

Ricaldes, João

História da Arte em 200 Obras, Mogi Mirim, Edição do Autor,
2020, 640 páginas.

ISBN 978-65-00-10491-2

Capa: Tainara Ricaldes

Revisão: Rita Ricaldes

Para Laura, Pedro e Júlia.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ricaldes, João

História da arte em 200 obras / João Ricaldes. -1. ed. -- Mogi Mirim, SP: Ed. do Autor, 2020.640 pp.,200 ils

Bibliografia

ISBN 978-65-00-10491-2

1. Arquitetura 2. Arte 3. Arte - História 4. Escultura 5. História da arte 6. Pintura I. Título.

20-46627

CDD-709

Índices para catálogo sistemático:

1. História da arte 709

Apresentação	5
Capítulo 1 - Arte na Pré-história e no Egito Antigo.....	12
Capítulo 2 - Arte grega e romana	36
Capítulo 3 - Arte Medieval	56
Capítulo 4 - Arte Renascentista.....	83
Capítulo 5 – Maneirismo e Barroco	112
Capítulo 6 – Barroco no Brasil.....	142
Capítulo 7 – Rococó	160
Capítulo 8 – Rococó no Brasil.....	178
Capítulo 9 - Arte Neoclássica.....	193
Capítulo 10 – Romantismo.....	209
Capítulo 11 – Realismo.....	236
Capítulo 12 – Impressionismo.....	258
Capítulo 13 Pintura Brasileira do Século XIX 1ª parte	281
Capítulo 14 Pintura Brasileira do Século XIX 2ª parte	304
Capítulo 15 Pintura Brasileira do Século XIX 3ª parte	336
Capítulo 16 – Arte Moderna 1	365
Capítulo 17 – Arte Moderna 2	395
Capítulo 18 - Arte Moderna no Brasil.....	449
Capítulo 19 – Arte Contemporânea	492
Capítulo 20 – Arte Contemporânea no Brasil.....	546

Imagens.....	611
Bibliografia	624
O Autor	638

Apresentação

Duzentas obras podem parecer muito, mas é na verdade bem pouco diante da imensa riqueza e diversidade que todo o passado humano acumulou ao longo dos milênios e generosamente disponibilizou para quem nasceu no século XX ou XXI. Uma pequena parte desta herança pode ser apreciada nas próximas páginas, através de obras-primas que já aguardam o seu olhar, sua experiência e sua inteligência.

História da Arte em 200 Obras resulta de um longo percurso profissional e existencial. Nos últimos vinte anos tenho me dedicado à pesquisa e ao ensino de história da arte junto a professores e alunos do Ensino Básico, através de cursos de formação, palestras e visitas guiadas, além de artigos, vídeos e postagens para o [Projeto Humanarte](#). Meu desafio foi insistir em uma abordagem ao mesmo tempo generalista e rigorosa, estética e histórica, espiritual e analítica, sempre buscando uma sintonia entre pesquisas recentes e a crescente procura da sociedade por mais vivências no mundo da arte, o que se manifesta de forma contagiante nas grandes exposições organizadas no País na última década.

No ofício de educadores nos é revelado que, apesar de todos os desafios e percalços, ainda persiste em nosso meio uma grande preocupação com o desenvolvimento profissional e pessoal. Nestes tempos conturbados e atravessados por tentativas de destruição dos valores mais caros da

humanidade, como a solidariedade, a empatia e a responsabilidade coletiva, é possível encontrar um público ávido por conhecimento, arte, autorreflexão, atento a seu próprio desenvolvimento emocional.

Este livro oferece a você, leitor e leitora, três níveis de imersão no rico patrimônio mundial da história da arte ocidental. No primeiro você é convidado a percorrer os caminhos que vão das pinturas das paredes internas nas cavernas paleolíticas ao grafitti das paredes externas nas grandes cidades atuais. Cada um dos vinte capítulos apresenta textos compactos, leves, dedicados a apenas algumas obras, mas atualizados segundo as fontes mais consagradas.

Podem até ser consultados separadamente. O que se pede aqui é apenas a disposição de parar e olhar, olhar mais devagar, suspender o juízo, prestar atenção nos detalhes, como dizia o mestre Jorge Larrosa Bondia.

Em cada movimento, escola ou período, nossa abordagem prioriza a obra, sua filiação à tradição, a ressignificação que operou sobre a matéria do passado, seu impacto na posteridade, rupturas e inovações. Assim, você será convidado a exercitar uma leitura de imagens que evita rotulações apressadas e faz a opção pela qualidade e não pela quantidade de obras e autores. Muitos vão sentir grandes ausências, ao que já peço desculpas antecipadamente.

Ainda neste nível você poderá flagrar momentos marcantes da vida dos artistas, suas angústias, vitórias e frustrações

vividas nos marcos dos seus contextos históricos. Encontraremos artistas de gênio, alguns de grande sucesso, outros de grandes fracassos. Alguns boêmios e marginais, outros de grande autoridade em seu tempo, alguns ousados, outros bem integrados como profissionais do mercado.

Sempre que possível procurei associar a abordagem formal e a social, no sentido de trazer mais luz ao entendimento de cada obra em particular, tomando-a não como ilustração de um movimento ou de todo um período, mas como portadora de uma mensagem própria.

As principais fontes utilizadas vão desde os clássicos da história da arte, como Gombrich, Argan, Baxandall, Pevsner, Robert Hughes, dentre tantos outros, até teses acadêmicas recentes, principalmente no que se refere à arte brasileira. Além disso, foram de grande utilidade os catálogos de exposições no Brasil e no exterior, que atualizam a crítica sobre a arte contemporânea, o moderno ou o clássico.

Caso algo o desperte para saber mais alguma coisa sobre cada obra ou cada artista, você poderá explorar o segundo nível, constituído de notas bibliográficas comentadas, nem sempre a parte mais procurada pelos leitores. Sem prejuízo do entendimento do primeiro nível, as notas acrescentam informações sobre os desafios dos artistas e dos historiadores da arte; servem tanto para justificar e embasar certas afirmações, principalmente aquelas que ainda não ganharam a visibilidade necessária, quanto para clarear determinadas situações.

Navegando pelo segundo nível, você vai encontrar, por exemplo, o faraó Ramsés II agradecendo o trabalho de seus artistas na promoção de seu próprio poder ou, ainda, uma cartinha de Monet se queixando da extrema pobreza que passava às margens de um balneário, subúrbio de Paris, imobilizado por falta de tintas na tela que o consagraria mundialmente. Poderá se aproximar das pintoras brasileiras, como Abigail de Andrade e Georgina de Albuquerque, na luta contra o machismo e o racismo da imprensa, da Academia e de figuras ilustres como o senador Rui Barbosa. Ali também poderá conhecer os termos do debate em que Portinari foi envolvido, atacado e justificado.

Se a curiosidade for maior ainda, você vai se deparar com o arquiteto renascentista Sebastiano Serlio ajeitando a sexualidade dos edifícios gregos (sim, os prédios tinham sexo e eram de três tipos) para uso nas igrejas católicas! Vai saber como os bichos que habitavam a alma de Lygia Clark a conduziram ao corpo do observador, em obras e palavras. Vai visitar o sertão da Paraíba no momento que um cientista francês contrata um menino de apenas dez anos para ser o desenhista de sua missão, Pedro Américo, destinado a brilhar nos salões europeus. Vai ler a carta do pintor Gustave Courbet recusando o cobiçado prêmio oferecido pelo Ministro da Cultura da ditadura de Napoleão III. E vai se emocionar com a carta da modelo de Manet, adoecida e empobrecida, depois de posar para polêmica tela *Olympia* (1865).

Você terá ainda a oportunidade de conhecer as descobertas, discordâncias e dúvidas dos historiadores da arte. Assim, verá, por exemplo, como a arte neolítica aparece de forma diferente para o clássico historiador social Arnold Hauser e para o jovem historiador israelense, estrela editorial, Yuval Harari; como o filósofo Michel Foucault explica Velázquez, o brasileiro Jorge Coli e o italiano Carlo Ginzburg explicam *A Morte de Marat* e a pesquisadora Miriam de Oliveira explica o cristianismo pacificado do rococó brasileiro. E vai se surpreender com a crítica contundente que o historiador Luis Marques faz às pretensões inovadoras da Semana de Arte Moderna de 1922.

O terceiro nível é mais desafiador. Se quiser encarar, você o encontra nas Leituras Complementares. A maioria delas foram extraídas da obra que escrevi chamada *Segredos da Alma na Arte*, uma série de arte temática em quatro volumes. Assim, a arte medieval (capítulo 3) não poderia passar sem um complemento que viesse a analisar o tema do pecado, para o qual Giotto dedicou uma obra memorável.

Artemísia, raro caso de sucesso feminino no meio misógino, complementa o Barroco (capítulo 5) com uma sanguinolenta tela que nos fala da castração. Goya e Bouguereau nos falam do ódio, o primeiro a partir da irracionalidade da guerra no Romantismo (capítulo 10), o segundo a partir da visão infernal de Dante Alighieri no Realismo (capítulo 11). Mas Camille Claudel nos brinda com o amor em pedra e bronze (capítulo 15) e Belmiro de Almeida pede a

separação (capítulo 13), complementando as inovações da pintura brasileira do século XIX, tão desprezadas quanto desconhecidas.

Da obra *Expressão Oral e Escrita Através da Arte*, também de minha autoria, inseri alguns textos dirigidos ao trabalho de leitura de imagens em ambiente escolar e museológico, a partir de obras-primas de Van Gogh, Renoir e Almeida Jr, habitantes do acervo do Masp e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, além de Milton Dacosta e Arcangelo Ianelli, integrantes de coleções particulares. É um estudo especialmente dedicado aos meus colegas de profissão, os professores do Ensino Básico (Infantil, Fundamental e Médio).

Enfim, mesmo correndo o risco de parecer ambicioso demais, esta introdução à história da arte tem a pretensão de explorar a dimensão estética e histórica das obras selecionadas para apenas tangenciar sua dimensão psicológica e pedagógica, operação que pode ser de fato ampliada através dos livros que originaram os textos das leituras complementares.

História da Arte em 200 Obras é uma proposta de aprimoramento cultural e espiritual. Está direcionado a todo aquele que se interessa por arte, educação e, principalmente, pela construção de um convívio saudável e enriquecedor, na vida íntima e nas tarefas coletivas, no contínuo aperfeiçoamento da democracia e das nossas singularidades culturais, emocionais, sexuais e sociais.

Afinal, a cada nova experiência, a cada nova abordagem, nova obra, na arte e na literatura, mais se revela nossa natureza: nascemos incompletos e, insaciáveis, vivemos em busca da luz humana, da qual a arte é portadora.

Compreender a arte é aprender com a vivência de tantas gerações que nos antecederam e nos legaram lições desafiadoras em forma de mármore, óleo, bronze e tantas outras técnicas a serviço da humanização permanente do ser humano.

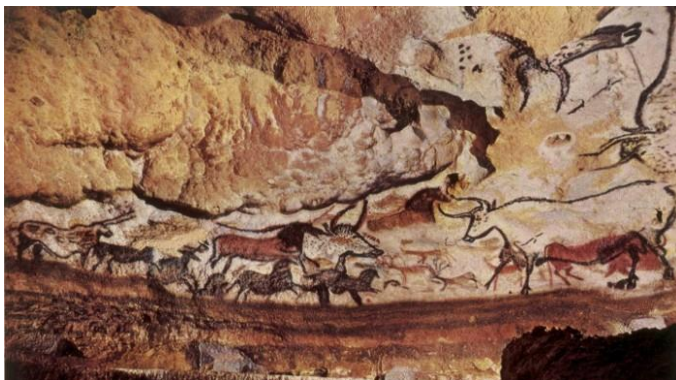
João Ricaldes

Mogi Mirim, outubro de 2020

Capítulo 1 - Arte na Pré-história e no Egito Antigo

Pré-História

As pinturas nas cavernas pré-históricas, seja na Serra da Capivara (Piauí), seja no sul da França (Lascaux), evidenciam a importância da linguagem visual desde os primórdios da humanidade, algo que precedeu a linguagem escrita e se desenvolveu em sintonia com a linguagem oral. A partir de então, jamais haverá divórcio entre a arte e o ser humano, dado que este é de natureza essencialmente voltada à arte. Falamos aqui na arte como expressão da subjetividade, isto é, como tentativa de conferir algum significado à experiência individual e coletiva.

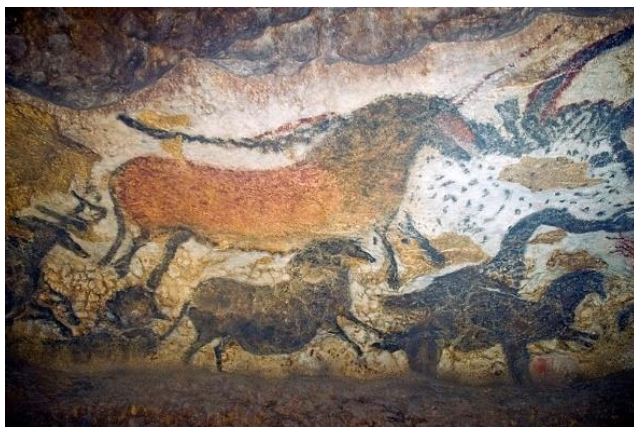


1. Caverna em Lascaux – França 15000 a 10000 aC

Como o grafite anônimo das sociedades urbanas, a pintura rupestre não tem nome, nem legenda, nem desfruta do status da grande arte e não se destina à observação passiva em ambientes museológicos. Ambos são antes de tudo, nas grandes cidades do século XXI e nas profundas cavernas paleolíticas, uma forma de apropriação do espaço

coletivo, além de se prestar a múltiplas funções, desde a de registrar lapsos da vida, crônicas de costumes até a de transmitir mensagens específicas aos parceiros da comunidade.

Uma mensagem explícita das pinturas rupestres é o convencimento de que de que o objeto representado é destinado à posse e ao uso coletivo (figura 1). É como se o pintor-caçador explicasse pedagogicamente aos mais jovens, lá na sala de projeção da caverna, a melhor forma de dominar a grande presa, o bisão, o cervo: “vejam, ele é grande, forte, perigoso, mas tem um ponto fraco, bem aqui, no coração” (figura 2).



2. Pinturas rupestres, Font-de-Gaume, França. 14.000 a.C.

Nos tempos do paleolítico, quando a sobrevivência das comunidades dependia exclusivamente da coleta, caça e pesca, o artista anônimo exibia grande habilidade para representar o objeto de sua aula: os animais apareciam

com tridimensionalidade, volumetria, claro-escuro, provocando até mesmo a sensação de ferocidade (bisão) ou docilidade (cervo). Pigmentos vegetais, gordura animal, pincéis de pelos, carvão eram os ingredientes que serviam à técnica de criar parecença entre imagem e natureza, tarefa para a qual recorriam à acuidade sensorial desenvolvida no próprio ambiente hostil e adverso da caça.

Algumas cavernas, abrigos em tempos de frio intenso, de fato exibiam um curioso elemento reincidente nas pinturas: “feridas” podiam ser identificadas na parte superior da perna direita, o coração. Se de fato os alunos da caverna aprendiam a lição em *power point* pétreo é porque já carregavam em si, acreditem, um traço psicológico que perdura nos seres humanos: a crença no poder mágico da imagem. Se tenho a imagem, logo tenho o objeto.

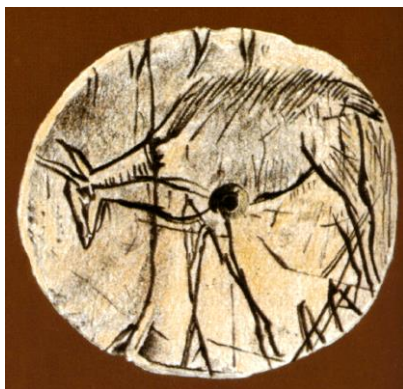
Imagens dotadas de poder povoam a história das religiões, mas também atuam de forma bem comum e trivial no singelo ato de reter em lugar especial aquela foto de um ente querido. Na fase da discórdia e da contrariedade, do que ninguém afinal está livre, a mesma foto é atacada, bruta e destruída num acesso de raiva, como resposta contundente àquele ou àquela que traiu, mal-agra-decidos, criaturas frustrantes que teimam em aparecer na sua vida. É apenas plástico e celulose, mas quanta energia dela se

desprende! É apenas madeira, não a mãe mesmo do Filho. É apenas pedra¹.

Em minhas vivências como professor, sempre me deparei com alunos que duvidavam destas habilidades dos humanos pré-históricos, pois deveriam ser tão pré-históricos que não poderiam ser tão humanos assim. De fato, a tridimensionalidade só alcançaria seu auge lá pelos tempos do Renascimento e do Barroco. Se somos todos *sapiens sapiens*, então ninguém é mais do que ninguém não. O entorno material era bem precário, mas isto não desqualifica a capacidade cognitiva. Já no entorno social, a inferioridade reside cá nos nossos conturbados tempos, uma vez que nas cavernas todos eram iguais perante o perigo².

¹ “O caçador e pintor do período paleolítico pensava estar na posse da própria coisa na pintura, pensava ter adquirido poder sobre o objeto por meio do retrato do objeto (...) A melhor prova de que esta arte estava mais preocupada com o efeito mágico e não estético reside no fato de que os animais nessas pinturas eram frequentemente representados com os corpos traspassados por lanças e flechas ou eram realmente alvejados com essas armas logo após a conclusão da obra” (Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*, São Paulo, Martins Fontes, 1998, páginas 4 – 7).

² Ao descrever a Revolução Cognitiva, pela qual os homo sapiens adquiriam a linguagem e destruíram os neandertais há 70 mil anos, o historiador israelense Yuval Noah Harari (1976), afirma: os homo sapiens “eram tão inteligentes, criativos e sensíveis como nós. Se nos deparássemos com artistas da caverna de Stadel (Alemanha, 32 mil anos atrás) poderíamos aprender a língua deles e eles a nossa. Seríamos capazes de lhes explicar tudo o que conhecemos – das aventuras de Alice no País das Maravilhas aos paradoxos da física quântica – e eles poderiam nos ensinar como seu povo concebia o mundo” (Harari,



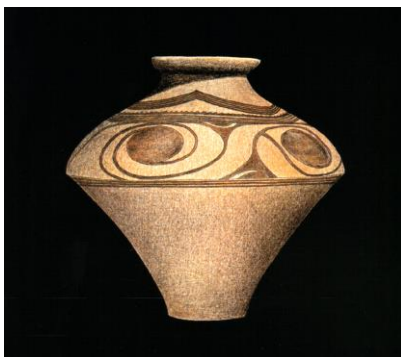
3. Corça ferida, Laugerie Basse, França. 7.000 a.C

Do paleolítico, fase mais antiga da Pré-história, à Idade dos Metais, a técnica artística conhece outras formas de representação. A tridimensionalidade vai dando lugar a traços mais sintéticos, econômicos, de tal maneira que um simples triângulo basta para representar a cabeça de um cervo (figura 3). Uma espécie de proto-cubismo emerge então, não apenas por efeito da decadência da caça, que perde a primazia da sobrevivência quando a agricultura entra em cena, mas também pelo desenvolvimento da capacidade de previsão e abstração que a Revolução do Neolítico traz em seu bojo: a visão de uma simples semente traz a ideia da planta adulta e do fruto maduro.

O campo visual informa coisas além da própria visão. A trilha aberta do esquematismo conduz, ainda antes da escrita, à abstração, o que ganha de fato o predomínio na

Yuval Noah. *Sapiens – Uma breve história da humanidade*. Porto Alegre, L&PM, 2018, página 39).

representação artística, em traços decorativos e simbólicos bem criativos, delicados e surpreendentes, mas cujos significados hoje nos escapa totalmente³. É o que verificamos, por exemplo, nos traços curiosos, curvilíneos, nada figurativos, mas intrigantes, de um jarro no sítio arqueológico de Oxford (figura 4).



4. Vaso bi cônico de Oxford, Ashmolean Museum, Inglaterra, 1000 a.C.

³ Hauser associa o realismo paleolítico à magia e o abstracionismo posterior ao animismo, isto é, à atribuição de alma ao mundo natural: *“A magia é sensualista e atém-se ao concreto; o animismo é espiritualista e tende para a abstração. No primeiro caso, o pensamento centra-se na vida deste mundo. No segundo, a preocupação dominante é a vida no outro mundo. Esta é a principal razão por que a arte paleolítica reproduz as coisas com exatidão e realidade, ao passo que a arte neolítica opõe um supermundo estilizado e idealizado à realidade empírica corrente”* (Hauser, op cit, página 12). Harari, porém, assinala a semelhança nos dois estágios, isto é a importância, em ambos os casos, da crença na realidade imaginada para a coesão da comunidade: *“Desde a Revolução Cognitiva, os sapiens vivem, portanto, uma realidade dual. Por um lado, a realidade objetiva dos rios, das árvores e dos leões; por outro, a realidade imaginada dos deuses, nações e corporações”* (Harari, op cit, página 54). Harari indica a permanência e a eficiência da realidade imaginada até os dias de hoje, portanto.

O Parque Nacional da Serra da Capivara (Piauí) abriga os mais antigos registros rupestres em território brasileiro, datados de 15 a 6 mil anos atrás. Inscritos em abrigos rochosos de uma belíssima cadeia de vales, cânions profundos e boqueirões (figura 5), estes registros apresentam composições sofisticadas que variam de um estilo figurativo, isto é, facilmente reconhecível, para alguns de caráter geométrico ou acentuadamente esquemáticos. Os motivos animais e humanos revelam dinamismo e uma impressionante capacidade de congelar a gesticulação e a expressão corporal em posições profundamente expressivas (figuras 6, 7 e 8), aludindo a cenas de caça, cerimônias religiosas, muitas vezes com um curioso acento lúdico e alegre⁴.

⁴ A criatividade do caçador-pintor do Piauí pré-histórico manifesta uma temática reveladora: *“São numerosas as composições de grafismos com os vértices arredondados que configuram cenas com temas dinâmicos de dança, de saltos, de roda em volta de uma árvore, de rituais cerimoniais, de coleta de mel, de cópula e de caça”* (PESSIS, A-M.; CISNEIROS, D.; MUTZENBERG, D. “Identidades Gráficas nos Registros Rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil”. Fundação Museu do Homem Americano, São Raimundo Nonato, Piauí, Revista FUMDHAMENTOS XV, 2018, N.2, páginas 33 – 54). Os pesquisadores citados se referem nesta passagem à classe estilística Serra da Capivara, uma vertente dentro da chamada Tradição Nordeste da arte rupestre, cujos registros mais antigos estão de fato no Piauí. A segunda classe estilística seria o estilo Serra Branca, na qual predomina a temática da violência individual ou coletiva e *“observa-se certa economia em relação à quantidade de traços que formam a figura. Esse recurso faz com que a figura não necessite do contorno total para seu reconhecimento. Porém, essa escolha gráfica não sugere um esboço de figura, mas sim uma figura finamente trabalhada, com preenchimentos internos e utilização de bicromias”*. Os pesquisadores afirmam ainda que há mais de mil sítios arqueológicos com registros rupestres



5. Boqueirão da Pedra Furada. Serra da Capivara, Piauí. Foto: Banco de Imagens da Fumdhm.



6. Toca da Entrada do Baixão da Vaca. Parque Nacional Serra da Capivara – PI. Foto: Banco de Imagens da Fumdhm.

(desenhos ou gravuras) na Serra da Capivara, muitos ainda esperando por um estudo detalhado.



7. Toca do Boqueirão da Pedra Furada. Parque Nacional Serra da Capivara – PI. Foto: Banco de Imagens da Fumdam.



8. Sítio Toca do Arapuá do Gongo. Parque Nacional Serra da Capivara – PI. Foto: Banco de Imagens da Fumdam

O passar dos milênios vai reencontrar as comunidades humanas envolvidas novamente em incríveis tarefas para trabalhar a pedra, servindo-se de sua dureza e peregrinidade para atingir e mitigar os sofrimentos da alma. Além

de homens gigantes, estátuas colossais, os egípcios criarão imensas cavernas piramidais sobre o solo, com corredores e salas requintadas e, bem mais tarde, ali perto, o etíopes cristãos vão esculpir cavernas abaixo do solo, destacando-as das montanhas para lhes conferir o formato de uma igreja, também munida de espaços interiores, janelas, portas, sem romper a ligação umbilical com a pedra original, a mãe-terra (ver Leitura Complementar).

Egito Antigo

Por séculos a estatuária egípcia, assim como a sua pintura e arquitetura, estiveram a serviço dos rituais religiosos, numa cultura que funde a autoridade da política e da fé. A monumentalidade das estátuas de Ramsés (figura 09) e das Pirâmides de Gizé (figura 10) atestam não apenas o desejo de projetar uma imagem de poder, como também a pretensão de imortalidade.



9. Templo a de Ramsés II, Abu Simbel, 1280 a.C.

Gizé abriga as maiores e mais altas construções humanas desde o século XXVII a. C. até a inauguração da Torre Eiffel no final do século XIX d.C. Ainda que a condição social do escultor e do pintor não se aproxime do reconhecimento individual que vai desfrutar na Grécia Clássica, no Egito Antigo o artista era coletivamente valorizado,

protegido e reconhecido pelo próprio faraó na importante tarefa de eternizar o seu poder⁵.



10. Pirâmides de Gizé, 2613 aC-2563 aC, 146 m altura

A rigidez das normas sociais desta sociedade teocrática parece impregnar a concepção da imagem na pintura e na escultura. A figura humana é elaborada segundo o critério da lei da frontalidade na pintura: tronco de frente, pernas, pés e braços de perfil, rosto também de perfil, mas com olhos de frente (figura 11). À primeira vista estaríamos

⁵ Ramsés reconhece a importância do trabalho de seus escultores, que o fortalece, pela quantidade de alimentos que oferece em troca: *“Escutai o que vos digo. Eis os bens que possuis. Sou eu, Ramsés, que crio e faço viver as gerações. Melhor vossa situação para dizer que trabalhais para mim com amor e que sou fortificado por vossos sucessos. Amplas provisões vos são dadas pelos trabalhos na esperança de que vivais para realizá-los. Existem depósitos de cereais para que eu não os deixe passar um só dia sem viveres”* (Montet, Pierre. *O Egito no tempo de Ramsés*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, página 161).

diante de um infantilismo do desenho, na fase posterior às garatujas. Na verdade, a ideia é representar o que há de mais representativo na imagem de uma pessoa e, então, juntar as partes, aproximando-se também da tentativa do cubismo analítico na tarefa de justapor pontos de vista diferentes do mesmo objeto. Há certa proximidade ainda com os arquivos policiais, nos quais o criminoso é fichado de frente e de perfil, para não haver dúvida alguma.



11. Pesagem do coração do morto – Cena do Livro dos Mortos, 1285 aC - 40 cm – British Museum Londres

Mas aqui a busca é política e religiosa, não estética, nem policialesca: busca-se o que há de mais definidor na figura do faraó e sua corte, justamente para requerer do observador o máximo de respeito e devoção. Há algo de frontal e hierático também nas conhecidas fotos oficiais dos presidentes da República⁶.

⁶ É preciso relativizar a visão bíblica sobre o faraó, cuja atuação de fato não corresponde propriamente à figura de um tirano cruel, como demonstra o arqueólogo francês Chistian Jacq (1947), autor da célebre série de cinco

Na escultura a rigidez da sociedade se faz sentir na posição frontal, estática e militar das grandes estátuas: pernas e joelhos colados, braços sobre os joelhos, cotovelos alinhados ao tronco, rosto mirando o infinito alinhado com o tronco rígido na postura de soldado (figura 11). Tanto na pintura, quanto na escultura, a figura humana é estilizada, isto é, não é individualizada, não copia os verdadeiros traços do faraó, nem da nobreza. Nem pensar em usar modelo vivo, isto só no Renascimento. Ainda assim, os traços estilizados ganham na arte egípcia uma expressão de vitalidade e de um certo magnetismo capaz de imobilizar o observador e tragar todos os seus sentidos⁷.

Predomina, portanto, certa impessoalidade nas sociedades altamente agregadas e integradas. A função social basta à ação do indivíduo. O coletivo tende a apagar os anseios particulares. Desta forma, o coletivismo cultural que identificamos no Egito Antigo, estranho à Grécia Clássica, reaparece na sociedade feudal e se impõe em

romances históricos sobre a saga de Ramsés II (*O Filho da Luz*): “O regime egípcio estava muito mais próximo da monarquia constitucional” (Revista Veja, 27/10/2000).

⁷ O impacto visual da arte egípcia é resultado do equilíbrio entre forma e expressão, como observa o historiador Ernst Gombrich (1909 – 2001), a meio termo entre o esquemático e o humano, nem tão simplificado como as máscaras africanas que tanto encantaram os modernistas, com apenas alguns traços sugestivos referentes a olhos e boca, nem tão realista quanto as cabeças de bronze da cultura nigeriana ancestral: “Esta combinação de regularidade geométrica e penetrante observação da natureza é característica de toda arte egípcia” (GOM-BRICH, E. H. História da Arte. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro. LTC Ltda, 1999, página 56).

comunidades rurais, agrupamentos religiosos, militares e políticos mais extremistas.

Os segmentos das artes se integram profundamente na arte egípcia, como ocorreria também com o Barroco. Pintura, escultura e arquitetura trabalham harmonicamente para cumprir seu papel social. Assim, cenas do Livro dos Mortos são inseridas nas paredes das salas dos sarcófagos faraônicos, situadas no coração da pirâmide, com instruções precisas, tanto na complexa escrita dos hieróglifos, quanto nas mensagens visuais. Vemos, por exemplo (figura 11), a alma do morto, com vestes brancas, guiada pelos deuses nos meandros do Julgamento pós-morte, como numa tira de história em quadrinhos, que se lê da esquerda para direita, isto é, da chegada da alma no outro mundo, passando pela balança que pesará os seus atos, até alcançar o trono do veredito final de Osíris⁸.

O Livro é de fato para os mortos lerem e não se perderam nos perigosos caminhos da vida pós-morte, revelando aí um tema que será retomado no Antigo

⁸ Diante dos juízes e da balança, tudo o que o morto deve fazer é repetir as palavras que o Livro dos Mortos prescreve para este momento especial: *“Não pequei contra os homens, não maltratei meus empregados, não os obriguei a trabalhar além da sua capacidade. Não caluniei Deus. Não tratei com brutalidade o pobre. Não fiz passar fome. Não diminuí o alqueire. Não fraudei na medida dos campos. Não tirei o leite da boca das criancinhas. Não interrompi a água em sua estação”* (Montet, Pierre. O Egito no tempo de Ramsés, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, páginas 313 - 314). A série de negativas é um eloquente documento histórico sobre as relações sociais no Egito Antigo, além de um testemunho sobre o papel da arte a serviço da religião.

Testamento. Aliás, existem vários. Entre os temas ou se preferir, arquétipos, fundamentais encontra-se a ideia da mãe, Isis, que se sacrifica pela vida do Filho, Hórus, do qual toda a sociedade dependerá pela eternidade. Tema que também se repete no povo manaós, habitantes primordiais da floresta amazônica, do que derivaria o nome da capital do Amazonas. Vamos nos deparar aqui com muitos outros arquétipos, evocando o conceito de Carl Jung, seguidor e desafeto de Freud, segundo o qual todos os seres humanos compartilham representações mentais semelhantes sobre o mundo e sobre o indivíduo, dentro do chamado inconsciente coletivo. Freud não gostava disso. Era ateu. Jung lhe parecia como ovelha desgarrada, fundador de uma nova religião. Mas, é preciso reconhecer, as semelhanças impressionam!

Os caminhos da arte não são de direção única, lineares nem universais. A representação figurativa que ressurgia e ganhava a preferência no Egito Antigo irá induzir certo movimento nas primeiras fases da arte grega, através das criações de Creta, ilha situada justamente a meio caminho entre ambas as civilizações.

Leitura Complementar

Etiópia – A Cruz da Montanha (figura 12)

Do livro *Segredos da Alma na Arte (Morte e Fé)*. João Ricaldes.



12. Cruz Processional (século 14) Etiópia. Latão, 26 x 12 x 2,5 cm. Metropolitan Museum, NY

Nossa viagem virtual começa pela costa oriental da desconhecida, sofrida e desprezada Mãe África. Em seu extremo nordeste, no chamado chifre da África, quis o destino que ali se produzisse um cruzamento inusitado entre o universo grego, o império romano, a cultura cristã e as tradições da Etiópia. Essa região conectou-se ao mundo helênico no Império Romano, convertendo-se em seu polo mais meridional.

Os etíopes já eram mencionados por Homero e por muitos séculos mantiveram contatos com a cultura grega. A cobiçada rota comercial que unia a Europa Ocidental à Índia passava pelo Mar Vermelho, que banha o litoral dessa área. O auge da centralização e da riqueza da região se deu no Império de Axum (ou Akum), entre os séculos II e X d.C., ao norte da atual capital Adis Abeba.

Foi no governo do imperador axumita Ezana que se deu a conversão do soberano e a expansão do cristianismo. Ezana falava e escrevia em grego e seus diplomatas frequentavam a corte de Constantino, O Grande, o imperador romano que decretou a liberdade de culto cristão em 313, encerrando a perseguição e o martírio dos seguidores de Jesus na Antiguidade. Os dois soberanos contemporâneos, portanto, tiveram muito cuidado na mudança de religião em seus respectivos territórios. Constantino sabia o custo político de provocar a ira dos Deuses greco-romanos e de seus seguidores poderosos. Ezana também tomou suas providências para não desprezar os deuses domésticos, devido ao vínculo indestrutível entre o rei, o deus local, seus chefes religiosos e os privilégios da Corte. O próprio Constantino só recebeu o batismo em seu leito de morte:

"A famosa inscrição registrada pela expedição alemã em Axum (DAE, n. 2) que se inicia com as palavras "Com a ajuda do Senhor do céu e da terra ... ", considerada por todos os etíopes como o primeiro testemunho de Ezana sobre sua conversão ao cristianismo, mostra explicitamente

seu desejo de assimilar a nova religião à velha crença nos deuses Beher e Meder, evitando mencionar o nome de Cristo, sua unidade com Deus e a trindade que ele forma com o Pai e o Espírito Santo. A expressão "Senhor do céu e da terra" - Igzia Semay Wen - pronunciada pela primeira vez no século IV pelo primeiro rei cristão, continuou a ser usada até hoje" (História Geral da África II - África Antiga, editor Gamal Mokhtar, Unesco , 2010, pági-nas 430)

Claro que há um cálculo político na conversão religiosa dos reis africanos. Interessava ao Império Romano contar com um aliado fortalecido e unificado que promovesse a segurança da rota da Índia, assim como interessava a Ezana tanto o aceno favorável ao grande império ocidental, quanto a unidade política interna ungida com sinais de grandeza e esplendor das grandes obras religiosas que então se iniciavam.

Rufino de Aquiléia (340 - 410), monge e historiador romano, é quem nos oferece o primeiro relato sobre a introdução do cristianismo na Etiópia. Segundo Rufino, o jovem greco-fenício Frumêncio teria sobrevivido ao ataque a uma embarcação que tentava retornar da Índia, mais ou menos no mesmo local do episódio do Capitão Philips (interpretado por Tom Hanks em 2013). Introduzido na corte axumita, que procura se aproveitar de seus dotes culturais na administração do reino, o jovem náufrago se aproxima do príncipe, ainda criança, e garante a conversão do futuro rei. Frumêncio volta a Alexandria, no norte do Egito e é

ordenado o primeiro bispo da Etiópia, para onde retorna e permanece até sua morte.

Para além do relato heroico que reelabora fatos, podemos apontar também a migração de clérigos adeptos do monofisismo, tendência que apregoava uma única natureza divina em Cristo, contrariando a crença na Trindade. Perseguidos na jovem e conturbada Igreja ocidental, visitam o interior e os planaltos da Etiópia, com o apoio dos chefes locais, fundando novas igrejas e fundindo a nova crença às antigas.

Grande parte dos objetos de culto que testemunham a incorporação do cristianismo na região foi destruída na razia islâmica do século XVI que assolou o interior do reinado. Assim, fica ainda mais acentuada a importância histórica e artística de uma peça como a cruz processional do século XIV (figura 12). É mais uma obra que amplia a riqueza, o sincretismo e o caráter multicultural da arte cristã.

Vamos à obra: para apreciar o que há de etíope nesta nova cruz de Cristo, símbolo universalmente reconhecido, é preciso identificar sua simbologia múltipla. Trata-se de um desenho parecido com o modelo da Cruz de Malta, na qual as extremidades de cada braço são bem mais amplas do que suas origens, no centro da peça.

Dado que também é a estrutura da cruz dos templários, há quem defenda a ideia de que esta peça atestaria a presença da famosa irmandade nascida nas Cruzadas. Mas

o modelo de inspiração é outro, isto é, é sincrético. Três das extremidades apresentam aberturas também em cruz e são feitas de traços rendilhados, como se fossem pequenas escadarias. Isto remete às construções feitas no topo de planaltos ou esculpidos, do período axumita, combinadas com temas bíblicos, tanto do Antigo Testamento (Gênesis), quanto do Novo Testamento (Apocalipse): *"A cruz em formado de escada é um motivo que pode datar do Império Axumita - séculos II - X d.C., quando cidadelas neste formato e altares eram características arquitetônicas comuns. A cruz também faz referência à Árvore do Conhecimento ou à auréola de Cristo que nasceu nas asas das Quatro Bestas. Motivos semelhantes são encontrados nas igrejas esculpidas e escavadas em rocha viva em Lalibela, indicando certa recorrência do motivo da cruz no desenho artístico da região"* (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1998.37>, acesso 14/11/14, tradução livre).



13. Templo de São Jorge (Século XII) Monólito esculpido na pedra viva. Lalibela, Etiópia

As onze igrejas de Lalibela, ainda hoje centro de oração e peregrinação cristã, foram proclamadas patrimônio da humanidade pela Unesco (figura 13). É simplesmente inacreditável como foram escavadas na pedra até permanecerem ligadas à rocha-mãe apenas pela base. Portas, tetos, janelas e colunas internas foram milimetricamente esculpidas no bloco original. Ligadas por um sofisticado sistema de túneis e canais de drenagem, as igrejas, construídas por ordem do rei Lalibela (século XII) são agrupadas em dois blocos, chamados respectivamente de Jerusalém Terrestre e Jerusalém Celeste, termos apocalípticos que vinculam o interior da Etiópia, hoje castigado pela miséria e pela guerra, à tradição bíblica e, ao mesmo tempo, às práticas rituais pré-cristãs.

A pequena peça do Metropolitan, portanto, exhibe duas visões das cavernas artificiais: nos orifícios das extremidades de cada braço elas aparecem vistas de cima, ao mesmo tempo em que se revelam de perfil no contorno interno em formato de escadaria. É uma reprodução litúrgica de uma marca registrada da cultura local, uma peça de artesanato que se referencia numa obra arquitetônica.

E tal obra, monumental e impactante, ensaia uma fantástica mensagem: as igrejas de pedra parecem brotar das profundezas da terra, como uma irrupção da energia vital do magma do planeta, naturalmente expelido e condensado em perfeito formato de cruz pétrea no seu devido

momento histórico, revelando-se como verdadeira manifestação divina, epifania geológica.

Também podem representar a inserção irresistível de uma poderosa estrutura proveniente dos céus que penetra furiosamente o solo até a altura de seu próprio teto, como uma nave alienígena que se aninha misteriosamente no seio das montanhas para dali exalar seus efeitos sedutores, também irresistíveis, numa espécie de abdução divina da população local.

Capítulo 2 - Arte grega e romana

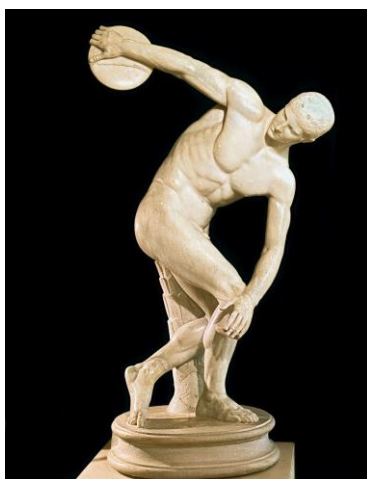
A inspiração egípcia se faz sentir fortemente no período arcaico da arte grega (séculos VIII ao VI a.C). Os corpos ainda exibem a postura rígida e hierática, braços colados ao tronco, além dos traços estilizados no rosto perfilado com o tronco e na cabeleira em tranças de nodos (figura 14). Duas inovações se insinuam levemente: a nudez e um tímido movimento das pernas, ensaiando uma caminhada. É o que constatamos, por exemplo, nas estátuas dos gêmeos mitológicos Cleobis e Biton (século VII a.C), que manifestam ainda um esboço de sorriso e de musculatura⁹.



14. Cleobis e Biton (615-590 AC), Mármore 218 x 216 cm, Museu de Delfos

⁹ Ao descrever as técnicas escultóricas aplicadas nestas duas estátuas, assim como sua filiação egípcia, o historiador da arte Rudolf Wittkower (1901 – 1977) ressalta a carga expressiva da obra: *“É claro que tal figura está muito longe de ser uma obra realista no sentido moderno do termo; mesmo assim, ela possui uma extraordinária vitalidade e nela se percebem uma energia e uma vida absolutamente inegáveis”* (WITTKOWER, Rudolf – Escultura – Martins Fontes, SP, 1989, página 13).

No período clássico (séculos VI ao IV a.C) as inovações anteriores alcançam pleno desenvolvimento. Há uma coleção de movimentos graciosos do corpo, seja em exercícios olímpicos, lançando flechas ou discos (figura 15), seja em repouso sereno. A anatomia ganha contornos precisos nas nádegas nuas e nos músculos das pernas, panturrilha, bíceps, peitorais e barriga “negativa”.



15. Discóbolo – 450 AC – 155 cm, cópia romana em mármore, do original em bronze de Myron

Os homens são esculpidos quase sempre totalmente nus, pois são tomados como modelos de beleza e perfeição. As mulheres de mármore são geralmente representadas no estilo garota da camiseta molhada, com leves vestimentas coladas ao corpo que lhes copiam as linhas dos pequenos seios e o desenho das pernas sensuais (figura 24). Assim, os gregos legaram à posteridade uma profusão de encantadoras deusas, com Vênus e Dianas provocativas, além de

um amplo repertório de heróis e deuses nas mais variadas poses, exalando vida, charme e vigor.

Interessante notar a sintonia da escultura clássica com a filosofia dos grandes mestres gregos. A Ética, disciplina inventada pelos gregos, ganha com Aristóteles a definição da vida correta na fórmula de que “a verdade está no caminho do meio”. Assim, para cada virtude como, por exemplo a coragem, haveria dois vícios a serem evitados pela intervenção consciente da razão. Há que se recusar o vício por excesso, isto é a temeridade, que colocaria o indivíduo e até a coletividade em risco, pelo uso desenfreado e caótico de energia e vigor. Há que se combater ainda o vício por falta, que aqui seria a covardia, tão nocivos quanto o excesso para tudo e para todos.

Aristóteles parte da formulação das três almas de Platão, seu professor: a alma racional, residente na cabeça, deve impor limites à alma irascível, do coração, que tende à defesa e à agressão, tanto quanto a alma desejante, instalada no ventre, responsável pela fome e pelo sexo. Ambos, portanto, apregoam a responsabilidade individual pela felicidade própria e da comunidade, zelando pelo equilíbrio sistemático e disciplinado, a partir da ação vigilante e sempre alerta da capacidade de raciocínio, de julgar as situações, tomar decisões e cumpri-las, domesticando as forças internas que habitam a todos os seres humanos. Quem já passou por um regime alimentar ou por uma briga de trânsito sabe pela própria experiência localizar e dimensionar

cada uma das almas e dos vícios, sempre em busca das virtudes. Sabe ainda que é um exercício permanente.

As esculturas clássicas exibem orgulhosamente a serenidade e o autocontrole. Corpos musculosos e atléticos são colocados em ação vigorosa sem que nenhum músculo da face se mova, como verificamos espantados na expressão facial do famoso discóbolo de Miron (figura 15). Qualquer pessoa que tentar repetir esta postura logo vai compreender a dificuldade que ela encerra.



16. Laoconte e seus filhos. Hagesandro, Atenodoro e Polidoro, 175-50 AC, 242 cm, Museu Pio Clementino - Vaticano

Todo equilíbrio emocional desaparece por completo na escultura da fase helenística (séculos IV ao II a.C.) Os corpos estão ainda mais atléticos, musculosos e titânicos,

como ocorre, por exemplo, no glorioso conjunto chamado *Laoconte e seus Filhos* (figura 16). Trata-se de uma esplêndida representação de uma passagem da *Ilíada* de Homero. Quando os gregos construía o cavalo de Troia na praia do inimigo, passava por ali Laoconte, sacerdote de Apolo, deus que torcia o roteiro da guerra em favor de Troia. Não teve dúvida e saiu em disparada para avisar seus conterrâneos, quando, subitamente, duas víboras gigantescas emergem do mar, por força e graça de Netuno, deus do lado grego. Os filhos vieram em socorro do pai, mas todos foram imobilizados pelas serpentes e a estratégia de Ulisses pôde ser executada plenamente com êxito, dando fim à Guerra de Troia.

Aqui o escultor não tem como evitar a representação da dor e do sofrimento dos mortais sob a ação implacável dos deuses. Laoconte tenta se desvencilhar das serpentes, agita-se e se contorce, grita e já percebe que vai perdendo a vida, os filhos e a cidade. Diante da ruína total, imposta de fora para dentro, só cabe ao ser humano, fraco e desamparado, gritar e lamentar, em contraste com sua força descomunal. Por maiores e mais brilhantes que sejam as virtudes físicas e morais dos mortais, tudo se desvanece diante do destino, uma lição que os textos bíblicos já apontavam como pura vaidade¹⁰.

¹⁰ Para Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768), célebre teórico da arte neoclássica, a expressão de Laoconte não é sinal da derrota diante do infortúnio, mas evidência da invejável capacidade superior de suportar a dor:

Ainda que não seja exata e inteiramente verificável a classificação aqui definida (em arcaico, clássico e helenístico), seus ingredientes essenciais serviram longamente à tradição da arte. Por séculos o gênio grego inspirou artistas, escritores e pensadores. O renascimento italiano reivindicou para si o monopólio da herança greco-romana, mesmo tendo o gótico, no período anterior, feito pleno uso desta inesgotável fonte de inspiração.

Emerge desta simbiose entre filosofia e escultura, porém, dois modelos de representação da vida psíquica. O Clássico e o Helenístico parecem mesmo reeditarem suas discrepâncias e suas diferentes sensibilidades na posteridade, primeiro na peleja entre Renascimento e Barroco (séculos XVI – XVII), para mais tarde insistirem e retornarem na oposição entre Neoclássico e Romantismo (séculos XVIII e XIX). Do primeiro termo de cada um dos três pares de opostos desprende-se a alma do ser humano virtuoso, sereno, fleumático, equilibrado, dono de sua psique, senhor de seus sentimentos. Do segundo termo emana a alma tumultuada pelo turbilhão de emoções que a sufocam em paixões extremas e dores dilacerantes, sempre escrava dos impulsos intensos, a reboque das circunstâncias. Provavelmente o leitor e a leitora lidam com pessoas que encarnam

“Laoconte sofre, mas sofre como o Filotecto de Sófocles; seu sofrimento nos toca o coração, mas desejaríamos poder suportar a dor como este homem sublime suporta” (Winckel-mann, J. Monumentos Antigos Inéditos, 1767).

os dois modelos e até visualizam na mente o comportamento renascentista de um e barroco de outro.



17. Partenon (447 – 432 AC), Ictino. Mármore, 69 x 30 m, Atenas

Uma curiosa associação entre corpo e personalidade aparece também na arquitetura clássica. Os gregos criaram um verdadeiro idioma arquitetônico, feito de vocábulos e frases inscritas no espaço, do que resultariam diferentes conjugações, ao longo de dois milênios, segundo diferentes acentos e sotaques. Como um jogo de montar, as chamadas ordens gregas utilizavam variadas formas de articular partículas dos edifícios públicos. Todas são compostas basicamente de linhas verticais, isto é, as colunas, e linhas horizontais (a arquitrave e suas cornijas), sobre as quais se insere a estrutura triangular chamada frontão.

Na versão dórica, as colunas são robustas, com capiteis retangulares na junção com a parte horizontal (figura 17). A relação entre diâmetro e altura das colunas confere

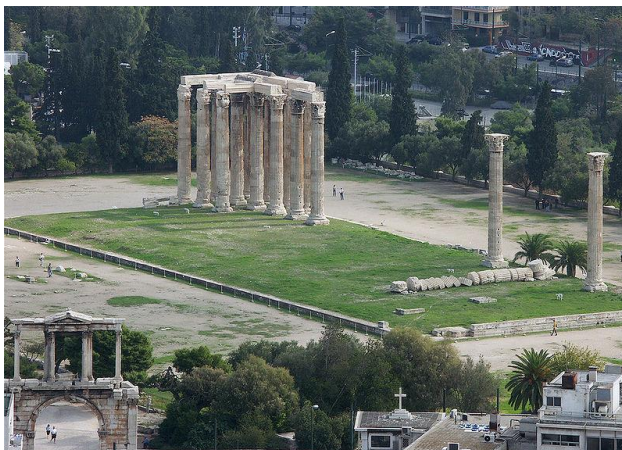
um aspecto vigoroso ao edifício. São prédios masculinos. Na versão jônica, as colunas são mais elegantes e delgadas, com capiteis em volutas, como dois caracóis do penteado das mulheres. São prédios femininos, portanto, dedicados às deusas (figura 18).



18. Templo Athena Niké (427 a.C.) Mármore, 25 x 41 m, Atenas

Na versão coríntia, as colunas são fortes e hercúleas, com capiteis feitos de folhas de acanto, bem mais amplos e abertos que os capiteis anteriores (figura 19). São prédios extravagantes portadores do masculino e do feminino. A explicitação da sexualidade dos templos foi teorizada posteriormente por Marcos Vitruvius Polião (80 a.C. - 15 a.C.), o famoso arquiteto romano, sistematizador das proporções clássicas. Na prática, a cultura grega vivia imersa em

intensa sensualidade, como demonstra sobejamente a mitologia¹¹.

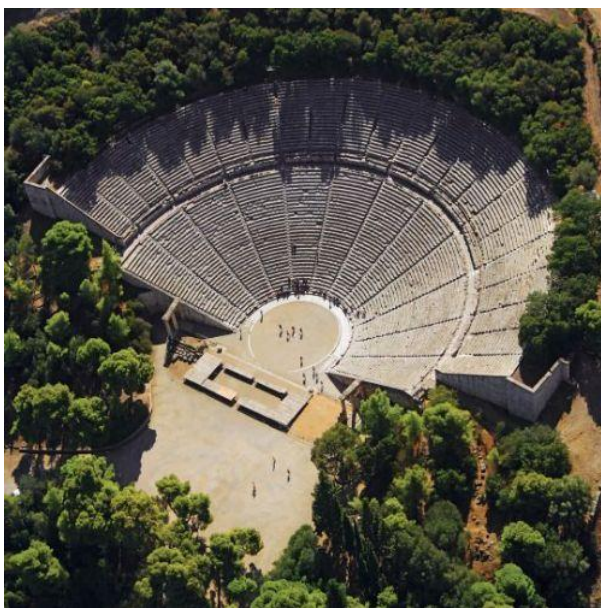


19. Templo de Zeus (174 a.C) Mármore, 96 x 40m, 104 colunas de 17m, Atenas

Os romanos cultivaram um gosto e um zelo imenso sobre toda a cultura grega, da mitologia à literatura, da filosofia às artes plásticas. Trata-se de um caso inusitado do conquistador militar que é conquistado culturalmente pelo povo derrotado.

¹¹ O arquiteto renascentista Sebastiano Serlio (1475 — 1554) retoma as personalidades das ordens gregas, a partir da obra de Vitruvius, e indica como utilizá-las em edificações cristãs: *“Para Serlio a ordem dórica deve ser usada em igrejas dedicadas aos santos mais extrovertidos (São Paulo, São Pedro ou São Jorge) e as figuras combativas em geral; a jônica para santos tranquilos – nem muito fortes nem muito suaves – e também para homens de saber; e a coríntia para virgens em especial a Virgem Maria”* (SUMMERSON, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*, Martins Fontes, SP, 1982, página 11).

As ordens gregas foram reutilizadas no Império Romano com algumas inovações. As dimensões e as necessidades práticas do imenso território imperial, habitado por múltiplos povos, exigia uma postura pragmática dos administradores e militares romanos. Assim, por exemplo, foi necessário ampliar o espaço de uso interno das edificações, distanciando-se as colunas através da inserção dos arcos etruscos.



20. Teatro de Epidauro (século IV a.C.) Capacidade: 13000 pessoas. Santuário de Asclépio, Epidauro, Grécia

O teatro grego, semicircular e escorado no declive natural das montanhas (figura 20), deu lugar ao teatro duplo romano ou anfiteatro, que passou a não depender mais da topologia local (figura 21). Vários anfiteatros foram

edificados no Império, além do grandioso Coliseu. Era forçoso encontrar um espaço público adequado à execução da política do pão-e-circo, mecanismo de pacificação e controle das massas populares, através de espetáculos de feras, batalhas e gladiadores.



21. Anfiteatro Flaviano (Coliseu), 68-79 a.C, Capacidade: 90.000 pessoas. Roma

Tamanha era a estima e consideração dos romanos para com a cultura grega que no Coliseu resolveu-se inserir ao mesmo tempo as três ordens arquitetônicas juntas e articuladas com os arcos: no primeiro andar a robusta ordem dórica sustenta a esbelta ordem jônica da segunda fileira, que por sua vez vem logo abaixo da esguia ordem coríntia no terceiro e último patamar. Nem os próprios gregos ousaram dar três sexos a um mesmo prédio!

A simplificação de arcos e colunas em vários patamares deu origem aos conhecidos aquedutos romanos, mais uma prova do espírito pragmático e empreendedor da arquitetura romana, sempre a serviço de soluções práticas

e eficientes para a administração de um território imenso. Aquedutos foram espalhados pelas províncias mais longínquas, seja nas áreas de povos rurais agrupados em torno de novas cidades e fortes militares, na parte ocidental da Europa (como Lisboa, Londres e Paris, capitais milenares fundadas pelos imperadores), seja nas antigas áreas já urbanizadas da parte oriental.

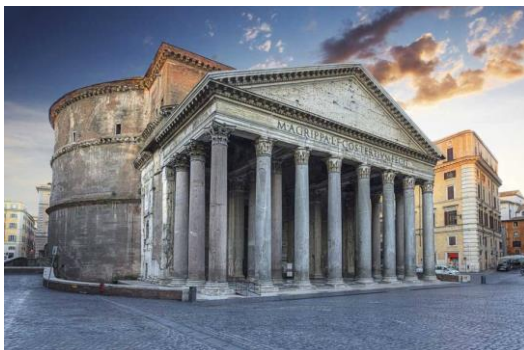


22. Arco do Triunfo de Constantino (315 d.C.) Roma

Outra adaptação do gênio grego foi a invenção do arco do triunfo, uma peça grandiosa e comemorativa que desempenhava o papel de marcar a presença e a posse romana em todo canto do Império (figura 22). É uma combinação de elementos da fachada grega, com hipertrofia da arquitrave e a colocação de três arcos entre quatro colunas: o arco maior ao centro e outros dois de dimensão ligeiramente inferior nas extremidades¹². Houve ainda a criação

¹² O historiador da arquitetura John Newenham Summerson (1904 - 1992) considera os Arcos do Triunfo ainda mais importantes que os anfiteatros

do panteão (figura 23), uma estrutura cilíndrica com abertura superior e tetos abobadados internamente, assentada atrás de uma fachada tradicional com colunas, arquitrave e frontão.



23. Panteão, Roma, 126 d.C

É muito interessante notar como a longeva civilização romana completou assim um repertório clássico que seria reutilizado e reformatado ao longo de dois milênios, sempre orgulhoso de suas origens estéticas nas diferentes conjugações, diferentes jogos de montar, que emergiriam na arquitetura medieval, renascentista, barroca, rococó e neoclássica. Inclua-se aí as fantásticas igrejas coloniais de

romanos (Coliseu) para a compreensão da arquitetura na antiguidade: *“os arcos triunfais de Roma e de outros lugares da Itália talvez tenham sido ainda mais instrutivos gramaticalmente do que os teatros. Por serem essencialmente cerimoniais esses arcos recebiam grande variedade de detalhes arquitetônicos e esculturais. Em Roma os maiores e mais importantes eram e ainda são o arco de Sétimo Severo e o arco de Constantino”* (SUMMERSON, John. *A Linguagem Clássica da Arquitetura*, Martins Fontes, SP, 1982, página 21).

Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Minas Gerais, como veremos mais adiante.