIES, Günther UECKER..., que conduzem o objecto utilitário ao patamar de escultura-instalação.



Robert FILLIOU, *A cadeira* (1969). D.R.



Antoni TÁPIES, *Cadeira velada* (1970). ©Fondation A. Tàpies. Barcelona. ADAGP. Paris, 2006.



Günther UECKER, *cadeira com pregos* (1963). D.R.

# Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou (1977, Paris)

Renzo PIANO, Richard ROGERS.



© Dagli Orti.

O *Centro Nacional de Arte e Cultura*\*, edificado na Paris histórica, no *Plateau Beaubourg*, nas proximidades do complexo remodelado dos *Halles*, pretende ser um símbolo ligado ao nosso tempo, um emblema da tecnologia moderna. O projecto, dos arquitectos Renzo Piano e Richard Rogers, eleito na sequência de um apelo internacional, articula-se em torno da ideia de uma caixa de vidro suspensa, cujo interior, móvel e adaptável, reflectiria todas as facetas da criação artística actual. Não se trata, pois, de um “templo das musas”, mas de um local vivo de reencontro e de inspiração.

Não obstante, a realização difere sensivelmente do projecto inicial. A caixa de vidro não está suspensa, mas presa ao solo e o mesmo se passa com os pisos dos seis andares, que deveriam ser móveis, e se encontram solidamente fixos. Em contrapartida, as escadas mecânicas e os sistemas de alimentação e de portagem não são colocados no exterior por razões imperativas de funcionamento, mas por razões estéticas. O conjunto oferece, aliás, um efeito alegre e lúdico, com os seus tubos coloridos, a transparência das mangas das escadas mecânicas e a da própria estrutura geral desta *fábrica cultural*.



Fachada técnica ostentando os tubos aparentes.  
© Remy Poinot/Pix.



Elemento de suporte dos pavimentos e galeria de circulação.  
©Doisneau-Rapho.

Enquanto a construção de blocos habitacionais e edifícios industriais é, por razões de forma, função e custos de produção, caracterizada por uma estética purista unificada, os arquitectos gozam, pelo contrário, de uma grande liberdade na concepção de obras destinadas à arte, à cultura e ao desporto. *A Casa da Arte Alemã\** de Paul Ludwig Troost, construída após a sua morte em estilo clássico, converteu-se no primeiro edifício monumental do regime

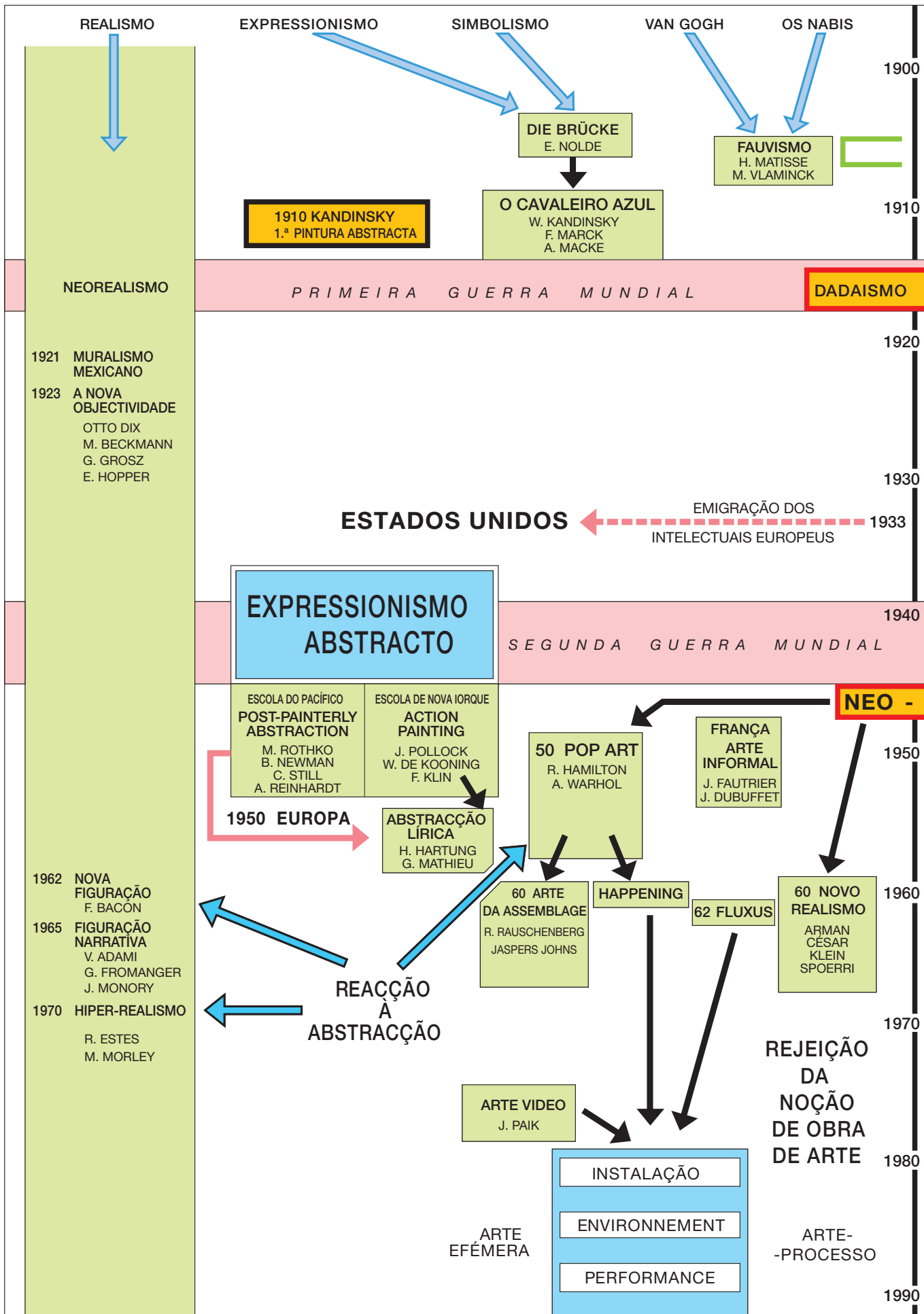
nazi, um templo das musas concebido para ser intemporal e que excluía todos os elementos ligados a uma certa época, como a decoração ou traços visíveis das técnicas arquitectónicas modernas. Ao invés, o ludismo da arquitectura post-moderna é patente no *Museu de Arte Moderna* de Francfort-sur-le-Main, edifício em forma de cobertura de bolo, do arquitecto vienense Hans Hollein\*, cuja estética pessoal o converte numa obra de arte.

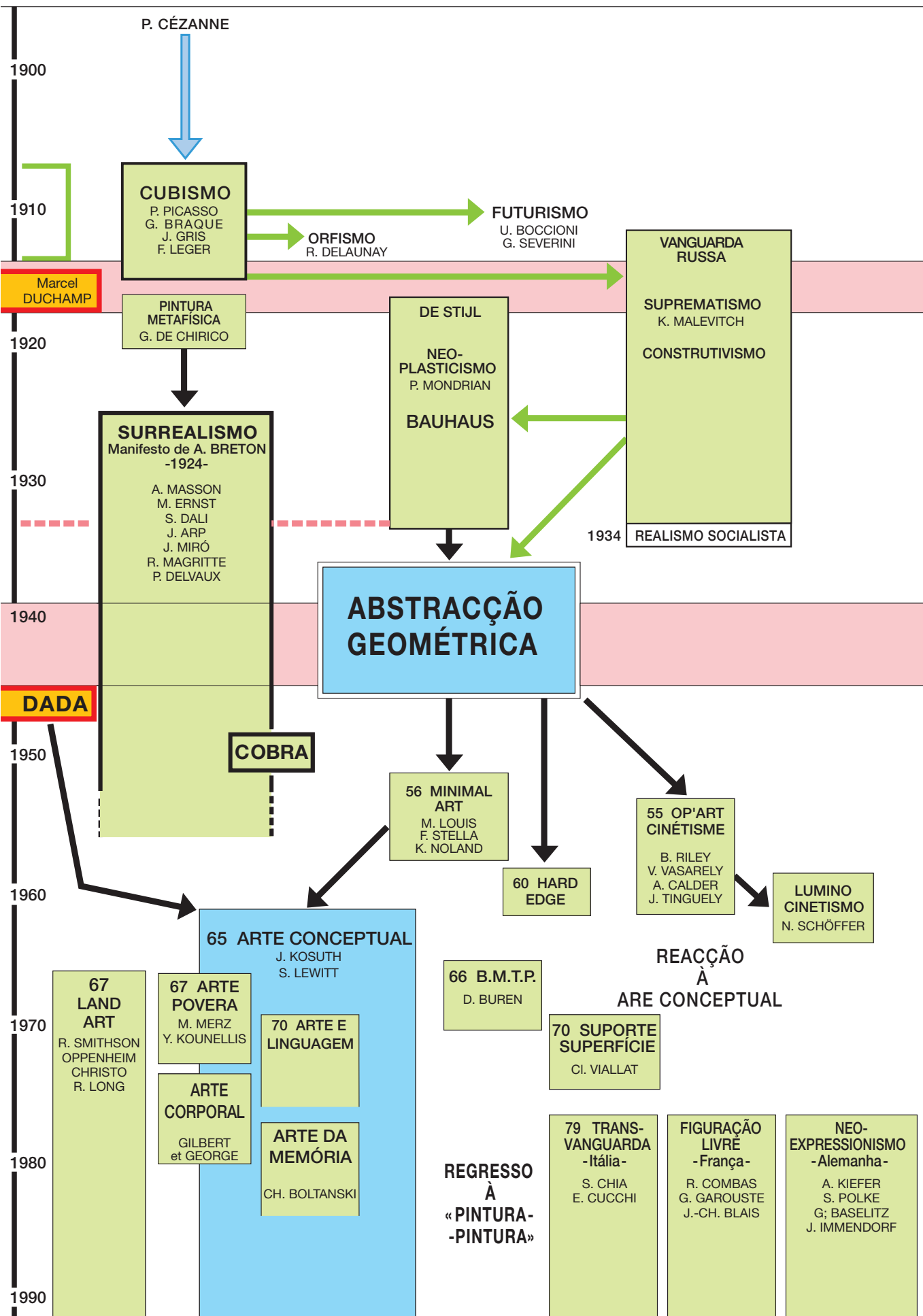


Paul Ludwig TROOST (1878-1934),  
*Casa da Arte Alemã* (1933), Munique.  
© Müller-Grieff/Bavaria.



Hans HOLLEIN, *Museu de Arte Moderna* (1983).  
Francfort-sur-le-Main. © Rudolf Nagel.





# Glossário

O sinal • remete para palavras definidas no glossário.

## A

### Abóbada

Cobertura de um espaço definido pelos seus pés-direitos e que resulta da traslaccão de um arco\*. Pode realizar-se em pedra aparelhada\*, tijolo ou betão e revestir todas as formas definidas pelo arco, recebendo designações em conformidade (abatida, de berço, de berço quebrado, etc...). A intersecção de duas abóbadas de berço forma uma abóbada de aresta, que se designa de cruzaria quando estas se apoiam em arcos.

### Abóbada de leque

Caracterizada pela disposição de um grande número de nervuras irradiando sobre uma abóbada a partir de um pilar e formando um *leque* que cobre toda a sua superfície. Utilizada no gótico tardio inglês.

### Abside

Capela-mor. Espaço de planta semi-circular ou poligonal que numa igreja se situa por detrás do altar.

### Absidiolo

Pequena abside\* que abre sobre o deambulatório\* ou sobre o transepto\*.

### Abstracta

Diz-se da representação que, em desenho, pintura ou escultura, não faz referência ao mundo da realidade.

### Academia

- Instituição que rege o ensino da pintura, da escultura e da arquitectura. Impõe geralmente a sua definição do “belo” na arte. Fala-se com frequência de *arte académica* para definir as criações de carácter tradicional.
- Representação pintada ou desenhada de um modelo nu realizada a título de exercício.
- Oficina privada onde se ensinam as belas-artes.

### Acrílico

Nova pintura à base de resina sintética. A pintura acrílica emprega-se adicionando água e permite, em certa medida, obter efeitos pictóricos próximos da pintura a óleo\*: matéria espessa, velaturas transparentes, etc... Pode ser utilizada com aerógrafos para obter superfícies pintadas de aspecto muito polido e impecavelmente realizadas.

### Aduela

Pedra talhada em cunha com a qual se formam o arco\* e a abóbada\*.

### Ágora

Praça pública na antiga Grécia.

### Aguada

Aplicação de tinta, de bistre\*, de sépia\* ou de aguarela\* fortemente diluída em água.

### Aguarela

Pintura composta de dois terços de pigmento colorido e um terço de cola (goma arábica). A aguarela utiliza-se com muita água. Os brancos obtêm-se deixando “em reserva” superfícies não pintadas e as cores claras jogando com a transparência da aguarela sobre o fundo branco do papel.

### Alveolado

- Esmalte fundido em cavidades vazadas sobre a superfície de um metal.
- Baixo-relevo\* em pedra cujos motivos são esculpidos sobre um fundo levemente escavado e preenchido de betume escuro ou, por vezes, de pasta de vidro colorida.

### Amarelo de prata

Sal de prata utilizado a partir do século XIV para pintar os vitrais e que permite, após cozedura, colorir o vidro branco de amarelo.

### Ambão

Estrado que serve numa igreja para a leitura da Epístola e do Evangelho.

### Anamorfose

Deformação da representação da realidade obtida como que por efeito de um espelho deformador. O objecto representado retoma o seu aspecto normal quando observado sob um certo ângulo.

### Ânfora

Vaso que serve para conter óleo ou vinho e cujo fundo frequentemente termina por um elemento pontiagudo.

### Antropomórfico

Figura de representação mais ou menos humana.

### Apadana

Grande sala do trono dos palácios persas.

## Aparelho

Forma de talhar e de montar as pedras de uma parede.

## Arco

Fiada de aduelas\* apoiadas entre si de forma radiante e que cobrem um vão. O arco apresenta geralmente a forma curva (arco pleno), mas pode revestir configurações muito diversas (abatido, quebrado, polilobado, em ferradura, etc...). Usado inicialmente para permitir a abertura de vãos nas paredes de pedra, seria depois utilizado com frequência com carácter puramente ornamental.

## Arcobotante

Arco\* em talude que se generaliza a partir do século XII, com a arquitectura gótica, a fim de permitir a descarga dos impulsos da abóbada\* da nave central sobre os pegões\* ou contrafortes\* de reforço das naves laterais.

## Arquitrave

Parte inferior do entablamento\* que assenta directamente nos capitéis das colunas\*, com proporções e decorações diversas segundo as ordens\*.

## Artes aplicadas

Criações artísticas em domínios ligados à vida quotidiana, como o mobiliário, a cerâmica, a ourivesaria, o vitral, etc. Designam-se por vezes “artes decorativas” ou “menores”, por oposição às “artes maiores”, como a pintura ou a escultura.

## Assemblage

O mesmo que *montagem*\*

## Ático

Andar situado no topo de uma fachada, por vezes sobre o entablamento e que toma menor altura do que os andares inferiores.

## Atrium

Dependência central na casa romana; posteriormente pátio rodeado de um pórtico\* situado diante de uma basílica\* paleocristã e que deu origem ao claustro\*.

## Augusto

Título outorgado aos Imperadores romanos, que lhes conferia um carácter sagrado.

## Auréola

Disco que envolve a cabeça de certas personagens para designar o seu carácter de santidade.

## B

### Banda lombarda

Série de festões salientes colocados no topo de uma parede.

### Baptistério

Dependência de uma igreja ou construção independente onde se ministra o baptismo. Era inicialmente provido de uma piscina, onde o baptismo se praticava por imersão, substituída depois por uma pia erguida sobre uma coluna.

### Basílica

Entre os romanos edifício civil utilizado para fazer justiça ou tratar de negócios. No mundo paleocristão igreja, cujo plano retoma o da construção romana: planta rectangular dividida em três naves por fieiras de colunas. Hoje em dia igreja importante ou construída em local onde sucedeu um milagre.

### Bistre

Pigmento castanho escuro extraído da fuligem. Frequentemente utilizado para a realização da aguarela\* nos séculos XVI e XVII.

## C

### Caligrafia

Escrita muito aplicada, elegante e ornamentada, realizada pelos desenhadores de letras.

### Camafeu

Pedra preciosa ou semi-preciosa gravada em relevo, aproveitando em regra a sobreposição de camadas de cores diferentes para destacar a figura em relação ao fundo. Pintura que utiliza uma única cor com mais ou menos branco ou negro. O camafeu de cinzento é designado “grizalha”.

### Campanário

Torre destinada aos sinos e que se ergue ao lado da igreja.

### Cânone

Conjunto de proporções harmoniosas definidas por um sistema de medida. Esta busca de um ideal varia em função do tempo e do lugar. Exemplo: o cânone de uma estátua grega clássica.

### Capela-mor

Capela principal. Parte de uma igreja situada para além do transepto\* e que abriga o altar-mor. Compõe-se da abside\* e de um ou diversos tramos\*.



## Cariátide

Estátua feminina servindo de suporte, utilizada em vez de uma coluna. Designa-se de *atlante* quando se trata de uma estátua masculina.

## Cartão

Desenho preparatório executado em tamanho real.

## Cartela

Enquadramento ornamental destinado a receber iniciais, um brasão ou simplesmente utilizado como motivo decorativo.

## Carvão

Substância negra obtida pela carbonização da madeira de salgueiro ou outras e que se utiliza na execução de desenhos ou esboços.

## Catedral

Igreja onde tem assento o bispo de uma diocese.

## Cavalete

Suporte em madeira destinado a receber o quadro que um pintor executa. A *pintura de cavalete* diz respeito aos quadros móveis de dimensões relativamente restritas realizados sobre o cavalete.

## Ceia

Representação da última refeição tomada por Cristo com os seus Apóstolos, por ocasião da qual instituiu a eucaristia.

## Cella

Dependência central de um templo grego ou romano, na qual se guardava a estátua do deus. Por vezes designada também de “naos”.

## Chave

– aduela\*, pedra talhada em forma de trapézio que ocupa a parte central do arco, servindo para o travar e equilibrar.

– última pedra da abóbada\*, que lhe serve de remate, geralmente decorada ao gosto do estilo a que pertence e que no gótico final se converte em “chave pendente”\*.

## Chave pendente

Pedra colocada no ponto de encontro das nervuras de uma abóbada\* e cuja ornamentação se prolonga em forma de estalactite.

## Claro-escuro

Escolha de uma iluminação particular (vela, archote, projector ...) que permite justapor zonas muito iluminadas com zonas deixadas na maior penumbra.

## Clássico

Qualificativo das obras da Antiguidade greco-romana; por extensão diz-se das criações que fazem referência à Antiguidade ou que se contentam em seguir uma tradição.

## Claustro

Parede constituída por um conjunto de elementos comportando numerosos orifícios que deixam passar o ar e a luz.

## Claustro

Pátio quadrado situado no interior de um mosteiro ou anexo a uma catedral, rodeado de uma galeria de arcadas que permite a circulação entre as diferentes dependências religiosas, podendo apresentar um ou dois pisos.

## Colagem

Realização de pequena espessura na qual certos materiais retirados ao mundo exterior são directamente incorporados na produção plástica. Exemplos: papel, tecido, etc. (A colagem distingue-se da fotomontagem\*).

## Colchete

Ornato foliácio colocado sobre as arestas de um elemento arquitectónico.

## Colegiada

Igreja onde toma assento um capítulo de cônegos mas não o bispo.

## Coluna

Suporte de forma cilíndrica composto em regra por base, fuste e capitel. Quando se encontra semi embebida na parede designa-se de *coluna adossada*. Não confundir com pilar\*.

## Colunata

Galeria rodeada de colunas que envolve o exterior de um edifício ou de uma praça, o que a distingue do peristilo\*.

## Colunelo

Pequena coluna muito usada na arquitectura medieval, isolada ou como apoio das arquivoltas do portal.

## Conceptual

A arte conceptual propõe uma reflexão sobre a obra de arte. A realização de uma obra deixa de constituir o objectivo da criação artística. Para a arte conceptual apenas a ideia importa.

## Consola

Elemento de pedra saliente de uma parede e que serve de suporte.

## Contraforte

Massa de pedra em forma de pilar\* quadrangular apoiada contra a face exterior de uma parede com o fim de a reforçar.

## **Cornija**

Parte superior do entablamento\* ou conjunto de molduras em relevo.

## **Coro**

Parte da igreja onde são entoados os cânticos religiosos, geralmente tribuna sobre a entrada. Na basílica paleocristã situava-se na capela-mor\* pelo que, por vezes, o termo “coro” se usa também para a designar.

## **Cripta**

Câmara, igreja ou capela subterrânea situada sob o coro de uma igreja e que serve com frequência de sepultura.

## **Cronofotografia**

Técnica que permite obter uma sequência de imagens decompondo um movimento.

## **Croquis**

Esboço ou apontamento rápido executado a partir da realidade: personagem, paisagem, objecto...

## **Cruz latina**

Cruz em que o braço inferior é mais comprido do que os três restantes.

## **Cruz grega**

Cruz que apresenta quatro braços iguais.

## **Cruz de santo André**

Cruz em forma de aspa, isto é, que apresenta quatro braços iguais cruzando-se em diagonal.

## **Cúpula**

Abóbada\* geralmente hemisférica erguida sobre um plano circular, elíptico ou poligonal.

# **D**

## **Deambulatório**

Galeria ou corredor que envolve a abside\*, geralmente de planta semicircular e que pode ser provido de absidiolos\*.

## **Decalcomania**

Técnica inventada pelo pintor Oscar DOMINGUEZ e utilizada pelos surrealistas, consistindo na transferência de pintura ou manchas de tinta, através de decalque, de uma superfície para um novo suporte, obtendo um efeito de pintura esmagada.

## **Diafragma**

Numa igreja, arco\* rasgado numa parede transversal à nave, fraccionando a abóbada à qual serve de apoio, bem como às paredes.

## **Díptico**

Obra pintada ou esculpida sobre dois painéis articulados ou não.

## **Drapeado**

Disposição dos pregueados do tecido ou estofamento de uma veste, transposta segundo as necessidades de uma representação (desenho, pintura, escultura).

# **E**

## **Edícula**

Nicho vazado numa parede ou pequena construção.

## **Elevação**

Representação gráfica de uma das faces verticais, interior ou exterior, de um edifício.

## **Empastamento**

Cor espessa aplicada com uma escova ou uma espátula. Esta técnica permite imprimir textura à superfície do quadro e o empastamento pode servir de suporte à velatura\*.

## **Entablamento**

Superestrutura de uma ordem\* arquitectónica, composta de arquitrave\*, friso\* e cornija\*.

## **Environnement**

Na arte contemporânea corresponde à atitude dos artistas que desejam libertar-se dos limites do suporte tradicional para estender o acto criativo ao espaço envolvente. O artista procura pôr em relação a obra de arte e o mundo real.

## **Esboço**

Primeiras indicações colocadas sobre a tela pelo pintor, ou sobre um bloco de matéria pelo escultor. O termo designa por vezes uma obra inacabada. Não confundir com esquisso\*.

## **Escola de**

Designação de uma obra de arte de autoria incerta mas que se pode aproximar de outras cujo autor se conhece. O termo “escola” aplica-se igualmente a uma tendência artística. Exemplos: escola de Fontainebleau, escola de Nova Iorque, etc.

## **Escorço**

Representação perspectivada de um corpo num plano perpendicular ao eixo óptico da composição, de forma a acentuar o efeito de profundidade.

## Esquisso

Primeira busca antes da realização de uma obra, executada sobre um outro suporte que não a obra definitiva, pelo que se distingue do esboço\*. Não confundir com o estudo\*, visto que apresenta uma composição global que ostenta já todos os elementos.

## Estampa

Imagem reproduzida por meio da técnica da gravura\* ou da litografia\*.

## Estudo

Pesquisa que se debruça sobre um elemento preciso e que pode servir de modelo para a realização de um quadro. Não confundir com esquisso\*.

## Estuque

Mistura de gesso, pó de pedra e cola que serve para realizar esculturas ou moldagens na decoração de paredes e tectos, podendo ser pintado ou dourado.

## Euritmia

Combinação harmoniosa das proporções e das linhas.

# F

## Figura negra

Desenho sobre a cerâmica grega representando silhuetas negras sobre o fundo ocre-avermelhado da terracota.

## Figura vermelha

Cerâmica cujo fundo é pintado de negro reservando-se as zonas destinadas à decoração, o que permite ao pintor realizar os pormenores mais minuciosos.

## Figurativo

Desenho, pintura ou escultura que representa coisas concretas ou pessoas reais ou imaginárias, fazendo referência ao mundo da realidade.

## Filigrana

Trabalho de ourivesaria realizado com fios metálicos (ouro ou prata) e pequenas esferas, entrelaçados e soldados.

## Fogaréu

Escultura decorativa representando um vaso do qual emergem chamas.

## Forum

Na Roma antiga, praça onde os cidadãos se reuniam a fim de tratar dos negócios públicos.

## Fotomontagem

Realização plástica executada pela reunião de diversos elementos captados em fotografias. Distingue-se da colagem\*.

## Fresco

Da palavra italiana *a fresco* (sobre o “reboco fresco”), realiza-se com pigmentos naturais diluídos em água, aplicando-se a mistura com pincéis suaves sobre um reboco de argamassa fresca. Não confundir com a pintura mural\*. As cores são absorvidas pela argamassa e fazem corpo com esta e apenas alguns retoques são aplicados *a secco*.

## Friso

- Elemento que no entablamento se situa entre a arquitrave\* e a cornija\* e cuja ornamentação varia com a ordem\*.
- Banda decorativa que guarnece a parte superior de uma parede.

## Frontão

Elemento arquitectónico de forma geralmente triangular, mas que pode também ser curvo, interrompido, etc., utilizado no coramento da fachada de um edifício, bem como sobre janelas e portas.

## Frottis

Camada de pintura opaca aplicada de modo frouxo e desigual sobre uma outra camada opaca, de forma a que uma apareça através da outra.

## Fundição a cera perdida

Antiga técnica de moldagem das estátuas em bronze. Em torno de um núcleo central (alma) realizado em argila, o escultor coloca uma fina camada de cera na qual modela as formas da estátua, sendo o conjunto recoberto de um molde exterior de argila. O bronze em fusão é vertido pelo cimo do molde, tomando o lugar e a forma da cera. Quebrando-se o molde exterior, liberta-se a estátua. Esta técnica apenas permite obter uma prova, já que a estátua em cera é “perdida”.

# G

## Gablete

Remate em forma de frontão\* triangular agudo que encima os vãos ou portais góticos.

## Género

- Grandes categorias de assuntos tratados em pintura: a pintura de história, o retrato, a paisagem, a natureza morta, etc.
- Designa-se *pintura de género* um quadro que trata uma cena da vida quotidiana.

## Glipoteca

Museu de medalhas, moedas ou pequenos objectos gravados.

## Glória

O mesmo que *mandorla*. Espécie de nimbo ou amêndoa mística que envolve o corpo de Cristo ou da Virgem em majestade, especialmente nas artes bizantina e românica.

## Granulação

Aglomerção de pequenos grãos de ouro soldados uns aos outros sobre a superfície de uma jóia. Este processo permite “reter” a luz de um modo muito particular.

## Gravura

Designação genérica da incisão em superfícies duras (pedra, vidro, metal, etc.). Processo de obtenção de estampas\* através da impressão de uma matriz *gravada* e impregnada de tinta sobre papel, que pode ser realizada em madeira esculpida em relevo (xilogravura) ou em metal. Nesta última situação, praticam-se incisões sobre a placa com o auxílio de um estilete metálico, recobrimo-a depois de verniz e submetendo-a à acção de ácido dito *água-forte*, a fim de criar sulcos que possam receber a tinta, permitindo a reprodução da *gravura* ao pressioná-la sobre o papel.

## Guache

Pintura composta de um terço de pigmento colorido e dois terços de goma arábica. Esta técnica utiliza-se com o auxílio de água. Contrariamente à aguarela\*, as cores são opacas, utilizando-se o branco para as iluminar.

# H

## Hansa

Associação comercial entre diversas cidades da Europa do Norte na Idade Média.

## Hipogeu

Túmulo subterrâneo, por vezes escavado numa falésia.

## Hipóstila

Grande sala de tecto muito elevado sustentado por colunas.

# I

## Ícone

imagem, representação de uma cena religiosa pintada sobre madeira na arte bizantina e, depois, na cristã ortodoxa.

## Iconoclasta

Homem que recusa a representação do mundo divino e que quebra as imagens existentes.

## Iconografia

Literalmente: descrição das imagens. Designa o conjunto dos temas representados nas obras de arte.

## Igreja-salão

Igreja onde as três naves\* (central e colaterais) têm a mesma altura, o que produz uma estrutura que geralmente se distingue pelo seu carácter profundamente unitário.

## Iluminura

Num manuscrito, decoração pintada destinada a embelezar um inicial, uma bordadura ou toda uma página. A sua maior expansão verificou-se nos livros religiosos da Idade Média.

## Imperator

Sob a República romana, título conferido pelas aclamações dos soldados aos generais vitoriosos.

## Infografia

Conjunto de técnicas que permitem criar imagens com a intervenção de um computador.

## Instalação

Na arte contemporânea, realização que tende a substituir à noção de obra o conjunto dos elementos de uma criação em relação com o local onde são expostos ou com o seu envolvimento.

# J

## Jacente

Estátua deitada de uma personagem colocada sobre um túmulo.

## Jubéu

Parede vazada separando a nave\* e o coro\* numa igreja, sustentando uma tribuna ou galeria destinada à pregação.

# K

## Kore

Estátua de donzela na Grécia arcaica.

## Kouros

Estátua de adolescente nu na Grécia arcaica.

## L

### Lambril ou lambrim

Revestimento por vezes integral mas que geralmente cobre apenas a parte inferior das paredes interiores de um edifício, realizado em marcenaria, azulejaria, etc.

### Lanterna ou lanternim

Pequena torrinha de forma circular ou poligonal rasgada de janelas, sobrepujando uma cúpula\* ou um telhado.

### Lierne

Nervura suplementar de uma abóbada gótica, unindo a chave\* da abóbada a uma das chaves secundárias dos terceletes\*.

### Liga de Delos

Confederação marítima sob a autoridade de Atenas, cuja sede e tesouro se encontravam na ilha de Delos a partir de 478 a.C.

### Lintel

Verga em madeira, pedra ou ferro assente sobre as ombreiras\* de um vão e que sustenta a porção de parede situada sobre este.

### Litografia

Técnica que permite a reprodução de um desenho executado directamente pelo artista sobre uma pedra calcária.

### Loggia

Galeria de colunas abrindo sobre o exterior, podendo situar-se num dos pisos de um edifício ou constituir construção independente.

## M

### Mainel

Colunelo\* ou elemento de pedra que divide um vão em duas ou mais partes.

### Marchetaria

Técnica de incrustação de diversos materiais (madeiras, metal, marfim, etc.) sobre um fundo de madeira ou pedra, de forma a obter ornatos de cores contrastantes.

### Marinha

Pintura que tem por tema o mar ou barcos.

### Mastaba

Túmulo egípcio de forma paralelepédica com paredes de fraca inclinação. O sarcófago era colocado no interior de uma câmara funerária escavada no fundo de um poço sob a *mastaba*.

### Matacão

Balcão das fortificações cujo fundo apresenta aberturas que permitem vigiar a base das muralhas

### Mausoléu

Construção funerária de dimensões imponentes.

### Medium

Líquido à base de óleo de linhaça ou de verniz que permite aglutinar os pigmentos coloridos.

### Mégaron

Grande sala principal de forma quadrangular, provida de lareira, nos palácios cretenses e, mais tarde, na Grécia.

### Mihrab

Nicho que na parede interior de uma mesquita indica a direcção de Meca.

### Mimbar

Púlpito\* para a pregação numa mesquita.

### Minarete

Torre de uma mesquita, do alto da qual o muezim ou almuadem (oficiante) faz o apelo à oração.

### Mocárabe

Elemento da arquitectura islâmica com a forma de estalactite ou de ninho de abelhas, que se suspende dos arcos\* e cúpulas\*.

### Mocárabe

Diz-se da arte que se desenvolveu a partir do século X nas zonas cristãs da Península Ibérica e que associa tradições ibéricas antigas a elementos específicos da arte muçulmana.

### Modelado

Impressão de relevo obtida jogando com os valores e as cores das zonas iluminadas e das zonas de sombra.

### Monocromia

Qualidade da pintura que utiliza apenas uma cor aplicada uniformemente e que apenas os acidentes do suporte alteram.

### Monofisismo

Doutrina condenada pelo concílio de Calcedónia (451), que afirma que Cristo tem uma única natureza, onde se confundem o divino e o humano, ao arrepio da Igreja que defende que Cristo é uma única pessoa possuindo duas naturezas: a um tempo Deus e totalmente homem.

## Monolítico

Qualidade da obra que é realizada num único bloco de pedra.

## Montagem

Criações onde são associados diversos elementos de origens variadas ou materiais díspares, retirados ao mundo envolvente (*assemblages*).

## Mosaico

Técnica ornamental aplicada a pavimentos e paredes, que permite reproduzir um desenho utilizando pequenos paralelepípedos de pedra ou pasta de vidro colorida chamados tesselas\*.

## Mudejar

Arte que se desenvolve a partir do século XIII nos territórios da Península Ibérica reconquistados pelos cristãos e que utiliza os serviços de artistas muçulmanos.

# N

## Naos

- Num templo egípcio, edícula em pedra abrigando no centro do edifício a estátua do deus.
- Num templo grego ou romano, sala central na qual se encontrava a estátua do deus e que se designa também com o nome de *cella*\*

## Natureza morta

Pintura que tem por tema um ou diversos objectos ou plantas e mesmo, por vezes, animais mortos.

## Nave

Parte central de uma igreja situada entre a entrada e o transepto\* e/ou a capela-mor\* e que se divide em tramos\*.

## Nicho

Vão praticado na espessura de um muro e que abriga geralmente uma estátua.

# O

## Obelisco

Alta pedra monolítica em forma de pirâmide muito esguia.

## Óculo

Abertura circular (em forma de olho) praticada numa parede ou no topo de uma cúpula.

## Óleo

Pintura realizada a partir de pigmento colorido triturado num óleo secante (linhaça). Pode utilizar-se misturada com essência (pintura magra) ou adicionada de óleo (pintura gorda).

## Oligarquia

Regime político em que o poder é detido por um pequeno grupo de homens ou de famílias poderosas.

## Ombreira

Cada um dos pés-direitos\* de um vão.

## Opistodomus

Parte posterior de um templo grego, em oposição ao pronaos\*.

## Ordem

Estrutura e decoração característica da arquitectura da Antiguidade, repartida em ordem dórica, iónica e coríntia e que permite estruturar, com base na coluna\* e no entablamento, todas as partes do edifício, estabelecendo as proporções recíprocas dos diversos elementos.

# P

## Paleta

Suporte em madeira sobre o qual o pintor dispõe as tintas e prepara as misturas. Por extensão, fala-se da *paleta de um pintor* para designar o conjunto de cores que se observam nas suas obras.

## Pantocrator

Epíteto atribuído a Cristo e particularmente, na arte bizantina, às representações de Cristo em glória\*.

## Paramento

Designação das partes visíveis de uma parede e, por extensão, das pedras ou revestimentos que compõem essas duas faces.

## Pastel

– Lápis de cor produzido à base de pigmento colorido a que a adição de caulino em doses variadas confere uma consistência mais ou menos dura. Designa-se por “pastel gordo” aquele a que foi adicionado como aglutinante óleo ou cera.

– Desenho realizado com lápis de pastel.

## Patena

Pequeno prato redondo destinado a receber a hóstia consagrada durante a eucaristia.

## **Pé-direito**

Enquadramento vertical de uma abertura ou espaço.

## **Pegão**

Pilar\* de reforço destinado a aumentar a resistência de um edifício.

## **Performance**

Substitui na arte contemporânea a noção de “obra” por um “acontecimento”. Esta atitude corresponde a uma “representação” ou “prestação”, situando-se a performance entre as artes visuais e o espectáculo que faz intervir o decurso do tempo.

## **Períptero**

Diz-se do templo ou edifício rodeado em todo o seu perímetro por uma colunata\*.

## **Peristilo**

Galeria de colunas\* que corre paralela às fachadas interiores de um edifício ou de um pátio, o que a distingue da colunata\*.

## **Perspectiva**

Método que permite representar um espaço a três dimensões sobre uma superfície plana que apresenta apenas duas.

## **Pietà ou Piedade**

Representação da Virgem sustentando Cristo morto sobre os joelhos.

## **Pigmento**

Matéria colorante de origem natural (mineral, vegetal, animal) ou química utilizada na fabricação de tintas e pastéis.

## **Pilão**

Fachada monumental servindo de entrada a um templo egípcio.

## **Pilar**

Maciço de alvenaria de secção quadrada ou rectangular (por oposição à coluna\*) que serve de suporte.

## **Pilastra**

Pilar de secção rectangular saliente da superfície de uma parede onde desempenha um papel decorativo. As pilastras, tal como as colunas\*, comportam capitéis e agrupam-se segundo ordens\*.

## **Pinacoteca**

Museu de pintura.

## **Pináculo**

Forma piramidal que na arquitectura gótica se colocava no alto dos contrafortes e dos pégões\* dos arcobotantes\*, reforçando a

inércia do conjunto e que posteriormente adquire funções meramente decorativas.

## **Pintura mural**

Obra executada em pintura sobre uma parede previamente preparada. Não confundir com fresco\*.

## **Pirâmide**

Túmulo régio egípcio em forma de pirâmide, de faces lisas ou em degraus.

## **Pórtico**

Galeria que orna a fachada de uma casa ou de uma igreja, constituída por uma fileira de colunas e, por vezes, sobrepujada de um frontão\*.

## **Predela**

Compartimento na base de um quadro ou de um retábulo\* onde se encontram representados diversos temas.

## **Príncipe**

– Homem de estado romano a quem as suas qualidades civis e militares conferiam um papel de primeiro plano na cidade de Roma.  
– Título atribuído ao Imperador no mundo romano.

## **Pronaos**

Pórtico de entrada de um templo grego, limitado exteriormente por colunas\*, que dava acesso ao naos\*.

## **Propileu**

Porta de entrada monumental dos palácios ou santuários gregos.

## **Pseudoperíptero**

Do grego *pseudo(o)* falso. Designação do templo em que as colunas\* que o envolvem se adossam ou encostam às paredes.

## **Púlpito**

Numa igreja, pequena tribuna sobreelevada, à qual se acede por uma escada, utilizada outrora pelo sacerdote quando se dirigia aos fiéis.

# Q

## **Quibla**

Parede de uma mesquita orientada em direcção a Meca.

# R

## **Relevo**

Escultura realizada sobre uma superfície que lhe serve de plano de fundo, represen-

tando os volumes de forma menor do que o real e que se apresenta sob diversas formas, como o *baixo-relevo*, o *meio-relevo* e o *alto-relevo*.

### **Retábulo**

Painel em madeira pintada ou esculpida que serve de espaldar ao altar, podendo compor-se de um único ou de vários painéis; dizendo-se *díptico\** se apresenta dois painéis, *tríptico\** se apresenta três e *políptico* se tem mais do que três. Pode também ser realizado em pedra ou outros materiais.

### **Rupestre**

Diz-se da obra executada em grutas, sobre a parede rochosa.

### **Rusticado**

Diz-se do aparelho\* em que a face visível dos blocos é mal desbastada e adquire maior ou menor saliência, utilizado em geral na base dos edifícios.

## **S**

### **Sala capitular**

Dependência, num mosteiro, onde se reúne o capítulo (assembleia dos monges).

### **Salão**

Exposição de pinturas e esculturas. As exposições organizadas pela Academia de Belas Artes francesa tinham lugar, a partir de 1667, no *Salon carré* do Louvre, conservando-se depois a palavra *salon* para designar as exposições de carácter oficial.

### **Sarcófago**

Túmulo de madeira ou pedra, geralmente decorado de baixos-relevos\* e inscrições.

### **Sed (festa-Sed)**

Festividade celebrada todos os trinta anos pelos faraós do antigo Egipto, consistindo na repetição dos ritos de coroação que consagravam os poderes divinos do faraó.

### **Sépia**

Líquido obtido a partir da tinta do choco e que se utiliza para desenhar.

### **Serigrafia**

Processo de impressão que toma por matriz uma trama de seda impregnada de cola nas superfícies em que se pretende que a tinta não repasse para o papel.

## **T**

### **Talassocracia**

Estado cujo poderio reside principalmente no domínio do mar

### **Tambor**

- Elemento componente do fuste de uma coluna\*.
- Muro de forma cilíndrica que suporta uma cúpula.

### **Tapessaria**

Peça de tecido realizada pelo entrecruzamento de fios de lã ou seda de cores diferentes, representando cenas e que serve geralmente para ornar as paredes das casas e grandes edifícios.

### **Telhado**

Revestimento exterior da cobertura de um edifício.

### **Têmpera**

Tinta solúvel em água e que utiliza o ovo como aglutinante dos pigmentos.

### **Tercelete**

Nervura suplementar numa abóbada\* de ogivas que se liga a um lierne\* sem passar pelo fecho\* principal.

### **Termas**

Construção que abriga banhos públicos, os quais se dividiam entre os romanos por salas conservadas a temperaturas diferentes (*frigidarium*, *tepidarium*, *caldarium*).

### **Tessela**

Pequeno paralelepípedo de pedra ou pasta de vidro que se utiliza na realização do mosaico\*.

### **Tetramorfo**

Representação dos quatro Evangelistas sob formas particulares: a águia de S. João, o touro de S. Lucas, o leão de S. Marcos e o anjo de S. Mateus.

### **Tholos**

- Construção funerária de forma circular coberta de uma espécie de cúpula.
- Pequeno templo, grego ou romano de forma circular.

### **Tinta da China**

Preparação líquida ou sólida de um negro muito denso, fabricada a partir de negro de fumo triturado com cola. Utiliza-se diluindo-a com mais ou menos água. Outrora provinha da China.



## **Tirano**

- Homem que se apoderou ilegalmente do poder com o apoio de uma facção armada ou de mercenários estrangeiros.
- Na Grécia, chefe popular que exerce um poder pessoal obtido pela força, apoiando-se no povo contra a aristocracia.

## **Torre-lanterna**

Torre rasgada de aberturas que permitem abundante iluminação, Frequentemente colocada sobre o cruzeiro do transepto de uma igreja

## **Tramo**

Parte da nave de uma igreja delimitada por quatro pilares.

## **Transepto**

Corpo que numa igreja se dispõe transversalmente em relação às naves, formando com estas, quando saliente, uma planta cruciforme, designando-se de *cruzeiro do transepto* a superfície correspondente à largura da nave central.

## **Trépano**

Punção metálico usado para perfurar pedra e outros materiais duros.

## **Trifório**

Estreita galeria cega (porque situada à altura das coberturas das naves laterais) e provida de arcaturas que, na elevação de uma catedral gótica, corre sob as janelas altas.

## **Tríptico**

Pintura ou baixo-relevo composto de três volantes articulados.

## **Troféu**

Conjunto ornamental pintado ou esculpido organizado com elementos de natureza bélica.

## **Trompe l'oeil**

Pintura que reproduz minuciosamente os materiais e objectos da realidade com objectivos ilusionísticos.

## **Tumulus**

Sepultura sobrepujada de uma espécie de colina cónica recoberta de erva.

# **V**

## **Velatura**

Pintura líquida misturada a um medium\* transparente e aplicada sobre uma camada de pintura opaca. Produz-se, assim, uma forte luminosidade, graças à reflexão da luz sobre a camada opaca, através da *velatura*.

## **Vitral**

Conjunto de pequenas placas de vidro de cores e dimensões diversas, inscritas numa rede de chumbo, servindo para vedação de uma janela.

## **Vulto redondo**

Estátua independente de uma parede e esculpida sobre todos os seus lados.

# **X**

## **Xamã**

Nome dado aos mágicos pelos sacerdotes da Ásia setentrional.

# **Z**

## **Ziggurat**

Na Mesopotâmia, enorme maciço realizado em tijolo com a forma de pirâmide\* de degraus, servindo de base para o altar que se erguia no topo.

## **Zoomórfico**

Representação com forma de animal.

# Índice de autores

A paginação em letra gorda remete para a ilustração

## A

Abadie (Paul), 208  
Adam (Robert), 192  
Adler, 230  
Aiguillon, 164  
Albers (Josef), 252  
Alberti (Leone Battista), 117, 122, 131, 141  
Algardi (Alessandro), 152, 153  
Amiet (Cuno), 262  
Ammannati (Bartolomeo), **137**, 140  
Androuet Du Cerceau (Jacques), 124  
Antoni (Ib), **269**  
Antunes (João), 161  
Appel (Karel), 255, 264  
Archipenko (Alexander), 243, **243**  
Arcimboldo (Giuseppe), 267  
Arman, 267  
Arp (Hans), 252, **252**  
Asam (Quirim), 180

## B

Bach (Elvira), **263**  
Bacon (Francis), 270, **270**, 271, **271**  
Balla (Giacomo), 246  
Baltard (V.), 230  
Baranoff-Roussinié (Wladimir), 285  
Baron (H.), 230  
Barry (Sir Charles), 208, **208**  
Basquiat (Jean-Michel), 264  
Bazille (Frédéric), 219  
Beauneveau (André), 89  
Beckmann (Max), 268, **268**, **269**  
Behrens, 231  
Bell (Lary), 251, **251**  
Bellini (Giovanni), 122

Bellmer (Hans), 277  
Berg (Max), 292  
Bernard (Émile), 220, 221  
Bernini, **148**, 153, **153**, 154, **154**, 158, 159, 163, 168, **168**, 169, **169**  
Berruguete (Alonso), 126, 143  
Beuys (Joseph), 288, **288**, 289, **289**  
Bianchi, 192  
Bill (Max), 253  
Boccioni (Umberto), 246, 247, **247**  
Boffrand (Germain), **176**, 178  
Bologne, Jean (ou Giambologna ou Giovanni da Bologna), **135**, 140  
Bonington (Richard), 205  
Borofsky (Jonathan), 285, **285**  
Borromini, 153, **153**, 156, 169  
Bosch (Jerónimo), 143  
Botticelli (Sandro), 119, **121**  
Bouchardon, 179  
Boucher (François), 179  
Boudin, 219  
Boudelle (Émile Antoine), 219  
Bouts (Dirk), 127  
Boyle (Richard), 192, **192**  
Bramante (Donato), 121, 122, 132, **132**, **133**, 152, 161  
Braque (Georges), 244, **244**  
Brauer (Erich/Arik), **278**, 279  
Breuer (Marcel), 296, **296**  
Bronghiart, 192  
Bronzino (Agnolo), 139, **139**  
Bruant (Libéral), 158  
Bruegel-o-Velho (Pieter), **142**, 143  
Brunelleschi (Filippo), **115**, **116**, 117, **117**, 122, 128, 131  
Buffet (Bernard), **269**  
Bullant (Jean), 124  
Burne-Jones (Edward), 203, **203**, 208  
Burri (Alberto), 255

## C

Cabanel, 215  
Calder (Alexander), **284**, 285  
Calícrates, 34  
Cambiaso (Luca), 137, **137**  
Canaletto (Antonio Canal, dito) 180  
Cano (Alonso), 161  
Canova (Antonio), 193  
Caratti (Francesco), 163  
Caravaggio, **155**, 156, 162  
Carpeaux (Jean-Baptiste), 218  
Carrà (Carlo), 246, **246**, 276  
Carraci (Annibale), 156, **156**, 157  
Casas y Novoa (F.), 160  
Cstilha (João de), 125  
Cellini (Benvenuto), 124, 139, 141  
Cézanne (Paul), 131, 215, 219, 220, 221, **221**, 243, 244, 248  
Chagall (Marc), 263, 279, **279**  
Chalgrin (Jean), 192  
Champagne (Philippe de), 159  
Chanterene (Nicolau de), 125  
Chassériau (Théodore), 208, **208**  
Chippendale (Thomas), 180  
Christo, 287, **287**  
Christus (Petrus), 127  
Cimabue, 90, 94  
Citroën (Paul), 239, **239**  
Clodion, 178  
Clouet (Jean), 125, **125**  
Coelho (Sanchez), 143  
Colville (Alex), 264  
Constable (John), **202**, 203, 205, 219  
Contamin, **229**, 230  
Cornelius (Peter von), 203, 207  
Corot (Jean-Baptiste) **217**, 218  
Correggio, 139, 140, 156, 190  
Cortona (Domenico da), 124  
Cortona (Pietro da), 153  
Costa (Cláudio), 267  
Costa (Lúcio), 294  
Courbet (Gustave), 214, 215, **215**, 216, 217, 222, **222**, 263

Cousin (Jean), **141**, 142  
Coysevox (Antoine), 159  
Cranach-o-Velho (Lucas), 127, **127**  
Cruz (Cipriano da), 161, **161**  
Cuipers (Peter), 208  
Cuvilliés (François de), **177**, 179, 180

## D

Daguerre (Jacques), 214  
Dali (Salvador), 277, **277**, 278  
Dalou (Jules), 218  
Daumier (Honoré), 216, **216**  
David (Jacques-Louis), 187, 191, **191**, **193**, 194, **196**, 197, 206, 215, 263  
David d' Angers, 198  
De Chirico (Giorgio), 276, **276**  
Degas (Edgar), **212**, 214, **214**, 220, 221  
De Kooning (Willem), 254  
Delacroix (Eugène), **200**, 202, 203, **204**, 205, 206, 207, 210, 210, 211, **211**  
Delaunay (Robert), 245, **245**  
Della Porta (Giacomo), 152, **152**  
Della Robbia (Luca), 118, **119**  
Descamps (Alexandre-Gabriel), **208**  
Dionisiades, 37  
Dix (Otto), 265  
Donatello, **111**, 118, **118**, 128, **128**, 129, **129**  
D' Orbay, 158, 166  
Droz (Pierre-Jacques), 284  
Druillet (Philippe), 279  
Dubuffet (Jean), 254  
Duccio, 90  
Duchamp (Marcel), **242**, 243, 245, 247, 261, **266**, 267, 285  
Dürer (Albrecht), 127, **127**, 203  
Dutert, **229**, 230

## E

Egas (Enrique), 125  
Eiffel (Gustave), 227, **227**, **229**, 230  
Ensor (James), 262  
Erlach (Johann Bernhard Fischer von), 163, 180

Ernst (Max), **274**, 275, 277, 278  
Errò, 266  
Estes (Richard), **264**

## F

Falconet (Étienne), 178  
Fantin-Latour, 215  
Fautrier (Jean), 254  
Fernandes (Vasco), 126  
Fidias, 32, **32**, 34, 35  
Filla (Emil), 247  
Filliou (Robert), 297, **297**  
Floris (Cornelis), 142  
Fra Angelico, 119  
Fragonard (Jean Honoré), 179, **179**, 180  
Freyssinet (Eugène), 292  
Friedman (Ken), 283  
Friedrich (Caspar David), 202, **202**, 206, 258, **259**  
Fromentin (Eugène), 208  
Fuchs (Ernst), 279  
Fuller (Richard Buckminster), 294, **294**  
Füssli (Johann Heinrich), 206, **206**

## G

Gabo (Naum), 284  
Gabriel (Jacques ange), 192  
Gainsborough (Thomas), 180, **180**  
Gallé (Émile), 229, 231  
Garnier (Charles), 208, **209**  
Gaudí (Antonio), 231, **231**, 292, **292**  
Gauguin (Paul), 220, 221, 231, 263  
Gentileschi (Artemisa), 156, **157**  
Gérard (François), 194  
Géricault (Théodore), 203, 206, **206**  
Germain (François Thomas), 178, **178**  
Gérôme (Jean Léon), 194, **195**  
Gerz (Esther), 267  
Gerz (Jochen), 267, 287, **287**  
Ghiberti (Lorenzo), 118, **118**, 128  
Giacometti (Alberto), **237**, 263  
Gilduin, 76  
Giorgione, 122  
Giotto, 90, 91, **91**, 94, **94**, 95, 131, 187

Girardon (François), 159, **159**  
Girodet (Louis), 194  
Gislebertus, **75**  
Gleizes (Albert), 245  
Gnoli (Domenico), 279  
Goltzius, 143  
Gontcharova (Natalia), 247  
Götz (Karl Otto), 255  
Goujon (Jean), 142  
Goya y Lucientes (Francisco de), 206, 207, **207**, 265  
Graves (Michael), **295**  
Greco (El), 143, 144, **144**, 145  
Greuze (Jean-Baptiste), 191, **191**  
Gris (Juan), 245, **245**  
Gropius (Walter), 293, **294**  
Gros (Jean-Antoine), 194, **194**  
Grossberg (Carl), **264**  
Grosz (Georg), 265, **265**  
Grünewald (Matthias), 93, **93**  
Guardi (Francesco), 180  
Guarini (Guarino), 155, 156  
Guérin (Pierre Narcisse), 194  
Guibal (Barthélemy), 178  
Guillaume de Sens, 86  
Guillaumin (Armand), 215, 219  
Guimard (Hector), 231  
Guttuso (Renato), 266, **266**

## H

Hains (Raymond), 267  
Hals (Frans), 165, **165**  
Hamilton (Richard), 265, **265**  
Hankar (Paul), 231  
Hanson (Duane), 272, **272**, 273  
Hardouin-Mansart (Jules), **158**, 166  
Hartwig, 285  
Hausmann (Raoul), **238**  
Hausner (Rudolf), 279  
Hawksmoor (Nicolas), 163  
Hennebique (François), 292  
Herbin (Auguste), 253, **253**  
Héré (Emmanuel), 178  
Hernandez (Gregorio), 161  
Herrera (Juan de), 143  
Higgins (Dick), 283, **283**  
Hilberseimer (Ludwig), 293  
Hildebrandt (Johann Lukas von), 163  
Hirschfeld-Mack, 285  
Hitchcock (Henri Russel), 291, 294  
Hoffman (Josef), 231

Hoffman (Hans), 254  
Holbein (Hans), 127, 217  
Holder, 231  
Hollein (Hans), 299, **299**  
Honatanón (Gil de), 125  
Hopper (Edward), 264  
Horn (Rebecca), 267  
Horta (Victor), 229, 231, 232, **232**,  
**233**  
Houdon (Jean-Antoine), 179, 193  
Huet (Paul), 203, 206  
Hugo (Victor), **201**, 204  
Hutter (Wolfgang), 279  
Huysmans, 164

## I

Ictino, 34  
Imhotep, 16  
Ingres (Jean Auguste Dominique),  
**188**, 194, **194**, 203, 210, 215,  
216, 263  
Itten (Johannes), 252

## J

Jamnitzer (Wenzel), 251  
Jeanne-Claude, **287**  
Jeanneret (Édouard), 245  
João de Ruão, 125  
Johnson (Philip), 294  
Jones (Inigo), 192  
Jongkind, 215, 219  
Jorn (Asger), 264  
Juni (Juan de), 143, **143**  
Juste (Antonio e Giovanni), **124**,  
125

## K

Kandinsky (Wassily), 131, **250**,  
251, 252, 261, 263  
Kaprow (Allan), 285  
Kemény (Alfred), 284  
Kiefer (Anselm), **278**, 279  
Kienholz (Edward), 267  
Kirchner (Ernst Ludwig), 262,  
**262**  
Klapheck (Konrad), 279  
Klee (Paul), 261, 279, **279**  
Klenze (Léo von), **189**, 193  
Klimt (Gustav), 231, 238, **238**

Kline (Franz), 254  
Knobelsdorff (Georg von), 180  
Knowles (Alison), **283**  
Kokoschka (Oskar), 263  
Kramer (Harry), 287

## L

La Fresnaye (Roger de), 245  
Lajoue (Jacques de), **175**  
Lalique (René), **230**, 231  
Lamour (Jean), 178  
Lang (Nikolaus), 267, **267**  
Langhans (Carl Gotthard), 193  
La Tour (Georges de), 159, **159**  
Laurana (Francesco), 117  
Le Baron Jenney (William), 230  
Leblond (Alexandre), 163  
Le Breton (Gilles), 124  
Le Brun (Charles), 159, 166  
Le Corbusier (Charles Édouard  
Jeanneret, dito), 293, 294, 295,  
**295**, 296, **297**  
Léger (Fernand), 245  
Leibl (Wilhelm), 217, **217**  
Leinberger (Hans), 126, **126**  
Lely (Peter), **164**, 165  
Le Nain (Antoine, Louis e Ma-  
thieu), 159  
Lenoir, 202  
Le Nôtre, 158, 166  
Leocares, 27  
Leonardo da Vinci, **115**, 121, **121**,  
**122**, 124, 133, 135, 251  
Lescot (Pierre), 124  
Le Vau, 158, 166  
Lichtenstein (Roy), 265  
Lindner (Richard), 279  
Lisboa (António Francisco), 181  
Lisipo, 32  
Lissitzky (El), 252  
Longhena (Baldassare), **154**, 155  
Longo (Richard), 264  
Loos (Adolf), 231, 292, **293**  
Louis (Victor), 192  
Ludwig (Johann Friedrich), 161

## M

Macciunas (George), 286  
Machuca (Pedro), 125, **125**  
Mack (Heinz), 285  
Macke (August), 263

Mackintosh (Charles), 229, 231  
Maderno (Carlo), 152  
Magritte (René), 277, 278, 280,  
**280**, 281, **281**  
Maillol (Aristide), 219, 273, **273**  
Majorelle (Louis), 231  
Malevitch (Casimir), 247, 252  
Manet (Édouard), 215, **215**, 216,  
219, 224  
Mansart (François), 158, 166  
Mantegna (Andrea), 119, **120**  
Marc (Franz), 247, **247**, 263  
Marcoussis, 245  
Marey (Étienne), **246**  
Martellange (É.), 158  
Martini (Simone), 91, **91**  
Masaccio, 119, **119**, 130  
Masson (André), 277, 278  
Mathieu (Georges), 254, **254**  
Matisse (Henri), **262**, 263  
Matta (Roberto Matta Echaurren,  
dito), 277, 278  
Mattheuer (Wolfgang), 265  
Meissonnier (Juste-Aurèle), 178  
Melanipos, 37  
Mendelsohn (Erich), 291, **291**  
Mengoni (Giuseppe), **228**  
Mengs (Anton Raphaël), 190  
Menzel (Adolf von), 217  
Metsys (Jan), **141**, 142  
Metsys (Quentin), 127, 142  
Metzinger (Jean), 245  
Meyer (Hannes), 293  
Michelozzo, **114**, 117  
Mies van der Rohe (Ludwig), 293,  
294, 296, **297**  
Miguel Àngelo, 33, 122, **122**, 129,  
135, **136**, 137, 138,  
**138**, 152, 156, 187  
Millet (Jean-François), 216, **216**  
Miró (Juan), **276**, 277, 278  
Miron, 32, **32**  
Modigliani (Amadeo), 263, **263**  
Moebius (Jean Giraud, dito), 279  
Moholy-Nagy (László), 252, 284  
Mondrian (Piet), 252, 253, **253**,  
296  
Monet (Claude), 215, 219, **219**,  
220, 224, **224**, 225, **225**  
Morais (Cristovão de), 143, **143**  
Morris (Robert), 254  
Morris (William), 231  
Motherwell (Robert), 253  
Muchina (Wera Ignatjewna), **240**,  
241

Munch (Edward), 262, 267, 270  
Murillo (Bartolomé Esteban), 162, **162**

## N

Nadar, **213**, 219  
Nash (John), 200, **209**  
Nasoni (Nicolau), 161  
Neumann (Balthasar), 179  
Newman (Barnett), 253, 258, **258**, 259  
Nicolas de Verdun, 87  
Niemeyer (Oscar), 294, **294**  
Niepce (Nicéphore), 214  
Noland (Kenneth), 253, **254**  
Nolde (Emil), 262

## O

Oelze (Richard), 277  
Olbrich (Josef Maria), 231, **231**  
Oldenburg (Claes), 267, **267**  
Oppenheim (Meret), **275**  
Oppenordt (Gilles Marie), 178  
Ordoñez (Bartholomé), 125  
Orestes, 37  
Otto (Frei), 295, **295**  
Overbeck (Johann Friedrich), 203, 207, **207**  
Ozenfant (Amédée), 245

## P

Paik (Nam June), 286, **286**  
Palladio (Andrea), 141, 146, **146**, 147  
Paolozzi (Eduardo), **240**  
Parler (Peter), 89  
Parmigianino, 139, **139**  
Paxton (J.), 230  
Perrault (Claude), 158, **158**  
Perriand (Charlotte), 296, **297**  
Pérugin (Le), 119  
Pevsener (Antoine), 284  
Peyre l'Ainé (Marie-Joseph), 192  
Phidias, 32, **32**, 34, 35  
Piano (Renzo), 298, **298**, **299**  
Picabia (Francis), 245  
Picasso (Pablo), 239, **239**, 244, **244**, 245, 248, **248**, **249**, 261, **261**, 264, 267, **267**  
Piene (Otto), 285

Piero della Francesca, **114**, 119, 126, 130, **130**, 131, **131**, 133  
Pierre de Montreuil, 88  
Pigalle (Jean-Baptiste) **178**, 179, 193  
Pilon (Germain), 142  
Piranèse (Giovanni Battista), 190, **190**, 202  
Pisano (Andrea), 90  
Pisano (Nicola), 90, **90**  
Pissarro (Camille), 215, 219, 220, 221  
Plessi (Fabrizio), 286, **286**  
Poirier (Anne et Patrick), 267  
Pollock (Jackson), 254, 256, **256**, 257  
Policleto, 32  
Policleto, o Jovem, **27**  
Pontormo, 138  
Pöppelmann (Matthäus Daniel), **176**, 179  
Poussin (Nicolas), 159, **160**  
Pozzo (Andrea), **151**, 157  
Praxièle, 32, **33**  
Primaticio (O), 124, 125, **140**, 141, 142  
Prouvé (Victor), **226**  
Prud'hon (Pierre Paul), 194  
Puget (Pierre), **149**, 159

## R

Radziwill (Franz), **277**, 279  
Ramos (Mel), 265  
Rafael, **112**, 122, 133, **133**, 135, 137, 138, 190  
Rastrelli (Bartolomeo Francesco), 163  
Rauschenberg (Robert), **241**, 267  
Ray (Man), 285  
Reinhardt (Ad), 253  
Rembrandt (Harmensz van Rijn), 151, 165, 170, **170**, 171 **171**, 271, **271**  
Reni (Guido), **150**, 157, **157**  
Renier de Huy, 76  
Renoir (Pierre Auguste), 215, **218**, 219, 220, 221  
Ribera (José de), 162  
Richier (Germaine), 263  
Rickey (George), 285  
Riemenschneider (Tilman), 92, 126

Rietveld (Gerrit Thomas), 296, **296**  
Rigaud (Hyacinthe), 159  
Riley (Bridget), 284, **284**  
Rodin (Auguste) 33, **187**, 218, **218**, 272  
Rogers (Richard), 298, **298**, **299**  
Rondelet (Jean-Baptiste), 198, 199  
Rosanowa (Olga), 252, **252**  
Rossellino, **113**, 118  
Rossetti (Dante Gabriel), 208  
Rosso (Fiorentino), 125, **134**, 138, **140**, 141  
Rotella (Mimmo), 267  
Roth (Diter), 287  
Rothko (Mark), 253, 259, **259**  
Rouault (Georges), 263  
Roublev (Andrei), 63  
Rousseau (Henri), 264  
Rovira, 181  
Rubens (Pierre Paul), 151, 164, 172, **172**, 173, 211  
Rudolf (Conrad), 160  
Rupin (P), 160  
Russolo (Luigi), 246, **246**

## S

Sagredo (Diego de), 125  
Saint-Phalle (Niki de), 273, **273**  
Salle (David), 264  
Salle (Nicolà), 154  
Sansovino (Jacopo), **147**  
Sant'Elia (Antonio), 293, **293**  
Schinkel (Carl Friedrich), 192, **192**, 193, 208  
Schöffner (Nicolas), 285, **285**  
Schröder-Sonnenstern (Friedrich), 279  
Schumacher (Emil), 255, **255**  
Schwerdtfeger, 285  
Schwitters (Kurt), 247, 267  
Segal (George), 273, **273**  
Semper (Gottfried), 208  
Serlio (Sebastiano), 124, 147  
Sérusier (Paul), 221  
Settignano (Desiderio da), 118  
Seurat (Georges), 220, **220**, 246  
Severini (Gino), 246  
Signac (Paul), 220  
Silóe (Gil de), 125, **125**  
Sisley (Alfred), 219  
Sluter (Claus), 92, **92**  
Smithson (Robert), 7, 286, **286**

Soares (André), 181  
Sorell (P), 160  
Soto (Jesus Rafael), 285  
Soufflot (Jacques Germain), 192,  
198, **198**, 199, **199**  
Soutine (Chaïm), 263, 271, **271**  
Spoerri (Daniel), **260**, 261, 267  
Spranger (Bartholomeus), 143  
Stoss (Veit), 92, 96, **96**, 97, **97**, 126  
Sullivan (Louis), 230  
Sutherland (Graham), 279

## T

Tanguy (Yves), 277, 278  
Tàpies (Antoni), 297, **297**  
Tatline (Vladimir Ievgrafovitch),  
**290**, 291  
Taut (Bruno), 292  
Terk (Sonia), 245  
Tessin (Nicodème), 163  
Thorak (Josef), 239  
Thorvaldsen (Bertel), 193, **193**  
Tiepolo (Giambattista), 180, **181**  
Tinguily (Jean), **282**, 283, 284, 285  
Tintoretto (O), 123, 139  
Titien, 123, **123**, 139, 172  
Tobey (Mark), 254  
Toledo (Juan Bautista de), 143  
Tomé (Narciso), 181  
Toulouse-Lautrec (Henri de), 214,  
220, 231, 249, 262  
Troost (Paul Ludwig), 299, **299**

Turner (William), **205**, 206, 219,  
224, 225  
Twombly (Cy), 255

## U

Uccello (Paolo), 119, 130  
Uecker (Günther), 297, **297**

## V

Valle (Filippo delle), 180, **180**  
Vallin (Eugène), **226**, 231  
Van Alen (William), 292, **292**  
Van der Weyden (Roger), 127  
Van de Velde (Henry), 231, 296  
Van Doesburg (Théo), 252  
Van Dongen (Kees), 262  
Van Dyck (Anton), **163**, 164  
Van Eyck (Jan), 93, **93**, 126  
Van Gogh (Vincent), 220, **220**,  
262, 263  
Van Hees (Guillaume), 164  
Vasarely, 252  
Vasari (Giorgio), 137, **138**, 140  
Velázquez (Diego), 151, 162, **162**,  
270, **271**  
Veneziano (Domenico), 130  
Vergara, 181  
Vermeer (Johannes), 165, **165**  
Vernet (Horace), 208  
Veronese (Paolo), 123, **123**, 172,  
211

Verrocchio (Andrea del), 118  
Vignola, 152  
Vignon (Pierre-Alexandre), 192  
Vines (J.-B), 160  
Viollet-le-Duc, 208  
Vischer (Peter), 126  
Vostell (Wolf), 265, **266**, 286  
Voysex, 231

## W

Wagner (Otto), 231  
Warhol (Andy), 265  
Watteau (Antoine), 179, **179**, 180  
Whistler, 215  
Wilfred (Thomas), 285  
Winckelmann (Johann), 190, 194  
Wols, 254, **255**  
Wren (Christopher), 163  
Wright (Frank Lloyd), 295, **295**  
Wunderlich (Paul), 279

## Z

Zadkine (Ossip), **240**, 241  
Zarza (Vasco de la), 125  
Zimmermann (Dominikus), 182,  
**182**, **183**  
Zimmermann (Johann Baptist),  
182  
Zurbarán (Francisco de), 162



## Referências das citações

Página 254, Georges Mathieu: Entrevista com Klaus-Jürgen Fischer, Publicada em *Das Kunstwerk* (A Obra de Arte), Abril de 1959.

Página 258, J.-F. Lyotard: O Instante, Newman, in *Le temps, quatrième dimension dans l'art*, pp. 99 e seguintes, M. Baudson éditeur, Weinheim, 1985.

Página 258, Kleist: Jornais da noite de Berlim, 1810. Fonte: *Caspar David Friedrich. L'oeil et le paysage*, pp. 132 e seguinte, Insel, 1974 (1980). Francfort-sur-le-Main.

Página 273, Hanson: Catálogo *L'art d'après nature*. Associação de Arte de Hanover, 1973/74. Citação: *En tant que bon réaliste, je suis obligé de tout inventer*. Catálogo Hamburgo Associação de Arte, 1978/769, p. 117.

Página 275, Breton: *Manifeste du Surréalisme*. Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris.

Página 277, Breton: *Genèse et Perspective artistiques du Surréalisme (1941)*, in *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

Página 278, Dali: *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935.

Página 281, Magritte: *La Pensée et les Images*, Catálogo, Bruxelas, Palais des Beaux-Arts, 1954.

Página 291, Congrès International d'Architecture Moderne, CIAM: Declaração de La Sarraz (Suíça). 1928.

## Créditos fotográficos das ilustrações das páginas de abertura das partes

*Primeira parte*, p. 11 :

Arte da Magna Grécia.

Estátua em bronze de Ugento dita *Poseidon*, 500 a.C.

Museu Arqueológico, Tarento (Itália).

© Dagli Orti.

*Segunda parte*, p. 55 :

França, século XII.

*A Rainha do Sabá*, estátua em pedra proveniente do portal ocidental da igreja de Notre-Dame-de-Corbeil.

Museu do Louvre, Paris.

© Photo RMN – G. Blot

*Terceira parte*, p. 111 :

DONATELLO (1386-1466). *Amor*, bronze.

Museu Nacional do Bargello, Florença.

© Lessing/Magnum.

*Quarta parte*, p. 187 :

RODIN, *L'Homme qui marche*, bronze. Col. privada.

© Edimedia.

*Quinta parte*, p. 237 :

Alberto GIACOMETTI (1901-1966). *Le Chariot*, 1950, bronze (alt. 142,5 cm). Galerie Beyeler, Basileia.

© Len Sirman Photos/Giraudon. ADAGP, Paris, 1995.