
O BARROCO E O MODERNO: A MATERIALIZAÇÃO DO CONHECIMENTO DAS ARTES VISUAIS

Olímpio Pinheiro Santana¹. UEFS.
opsants@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo investiga a importância do domínio técnico e teórico das artes visuais, com ênfase na pintura, a partir da observação do legado dos grandes mestres. O trabalho propõe aperfeiçoar a experiência estética na modernidade através da leitura de obras de arte, começando pela detalhada análise de uma tela do pintor barroco francês Simon Vouet. Em sequência há uma análise comparativa e crítica deste pintor e Rubens. Do artista plástico brasileiro Lênio Braga analisamos uma escultura e uma releitura de Rubens. Destacamos a importância de Goya e Rembrandt para a arte moderna e a influência deste pintor holandês e do cinema de Eisenstein no trabalho de Francis Bacon. Em sua diversidade, as imagens selecionadas expressam contextos em que há luta, opressão, beleza, espiritualidade e, nessa medida, instigam-nos uma reflexão crítica cujas referências fundamentais são a própria arte como forma de conhecimento e a ética.

Palavras-chave: Barroco, modernidade, técnica, pintura, desenho.

THE BAROQUE AND THE MODERNITY: THE MATERIALIZATION OF KNOWLEDGE OF THE VISUAL ARTS

ABSTRACT: *This paper investigates the importance of technical and theoretical domain of visual arts, with an emphasis on painting from observation of the legacy of the great masters. The work aims to improve the aesthetic experience in modernity through work of art reading, starting with the detailed analysis of a screen of French Baroque painter Simon Vouet. In sequence there is a comparative analysis and critique of this painter and Rubens. From Brazilian artist Lênio Braga we analyze a sculpture and a reinterpretation of Rubens. We stress the importance of Goya and Rembrandt to modern art and the influence of this Dutch painter and Eisenstein film on the work of Francis Bacon. In its diversity, the selected images express contexts in which there is struggle, oppression, beauty, spirituality, and to that extent, instigate us a critical reflection whose fundamental references are the art itself as a form of knowledge and ethics.*

Keywords: *Baroque, modernity, technique, painting, drawing.*

¹ Mestrando em Desenho, Cultura e Interatividade na UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana), bolsista da CAPES. Graduado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA (Universidade Federal da Bahia). Desenvolve pesquisa processual em desenho ilustrativo e em pintura. Sua terceira mostra individual, *A carne além da interface: uma releitura de Rembrandt* (2014), realizou-se no Centro Cultural do Fórum Ruy Barbosa, em Salvador. Foi selecionado para os Salões de Artes Visuais da Bahia 2014, nas edições de Camaçari e Paulo Afonso.

Introdução

Os artistas que serão analisados neste artigo (Rubens, Simon Vouet, Rembrandt, Goya, Lênio Braga) evidenciam um profundo compromisso com a pesquisa prática, onde a teoria e o processo criativo se unem absolutamente. Segundo Gomes (1996), a escola alemã de arte e design Bauhaus (1919-1933) tinha por objetivo principal formar profissionais capazes de desenhar para qualquer aplicação. Isso falta em algumas escolas de arte hoje. Em cursos de Belas Artes, observa-se que há disciplinas, como Pintura, Desenho de Modelo Vivo e Expressão Tridimensional, sobre as quais os arte-educadores produzem poucos trabalhos plásticos e dificilmente os expõem, o que é de se estranhar, pois a construção do conhecimento pressupõe pesquisa, produção e divulgação constantes.

Para estimular a inovação artística é fundamental que arte-educadores e alunos reflitam sobre o legado dos grandes mestres. Picasso, por exemplo, fez essa reflexão antes de romper com a perspectiva renascentista e a concepção clássica de beleza. Superar um paradigma pictórico, que se apresenta desgastado, exige um profundo domínio dos fundamentos da pintura, seu conhecimento técnico, a reflexão crítica sobre sua concepção e seu fazer. O arquiteto Walter Gropius (1883-1960), um dos fundadores da Bauhaus, “não só procurou unir todas as artes com as novas tecnologias, mas também derrubou as barreiras existentes entre a prática e a educação das artes-do-desenho.” (GOMES, 1996, p. 82-83).

Acreditamos que as obras mais ricas da história da arte devem ser analisadas com mais consistência, inclusive mantendo-se um diálogo entre estas e os trabalhos práticos dos alunos, principalmente nos cursos de graduação e pós-graduação em Arte. A falta de compromisso de professores com esse papel formador, pode desperdiçar o potencial criativo do estudante e negar a oportunidade de reflexão sobre a condição humana na cultura, história e civilização.

Universos da arte (2004), de Fayga Ostrower, foi a referência mais importante para a elaboração deste artigo, no que corresponde à análise das obras de arte selecionadas, porque esta artista plástica e escritora brasileira apresenta um quadro detalhado de estudos de trabalhos plásticos, esmiuçando os seus elementos visuais (linha, volume, luz, cor, composição, movimento, contraste) e revelando suas funções e efeitos.

Observa-se que, atualmente, muitos artistas e arte-educadores assumem uma postura narcisista, o que é um equívoco, porque “a grandeza de um artista se dimensiona justamente na possibilidade de [...] formulações individuais saírem do âmbito de significados pessoais, passando a denotar fatos humanos permanentes.” (OSTROWER, 2004, p. 270).

Simon Vouet: vida e obra

Simon Vouet (1590-1649) foi um pintor barroco classicizado, que estudou e absorveu a arte de vanguarda na Itália entre 1613 e 1627, na maior parte em Roma, cidade originária do Barroco. Vouet baseou-se nas inovações do pintor italiano Caravaggio (1571-1610), absorvendo seus efeitos de luz, mas não o seu realismo dramático e carregado. Sua técnica é minuciosa e de textura bem realista, as formas são, sobretudo, “clássicas”, porém, idealizadas. O dinamismo da obra estudada evoca o Maneirismo, devido à monumentalidade, interação entre os corpos e aspectos decorativos, mas a concepção pictórica deste artista não se limita a isso.

A ênfase na atitude delicada de Élpis, a deusa grega que personifica a Esperança (O LIVRO DA ARTE, Figura 1), recorda a *Alegoria de Vênus e Cupido* (1540-45), do pintor maneirista italiano Agnolo Bronzino (1503-1572), especificamente as mãos. Geralmente, as mulheres desta obra francesa podem ser relacionadas aos jovens da alegoria do artista italiano, por causa dos tons de pele reluzentes. Podemos observar que o tempo de Vouet é mais intrigante e tem mais vitalidade

do que o do maneirista, sua pele e asas mostram-se desgastadas. Sua mão direita, que reage, demonstra esforço físico e inchaço. Seu rosto parcialmente coberto pelo braço torna a sua presença muito mais expressiva do que o *Tempo* de Bronzino.

As variações bruscas de claro-escuro nesta tela de Vouet são bem adequadas. A valorização da natureza aqui, o clima exótico e a influência da arte da Antiguidade e do Barroco italiano são aspectos principais da pintura barroca francesa. Temas mitológicos como o desta imagem estavam em voga na Paris do século XVII.

Ao contrário de Nicholas Poussin (1594-1665), um dos mais importantes pintores franceses da época, que absorveu rigorosamente o racionalismo clássico, Vouet desenvolveu formas humanas mais estilizadas, clássicas em sua essência, mas muito mais energéticas e objetivas, devido à atitude original de suas figuras, ao claro-escuro acentuado, ao ritmo e composições complexas de colorido vibrante. A tela aqui estudada não se prende à retórica artificial de Poussin, que se preocupou demais com o virtuosismo e chega a ser fastidioso.

Durante o reinado de Luís XIII, as obras arquitetônicas de Paris tendiam à sofisticação e sobriedade, com resquícios clássicos. Após 14 anos de treinamento na Itália, Vouet retorna à França, onde será requisitado pela coroa para decorar palácios, igrejas e edifícios importantes. As telas de Vouet demonstram o nível de desenvoltura e maturidade que ele alcançou na construção figurativa. Em sua maioria, os trabalhos que realizou foram inspirados na mitologia clássica, que fazia parte da moda artística parisiense da época, embora ele tenha criado obras religiosas importantes como representações da *Madona e Menino*.

As figuras deste artista relacionam-se profundamente com as do pintor italiano Paolo Veronese (1528-1588). Ambos tinham senso de organização e acabamento técnico rigorosamente apurados. Vouet foi estimulado pelo caráter insolente e despojado deste italiano. Assim como Veronese, o pintor francês sabia que o que mais importa numa pintura não é o tema e sim a forma, os efeitos de luz, o movimento, a relação de cores e tonalidades, a distribuição das figuras na composição, ou seja, a maneira de criar. Tal influência possibilitou a Vouet conceber obras que se tornaram referência fundamental para a geração posterior de pintores franceses.

O Tempo, vencido por Esperança, Amor e Beleza

A pintura alegórica assim intitulada (1627) (*O LIVRO DA ARTE*, Figura 1), de Vouet, representa em óleo sobre tela uma cena mitológica, onde virtudes como a beleza e a juventude devem permanecer. No trabalho vemos o Tempo (o velho de asas) ser atacado por duas jovens, a Esperança (à esquerda) e a Beleza (à direita) e por três querubins, sendo o Amor o que está iluminado acima.

O cenário é um bosque agradável que evoca uma atmosfera pastoral e aumenta o contraste da tensão das figuras com a tranquilidade do ambiente. A Esperança movimenta-se de forma tão graciosa que parece dançar. Ela é vista de perfil e sua face está na sombra. Seu gesto é delicado e quase ingênuo. Sua roupa esvoaçante reforça o seu movimento.

Diferentemente da Esperança, a Beleza tem uma atitude perversa apesar da expressão falsamente pueril. Ela ri com os olhos semicerrados para o espectador enquanto está prestes a destruir o Tempo com uma lança. Pelo fato de estar voltada para o espectador, isso a torna um ser sinistro que parece ter noção da crueldade do seu ato. Age com rapidez, representando a força e a determinação, valores evidentes no gesto violento. O tecido rosa — que se retorçe e simultaneamente enlaça seu corpo — destaca sua face e enfatiza o caráter heroico e juvenil. Este ato de aniquilar o Tempo é justo, grande e acima de tudo, poético. É uma personagem que comunica muito mais ao observador, pois está desnuda, decorada pelo tecido que se agita ao vento. O anjo que está aos seus pés é uma criatura indefinida, obscura, que repete a ação dos companheiros.



Figura 1 — Simon Vouet. *O Tempo vencido por Esperança, Amor e Beleza*. (1627). Óleo sobre tela, 107 x 142 cm. Museu do Prado, Madri.

O Tempo, ao tombar, vive uma situação agonizante e patética enquanto as jovens se divertem. Ele caiu, mas não totalmente; mesmo no chão ele luta e se protege num movimento preciso. O que demonstra não é medo, mas desafio. Mesmo em desvantagem, numa luta contra cinco rivais, ele olha fixamente para a Esperança, que está prestes a dilacerá-lo.

O cenário é bonito, as árvores estão praticamente paralelas à lança empunhada pela Beleza e ao seu corpo inclinado, o que evoca encanto rítmico e sensualidade. O Amor e os outros querubins seguram a asa do Tempo, impedindo-o de erguer-se, porém, sua figura transmite sensações de dignidade e persistência, pois o seu olhar desafiador parece nos dizer que todo o investimento e agressividade das mulheres e anjos foi em vão: em breve ele irá erguer-se e quem sabe contra-atacar.

Ironicamente, o Tempo parece estar confuso, perturbado pela aparência simpática e sensual das jovens e intrigado com os querubins. Talvez isso o torne hesitante em algum momento. Ao invés de segurar a foice para revidar, ele tenta se esquivar dos golpes das jovens; apoiando-se no chão com a mão esquerda, segura a ampulheta. Isso mostra que ele foi desarmado e está completamente vulnerável. Como está concebido, assemelha-se ao protótipo da figura de um sábio da Antiguidade.

É uma obra atemporal, mas a luz e as formas exuberantes evocam o Classicismo e representa um valor supremo que é a força, o poder de julgar e de vencer. Não se percebe na cena um espírito de luta devido à expressão brincalhona e irreverente das mulheres e querubins.

A imagem parece não apresentar protagonista, o que há é uma intensa relação entre os personagens. Os movimentos são um pouco artificiais, embora haja a tensão e o realismo do Barroco. As figuras evidenciam um conhecimento profundo de anatomia.

Composição

Neste quadro de Vouet existem seis figuras posicionadas no centro, formando uma composição geométrica dividida em um losango à esquerda, agrupando as figuras da Esperança, do Amor e o querubim do centro. À direita há um triângulo constituído pela Beleza, o Tempo e o Querubim, abaixo à direita. Este último é o subgrupo mais impactante, devido à interação da Beleza com o Tempo, que os destaca dos demais seres. O movimento da Beleza com o tecido rosa esvoaçante também contribui para tornar este grupo mais interessante. O tecido que enlaça o corpo da Beleza dá equilíbrio à composição. É um dos aspectos que tornam esta figura a mais atrativa da obra. Há uma função decorativa importante nos panejamentos.

Unidade e equilíbrio

Os dois anjos, do losango à esquerda, que agarram a asa do Tempo equilibram o todo pictórico. O Amor olha para o velho e dirige-se para a direita. O anjo abaixo dele volta-se para a esquerda e também agarra a asa. Esta interação de olhares entre os anjos da esquerda e o Tempo harmoniza o quadro. No geral, cada figura está olhando para uma direção distinta, o que favorece a coesão.

Movimento

Na mão esquerda da Esperança inicia-se um movimento dramático, que desce pela sua roupa e continua no corpo do Tempo, seguido pelo seu braço direito auxiliado pela curva do manto, até chegar à ponta da lança empunhada pela Beleza. A variedade de linhas e os movimentos vão convergir para o centro. As linhas das armas empunhadas pelas jovens se direcionam para a cabeça do velho que, junto com sua mão direita, constituem o clímax da obra. Quando notamos que ambas as armas formam um ângulo incompleto, a cena divide-se em duas.

Cor e contraste

A escuridão presente nas árvores e arbustos ajuda a valorizar as figuras humanas, proporcionando-lhes mais nitidez e realismo. Os contrastes acentuados de luz e sombra — o céu na extrema esquerda e a obscuridade no outro lado — revelam os opostos da vida, realçando o complexo de ações que podem surgir inesperadas. As cores rosa e vermelha, presentes apenas nos trajes femininos e nas asas do anjo principal, sugerem violência e auxiliam no volume. Diferentemente do velho que tem a pele de um homem comum, a epiderme rosada e luminosa imprime nas jovens uma sensação de beleza e poder, tornando-as divindades. É como se elas tivessem uma energia superior à das demais personagens.

Luz

A luz que vem da esquerda reforça a atitude das três figuras principais e enfatiza a ação de ataque da Beleza e a reação de defesa do Tempo. Identificamos uma hierarquia, na qual as mulheres atraem primeiro nossa atenção, depois o olhar se dirige para o velho e em seguida para o anjo do topo. A Beleza está em posição frontal, com face, braços e seios iluminados, o que a destaca dos outros seres.

Análise comparativa e crítica: Rubens e Simon Vouet

No quadro a óleo *São Jorge e o dragão* (1606-07) (ORATÓRIO MONÁSTICO, Figura 2), do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640), temos o santo tradicionalmente representado com armadura, capa e empunhando uma espada num cavalo branco, matando o dragão para salvar a princesa. A expressividade e dinamismo da tela são proporcionados pelo jogo de diagonais dramáticas do santo e do cavalo, acrescidas de um movimento rotativo originado na crina do cavalo e que se completa com o corpo do monstro até sua boca. A composição está balanceada pela linha vertical da donzela.

Nesta obra, São Jorge está tomado pelo espírito de luta, prestes a se projetar na direção do espectador. Só isso já nos diz que esse quadro tem muito mais ousadia que o de Simon Vouet, onde a dramaticidade é sugerida por movimentos excessivos e classicizados das jovens, além do contraste de luz e sombra. Em Rubens, a dramaticidade não é sugerida, mas plena.

As formas femininas do quadro de Vouet são demasiado suaves para o gesto hostil que executam. Em Rubens a situação é mais impactante. A linha diagonal do cavalo vai do ângulo direito superior ao esquerdo inferior, abrangendo a cabeça do cavalo com sua crina ondulante, seu tronco, a pata traseira e a cauda do animal.

Tal qual o seu cavaleiro, o cavalo é robusto e elegante, desenhado laboriosamente. A crina e a cauda funcionam como elementos decorativos. Semelhante a um animal mitológico que lembra Pégaso, o cavalo transmite a sensação de que vai levantar voo de tão vigoroso que se mostra ao empinar-se. Parece ser dotado de razão pela sua postura triunfante e imponente sobre o dragão, que personifica um demônio, um ser inferior que pode ser associado a certos monstros do pintor flamengo Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525-1569).



Figura 2 — Peter Paul Rubens. *São Jorge e o dragão*. (1606-1607).
Óleo sobre tela, 427 x 312 cm. Museu do Prado, Madri.

A profundidade em *São Jorge e o dragão* não foi explorada como na tela de Vouet, onde vemos a linha do horizonte definida por uma faixa azul do mar. Isso não ocorre em Rubens porque o seu objetivo foi utilizar mais a obscuridade na base e no canto superior direito para realçar a figura do cavalo que é o foco da composição. Sua magnificência e tensão atraem de imediato o espectador.

O cavalo é a figura que possui a maior área de cor. Sua crina está parcialmente rodeada por uma massa escura e este é um dos contrastes mais bruscos e chocantes da composição. A região peitoral do cavalo está interligada ao corpo do dragão que parece afundar nas trevas, ou quem sabe surgir delas, já que mal distinguimos sua forma da escuridão. Parte do dragão está indefinida, assim como o querubim situado abaixo da Beleza no quadro de Vouet. Este querubim e o cordeiro que a princesa carrega, na tela de Rubens, são figuras de menor importância plástica, que poderiam passar quase despercebidas. O cordeiro, ao simbolizar a inocência e o próprio Cristo, suaviza a obra, opondo-se à brutalidade do dragão.

Há um triângulo formado pelas cabeças do santo, do cavalo e do dragão. Depois de atraído pelos semblantes do cavalo e do cavaleiro, nosso olhar é conduzido para a boca do dragão. Este jogo da percepção visual é importante também em Vouet, só que com menor intensidade.

Mesmo situadas numa composição dramática, as figuras de Vouet parecem estar posando para um retrato. Essa sensação é reforçada pela linguagem corporal e posição afetada da Beleza. São figuras semelhantes a estátuas sem consistência, se comparadas às de Rubens, que são fruto de uma concepção mais poderosa.

As linhas do quadro de Vouet estão bem definidas, sendo suas figuras mais nítidas do que as de Rubens, cuja pintura possui uma pincelada mais sutil e é mais rica em texturas. No pintor flamengo, os contornos são parcialmente suavizados, na medida correta, o que evidencia a influência de Caravaggio e uma técnica muito avançada para a época. O quadro de Rubens transcende as fórmulas utilizadas naquele período, razão pela qual possui independência na sua estrutura.

Lênio Braga: vida e obra

O artista plástico paranaense Lênio Braga (1931-73, nascido em Ribeirão Claro) atuou como pintor, desenhista, gravador, escultor, muralista, designer gráfico e fotógrafo. Morou em São Paulo, onde estudou gravura com Yllen Kerr e Lívio Abramo, na Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna. De 1955 até fins dos anos 60 viveu na Bahia, principalmente em Salvador, onde fez amizade com importantes artistas, tais como Carybé (1911-1997), Mario Cravo (1923), Jenner Augusto (1924-2003), o escritor Jorge Amado (1912-2001), dentre outros que aparecem retratados no painel *Entrada de Cristo em Salvador* (1962), óleo sobre tela pintado em homenagem ao escultor Agnaldo dos Santos (1926-1962). Com a obra *Monalisa & moneyleague* (1966) obteve o I Prêmio Nacional de Pintura da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (1966), realizada no Convento do Carmo, em Salvador.

Um dos trabalhos mais importantes de Lênio, o *Painel da rodoviária de Feira de Santana* (1967), pintura em azulejo, feito com a colaboração do ceramista alemão Udo Knoff (1912-1994), representa vários aspectos da cultura nordestina, principalmente a literatura de cordel, onde vemos rótulos de garrafas de cachaça (que assinalam o seu domínio do design gráfico), ícones do imaginário popular, abrangendo o mundo dos vaqueiros, cangaceiros, heróis nacionais, folguedos, crenças religiosas, superstições, falares e provérbios cotidianos. O caráter universal deste painel serve para comprovar que os aspectos regionais podem ser universalizados, o que questiona a

dicotomia universal/regional. O painel revela uma intensa pesquisa das referências indígenas, africanas e europeias que confluem na sua figuração.

No *Painel da rodoviária de Jequié* (1966), Lênio representou, na técnica do mosaico, as três matrizes étnicas que compõem a identidade nacional (a indígena, a negra africana e branca europeia). Neste painel vemos referências ao teatro mambembe, ao circo de cavalinhos, à imagem da sereia com um espelho (muito explorada na obra do artista), o que remete à iconografia afro-brasileira.

Na rodoviária de Itabuna, o artista produziu outro *Painel* (1967), também em mosaico, cujo tema foi o cacau, relacionado àquele seu período de fartura e poder, gerado pela grande prosperidade dessa lavoura no sul da Bahia. O mural mostra frutos do cacau em abundância, sendo transportados por uma tropa de burros, bicicletas, carros, em cima de um ônibus e espalhados pelo chão, uma alusão àquela riqueza agrícola que não existe mais.

Em 1968 a II Bienal de Artes Plásticas da Bahia, em Salvador, foi fechada pela ditadura e várias das obras selecionadas foram apreendidas, inclusive as de Lênio, que, perseguido, fugiu para Itapetinga, no sudoeste do Estado. Naquela cidade, para complementar a *Capela do Menino Jesus*, Lênio executa a *Cruz* (1969) em pedra-sabão de Ouro Preto. Localizada no adro, em frente à capela, a cruz mede 2,80 m de altura e possui 41 baixos-relevos de cenas bíblicas.

Menino Jesus

A escultura em cedro *Menino Jesus* (1969) (REVISTA DE CULTURA DA BAHIA, Figura 3), remete a um menino despido, segurando uma esfera vermelha e brilhante. Sem dúvida, esta é a obra mais importante das que Lênio Braga produziu para a *Capela do Menino Jesus*, e uma das mais expressivas de toda a sua carreira. Talvez isso se confirme no gesto raro, na densidade da figura.

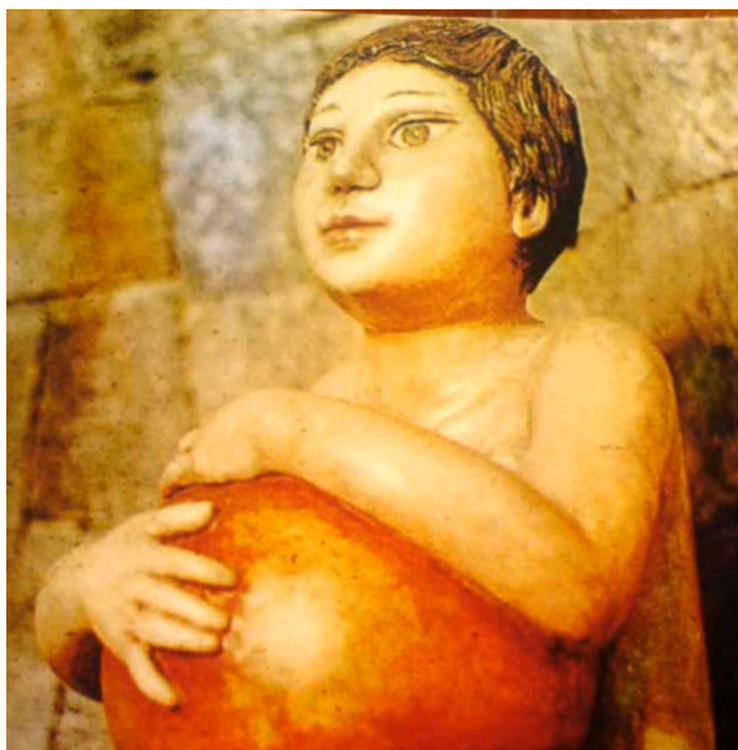


Figura 3 — Lênio Braga. *Menino Jesus* (1969). Cedro policromado. Capela do Menino Jesus, Itapetinga, Bahia.

A princípio, o trabalho parece estático, o rosto limpo, quase sem emoção, mas apresenta ao observador atento os movimentos sutis na sobrancelha, que distinguem um olhar penetrante; os dedos da mão direita se abrem polidamente; os antebraços flexionam-se de maneira impossível, acompanhando a superfície curva da bola. Este movimento de compressão, feito pelos braços na esfera, aumenta a densidade da escultura porque acentua sua gravidade. A cor quente da bola, os círculos nítidos das íris e pupilas, a rotundidade da cabeça acompanham este efeito e contribuem para reforçá-lo.

A transcendência sutil dos limites anatômicos (nos braços) e a atemporalidade da forma dialogam com a Antiguidade, o Barroco, inclusive com o escultor e arquiteto brasileiro Aleijadinho (1730-1814). Daí o êxito em deflagrar sensações opostas: densidade e leveza, aliadas a uma configuração moderna e elegante.

A curra: a obra e o contexto histórico

O rapto das Sabinas (1618), de Rubens, é uma obra de tema mitológico, que mostra a imponência e virilidade de dois irmãos Castor e Pólux (vestidos como antigos soldados romanos), quando raptam as filhas de Leucipo, suas noivas. A nudez das jovens está de acordo com a iconografia tradicional. É bastante similar à *Batalha de Anghiari* (1505), afresco perdido de Leonardo da Vinci, conhecido graças a um esboço deste pintor flamengo.

A curra (1967) (MOSTEIRO DE SÃO BENTO, Figura 4), de Lênio Braga, é uma releitura do referido quadro acima, de Rubens, na qual vemos uma denúncia à repressão da ditadura militar brasileira (1964-1985) simbolizada pelo estupro a duas mulheres que representam a bandeira nacional. O trabalho foi exposto na III Bienal da Bahia (2014), no Mosteiro de São Bento, em Salvador.

No Brasil, os anos 60 testemunharam uma rica vertente, denominada Novas Figurações, onde diversas tendências se expandiram no Rio de Janeiro e São Paulo, na busca de uma nova expressão artística, tanto na temática (que indiretamente se relacionou com a Arte Pop e referências à iconografia urbana) quanto na renovação técnica. Mas outras expressões figurativas, igualmente importantes, não se limitaram à região Sudeste do país. Cumpre-nos referir as seguintes contribuições fundamentais para as artes plásticas da Bahia nos anos 60: a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (1960), sob direção da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992). Este museu colaborou para dar maior visibilidade à arte moderna baiana. Da segunda geração da arte moderna na Bahia, eis os criadores que mais se destacaram no período: Sante Scaldasferri (pintura), Juarez Paraíso (desenho, gravura), Yêdamaria (pintura e gravura), Emanuel Araújo (gravura), Sonia Castro (gravura), Lygia Sampaio (pintura), Lygia Milton (pintura) etc.

Mas foi Juarez Paraíso quem liderou o movimento de renovação que caracterizou esse período, chamando atenção para os novos meios, quebrando preconceitos contra o uso de materiais e misturando técnicas. Com a adesão de Riolan Coutinho, Renato da Silveira, Jamison Pedra, entre dezenas de outros, esse movimento culminou nas duas bienais baianas, em 1966 e 1968, uma das iniciativas mais importantes da época em termos nacionais. (MATOS, 1999, p.11).

Apesar de a Arte Pop ter exercido uma influência significativa nas artes plásticas do Brasil, nos anos 60, isso ocorreu principalmente no que tange à concepção publicitária, mas o conteúdo, o “teor crítico, exuberante e exaltado do pop brasileiro não o identificava, em profundidade, com seus pares americanos” (CANONGIA, 2005, p. 53). Numa das expressões mais altas da época, as Novas

Figurações refletiram a violência e opressão do regime ditatorial, em trabalhos de conteúdo trágico e lírico, configurados na representação icônica de atos de desprezo pela liberdade dos cidadãos.



Figura 4 — Lênio Braga. *A curra*. (1967). Óleo sobre madeira, 160 x 150 cm.
Foto capturada no Mosteiro de São Bento, em Salvador, por Olímpio Pinheiro Santana.

Neste sentido, *A curra* é uma obra decisiva para definir o que marcou a relação dos militares com o Brasil: a pintura representa dois soldados, fortalecidos por tanques de guerra, sequestrando duas mulheres nuas, uma das quais é parcialmente cromada em verde, da cintura para cima, a outra, em amarelo, nos cabelos, costas, ombros e braço esquerdo, as principais cores da bandeira brasileira. Os soldados apresentam faces sinistras, olhos ocultos nas sombras dos capacetes (semelhantes aos dos nazistas). Brutais, covardes, eles se apoderam de duas mulheres completamente frágeis. Qualquer esperança de libertação é anulada, porque a estreita faixa de vegetação à esquerda e o horizonte estão sob o domínio de esteiras rolantes dos tanques. Uma pequena área verde foi o que restou da bandeira nacional, do território violentado. As faixas pretas à esquerda realçam o horror da cena.

Diferentemente do quadro de Rubens, a releitura de Lênio exclui os cupidos e substitui os cavalos fogosos por tanques, que, ao invés da graça equestre, transmitem a ferocidade mecânica da ação militar. As trevas à esquerda cobrem parte dos tanques, dos soldados, mas não atingem as mulheres, articulando tensão espacial com os tons de pele feminina, principalmente no contraste com o amarelo. O braço esquerdo da mulher de costas é quase chapado, adquirindo mais vivacidade neste matiz, como se a mão amarela reagisse e tentasse frear o agressor. O negro no corpo do soldado e do tanque reforça um contraste violento sobre a mão amarela delicada e vibrante. Nesta

mulher, Lênio tornou ainda mais saliente os músculos flexores do antebraço direito do que o do referente rubensiano. Em detrimento da sensualidade, Lênio imprime nas jovens o efeito de resistência devido a uma maior força física, o que não ocorre nas jovens de Rubens. As duas mulheres da cena relida têm um porte atlético, visível na tensão anatômica, onde se rejeitou a flacidez típica de Rubens.

As torções corporais e emoções femininas se contrapõem às formas retas, rígidas, pouco articuladas dos tanques e dos militares que se assemelham a robôs. O jogo de diagonais tem uma importância crucial na composição em X: a diagonal predominante é identificada pelo torso, braço esquerdo e olhar da mulher verde; o tronco da outra mulher também contribui para esta direção, porém, sua mão esquerda se desvia sutilmente, compensando o movimento e evitando uma sincronia artificial na estrutura. A diagonal oposta é formada pela coxa esquerda da mulher de cima, a perna do soldado à direita e os canhões obscuros ao fundo, que pesam muito porque estão quase tocando o ângulo da tela. A posição dos canhões torna a composição mais dinâmica e o movimento bélico mais brusco, como uma ameaça constante, que pode destruir quem ficar no caminho. Nesta criação, a oscilação da atmosfera cinzenta é condizente com o clima nebuloso que impera na imagem.

Um ícone de grande importância: a perna esquerda tensionada, com um calçado militar romano e enfeitado em laços, no soldado à direita. São identidades que se cruzam, reflexos da Antiguidade no século XX, da selvageria tão comum em eras remotas e que ressurgiu naqueles anos sinistros de repressão, tortura e morte.

A modernidade em Goya

A existência autônoma que encontramos em várias figuras do pintor e gravador espanhol Francisco de Goya (1746-1828), seja na gravura, desenho ou pintura, deve-se a uma expressão imediata, resultante da manipulação de formas, texturas, cores, massas plásticas violentas que, às vezes, se dissolvem parcialmente, numa atmosfera nefasta, como identificamos em *A lâmpada do diabo* (1797-98) (TODOROV, Figura 5), em cuja paleta predomina preto, cinza colorido e amarelo ocre. A concepção pré-moderna está centrada no trio de jumentos demoníacos que dançam ao redor do fogo, fato simulado em pinceladas gestuais que exprimem angústia.

Atormentado por um demônio, o padre, representado na tela, teme a morte e uma severa punição por ignorar os males do mundo. Sua estupidez e ignorância são simbolizadas pelos animais. Esse quadro mostra um lado sombrio da Igreja na Espanha: um sacerdote encurralado, enlouquecido diante de forças espirituais macabras. Ele tapa a boca, já que não ousa se contrapor à Igreja e está em conflito pela impossibilidade de manter em si mesmo duas energias opostas: um lobo e um cordeiro. Conforme Lexikon (2009), na acepção negativa, o lobo é um animal satânico, ao contrário do cordeiro, símbolo de Cristo e do seu sacrifício. Percebe-se uma analogia ao terror da Inquisição espanhola, às conspirações, torturas nos calabouços, holocaustos. “Goya pinta agora o mundo tal como o vê, e não tal como este existe independentemente dele: a ruptura que os impressionistas irão trazer já está presente” (TODOROV, 2014, p. 192). Essa paleta parece prenunciar a da série *Pinturas Negras* (1820-23), outro ponto de referência fundamental deste artista.



Figura 5 — Francisco de Goya. *A lâmpada do diabo*. (1797-98).
Óleo sobre tela, 42 x 32cm. Galeria Nacional de Londres.

A influência de Rembrandt, do cinema e da fotografia em Francis Bacon

Na obra do pintor anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992), a fotografia tem uma importância crucial porque, diferentemente de outros pintores, como Degas, que “com a finalidade de identificar posturas corporais instantâneas ou de aprender a compor seus quadros de um modo que aparentasse casualidade [...] esses pintores olharam *por meio* da fotografia”, mas “Bacon olhou *para* a fotografia” (SYLVESTER, 2007, p. 67).

A maior fonte de inspiração para Bacon foram as fotografias que possuem o que Roland Barthes (2012) chama de “*punctum* de uma foto”, que é aquele acaso que nela o punge, o fere e o mortifica. Francis Bacon viu como um modelo perfeito a fotografia do rosto da babá gritando, no momento mais brutal do filme mudo *O Encouraçado Potenkin* (1925) (CINE-REAL, Figura 6), do cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948). No final da sequência antológica, do massacre na escadaria de Odessa, vemos o instante em que um carrasco mata à espada a babá, cujos golpes se repetem, na montagem revolucionária do cineasta russo, tornando ainda mais trágica a derradeira cena em que, num primeiríssimo plano, captamos a última centelha de vida da senhora ensanguentada, baleada no olho e gritando com o pincenê destruído. Essa imagem foi relida por

Bacon em *Estudo para a cabeça de um papa gritando* (1952) e influenciou muito sua obra, inclusive as releituras que fez do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660).



Figura 6 — Sergei Eisenstein. Imagem de *O Encouraçado Potemkin*. (1925). Cinema.

Observa-se que Bacon, depois de ter sido influenciado pelas pinturas de Picasso, adotou exclusivamente o óleo sobre tela; por isso destacamos o seu manejo específico dessa tinta com ferramentas inusitadas para recriar a figura humana. O crítico inglês David Sylvester (2007) afirma que o pintor e gravador holandês Rembrandt van Rijn (1606-1669) foi o principal mestre de Bacon, no que tange ao manuseio da tinta, criação do volume, representação da carne e à relação entre o corpo e o panejamento. Mesmo com três séculos de distância, estes dois pintores apresentam semelhanças marcantes na maneira de pintar.

Apesar da importância da fotografia para Bacon e do *Retrato do Papa Inocêncio X* (1650), de Velázquez, foi Rembrandt quem despertou neste pintor a consciência moderna do efeito visceral da textura pictórica, obtida através das marcas involuntárias que nascem num processo criativo agonístico. Ernst van de Wetering, historiador holandês da arte, em *A corpus of Rembrandt paintings IV: the self-portraits* (2005), observa que as pinturas de Rembrandt que representam a carne humana são os aspectos mais importantes da técnica deste artista, os que mais exigem uma cuidadosa investigação.



Figura 7 — Rembrandt van Rijn. *Hendrickje banhando-se num riacho*. (1654). Detalhe. Óleo sobre tela, 61,8 x 47cm. Galeria Nacional de Londres.

Em *Hendrickje banhando-se num riacho* (1654) (REMBRANDT, Figura 7), de Rembrandt, percebemos um movimento suave e convincente na modelagem da pele sobre os quadríceps, tíbia, patela e tendão dos joelhos. O claro-escuro de Rembrandt aviva a carne e a sua luz simula os tons claros e persegue os tons intermediários, semiobscuros e obscuros da forma. Numa técnica revolucionária, o drapejamento foi abreviado com traços em impasto (provavelmente com auxílio da espátula e dos dedos), rompendo com o viés clássico, configurando um tecido palpável, como talhos gordurosos de carne. As mãos e a camisola foram substituídas por marcas involuntárias, que, em vez da fidelidade academicista, captam um rastro humano. Ao avaliar a fatura cromática da carne e a luz singular que Rembrandt utilizava na expressão das figuras, percebemos a influência decisiva deste legado em Bacon, sobretudo quando ele afirma:

A meu ver, a textura de uma pintura parece mais imediata do que a textura de uma fotografia, porque a de uma fotografia parece sofrer um processo semelhante ao da forma ilustrativa no sistema neurológico, enquanto a de uma pintura parece tocar imediatamente no sistema nervoso. (SYLVESTER, 1995, p. 57).

Considerações finais

Atualmente, a desvalorização do domínio técnico nas artes visuais, como a pintura e o desenho, gerou problemas para alguns artistas que, em sua cegueira ideológica, se acomodaram em procedimentos denominados de “arte conceitual” sem a compreensão real do termo. É comum, em disciplinas de cursos de graduação e pós-graduação em artes visuais, professores cultivarem atividades ingênuas ou “conceituais” no lugar do que seria uma aula preparada com seriedade para a aplicação dos instrumentos de desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia etc.

No ensaio *O artista e o artesão*, Mário de Andrade (1975) sugeriu que o criador, ao invés de ser formalista ou excessivamente experimentalista, buscasse na arte uma aproximação mais objetiva com o mundo, dominando a técnica, um fenômeno universal, vinculado a uma tradição. Para a arte-educadora e escritora norte-americana Betty Edwards (1984), a habilidade de desenhar depende da capacidade de ver o mundo artisticamente. Mas, quando o artista e o arte-educador não desenvolvem ou ignoram essa capacidade, o resultado é a pobreza técnica e criativa dos trabalhos e propostas. O absurdo é que, mesmo sem dominar o desenho, alguns artistas conseguem se tornar mestres ou doutores em Artes Visuais, ainda que permaneçam inexpressivos na criação, pesquisa e ensino.

A aquisição da habilidade de desenhar com realismo é valiosa sob três aspectos. Em primeiro lugar, através do realismo aprendemos a ver em profundidade. Em segundo lugar, quando ainda não se é artista, a aquisição dessa habilidade pode nos transmitir um senso de confiança em nossa capacidade criativa que talvez jamais conseguíssemos atingir de outra forma. [...] E, em terceiro lugar, aprendemos a fazer a transição para outra modalidade de pensamento, modalidade esta com alto potencial para a solução criativa e inteligente de problemas. (EDWARDS, 1984, p. 18-19).

Há pouco tempo no Brasil, três exposições tiveram um número elevado de visitantes: *Impressionismo: Paris e a Modernidade* (2012), no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (561.142 pessoas); *Caravaggio e seus seguidores* (2012), na Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte (90 mil pessoas); *Ron Mueck* (2015), Pinacoteca do Estado de São Paulo (357 mil pessoas). Essa estatística foi divulgada nos respectivos periódicos: *Folha de S. Paulo*, *Estadão* e *Exame*. Em artes visuais, o que mais tem atraído o grande público, como constatamos, são as obras dos grandes mestres, ou trabalhos fortemente vinculados à tradição da história da arte, como as esculturas hiper-realistas do australiano Ron Mueck, porque tais obras têm o poder de nos arrebatam e de comunicar por si mesmas, independentemente de textos, explicações, de sermos observadores comuns ou críticos e também porque a humanidade, de um modo geral, reconhece nelas um vasto saber.

A falta de criatividade, conhecimento técnico e seriedade, que hoje atinge todas as artes em larga escala, e que nunca houve antes na história da humanidade, é contraditória, porque vivemos numa época cujo volume de informações dobra em prazos cada vez mais curtos, ao passo que muitos se mantêm aprisionados pelas ferramentas digitais, absorvendo superficialmente o conhecimento oferecido, sem refletir sobre a forma e o conteúdo dos signos que encontram. Toda essa crise criativa (interior, mental, artística) e desperdício do saber resultam do que o escritor e pintor argentino Ernesto Sábato (1911-2011) chamou de “miséria espiritual”:

O problema mais grave, porém, é que nesta civilização doente não há apenas exploração e miséria, mas também uma correlativa miséria espiritual. A grande maioria não quer a liberdade, tem medo dela. O medo é um sintoma do nosso tempo. (SÁBATO, 2008, p. 86).

Se os artistas citados neste trabalho foram capazes de produzir grandes obras é porque a maioria deles teve ensinamentos técnicos, históricos e espirituais que enriqueceram sua capacidade de expressão artística. Assim, sublinhamos a importância — para os cursos de artes visuais — de uma proposta educativa de vínculo com as obras dos grandes mestres da história da arte, de modo que, ao invés de o professor devanear, que ele tenha um compromisso com o conhecimento da arte e de sua função social, considerando que, principalmente nessa área, as escolas e universidades devem orientar o estudante para um olhar autônomo, crítico e eticamente reflexivo.

Ao sublinhar a grande relevância que tem Goya na história da arte, Ostrower assinala que ele “é tão moderno — na mentalidade, nas lealdades, nas dúvidas, nos desesperos e nas esperanças que formula — que parece pertencer ao nosso século” (OSTROWER, 2004, p. 270). Aqui lembramos a afirmação de Ezra Pound (1885-1972), poeta e ensaísta norte-americano, de que “os artistas são as antenas da raça”. Porém, como a reflexão histórica nos ensina, o artista não é mais importante do que a obra, a materialização do conhecimento artístico, seu legado. Nessa medida, cabe-lhe, como artista, dialogar com todos os tempos da arte a fim de poder contribuir para o progresso espiritual da humanidade.

Referências

- ANDRADE, Mário. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins, 1975. 198 p.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. 115 p. (Saraiva de Bolso).
- CANONGIA, Lígia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 94 p.
- CARLO, Volpe. Mestres franceses. In: GALERIA DELTA DA PINTURA UNIVERSAL. Rio de Janeiro: Delta, 1972. v. 2. p. 577-632.
- CINE-REAL. Keeping film projection alive. Disponível em: < <http://cine-real.com/gallery/>>. Acesso em: 26/03/2016. (Ilustração).
- EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1984. 218 p.
- GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Desenhismo*. 2. ed. Santa Maria-RS: Editora da UFSM, 1996. 120 p.
- LÊNIO Braga, um artista raro. In: REVISTA DE CULTURA DA BAHIA. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 1999-2000, n. 18. p. 137-157. (Ilustração).
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 2009. 214 p.
- MATOS, Matilde. *A arte contemporânea da Bahia*. In: 100 ARTISTAS PLÁSTICOS DA BAHIA. Salvador: Prova do artista. 1999. 120 p.
- O LIVRO DA ARTE. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997. 512 p. (Ilustração).
- ORATORIO MONÁSTICO. San Jorge. Disponível em: <http://imagenessagradas.blogspot.com.br/2013_04_01_archive.html>. Acesso em: 26/03/2016. (Ilustração).
- OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2004. 371 p.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 220 p.
- REMBRANDT. Tradução de José Ry Gandra. São Paulo: Abril. 2011. (Coleção Grandes Mestres, v. 7). 160 p. (Ilustração).
- SÁBATO, Ernesto. *A resistência*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 105 p.

SILVA, Andréa do Nascimento Mascarenhas. *Em busca de vozes perdidas: Lênio Braga, muralismo, "arquivo" e comunicação oral*. 2009. 142 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 1995. 208 p.

_____. *Sobre arte moderna*. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 616 p.

TODOROV, Tzvetan. *Goya à sombra das Luzes*. Tradução de Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 312 p. (Ilustração).

UPJOHN, Everard M.; WINGERT, Paul S.; MAHLER, Jane Gaston. *História mundial da arte: do Barroco ao Romantismo*. Tradução de Manuela França. Lisboa: Martins Fontes, 1979. v. 4. 264 p.

WETERING, Ernst van de. *A corpus of Rembrandt paintings IV: the self-portraits*. Tradução de Jennifer Kilian, Katy Kist e Murray Pearson. Dordrecht: Springer, 2005. 722 p.