CORDELIA ELOY DE ANDRADE NAVARRO

O DESENHO E O ARTISTA

RIO DE JANEIRO
1955

O DESENHO
E O
ARTISTA

CORDELIA ELOY DE ANDRADE NAVARRO

O DESENHO E O ARTISTA

RIO DE JANEIRO
1955

Tese apresentada ao concurso para o provimento do cargo de Professor Catedrático da cadeira de DESENHO ARTÍSTICO, (2.ª cadeira), da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

À memória de meu pai

Ao Museu Nacional de Belas Artes, pela cortesia de seus funcionários nos permitindo consultar e fotografar os originais de seu valioso acervo artístico;

Ao Exmo. Snr. Embaixador Cardoso de Oliveira, notável biógrafo e extremoso guardião da obra de Pedro Américo, que tão afàvelmente nos franqueou sua preciosa coleção;

Nossos desvanecidos agradecimentos.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Nossa intenção ao escrever a tese exigida pelos regulamentos que regem os concursos para provimento da cátedra de uma das unidades que integram a Universidade do Brasil, foi tratar de assunto relacionado com problemas didáticos da cadeira em concorrência.

Preferimos abordar questão bastante discutida em nossos dias, e que assume grande importância, quando estudada do ponto de vista didático: queremos nos referir ao tema da arte e da personalidade. E' conhecido o fato de que a arte é sempre um reflexo da personalidade e vocação.

Procuramos, particularizar, então, de maneira sucinta quanto possível, o caso simples do traço, o que representa êsse reflexo da consciência como elemento primeiro do desenho e como nele se revela a sensibilidade do artista.

Pretendemos demonstrar que o traço caracteriza a personalidade que o executa, tornando sua obra inconfundível.

E acreditamos também que as linhas, de um modo geral, não revelam, apenas as características particulares de cada indivíduo, vão mesmo além; assinalam, se assim podemos dizer, a personalidade coletiva de uma época, nos estilos e nas escolas.

E' verdade que por êsse aspecto, quando se trata dos estilos de períodos ou escolas, não cuidamos aqui como era de nosso desejo, principalmente pela premência do tempo, que sempre parece exiguo nessas oportunidades.

Certamente, e ainda pela mesma razão, muitos pontos não foram suficientemente estendidos conforme nosso propósito, mas admitimos que a douta Comissão Julgadora nos auxiliará a desenvolve-los e esclarece-los, como era nossa intenção.

Rio de Janeiro, dezembro de 1955.

ARTE E CIÊNCIA

A cultura cresce por processo cumulativo. Cada geração recebe a herança social de seus antepassados, e tem por dever transmitir aos pósteros êsse cabedal de saber, acrescido do aperfeiçoamento que sua inteligência conseguir adicionar-lhe. A geração que assim não procede, que abandona a tradição, está falhando no que há de mais sublime na sua condição humana. Representará, por isso, parcela igual a zero na sua contribuição para o progresso da humanidade.

O exame, pesquisa e estudo das realizações de nossos antepassados, nos trazem os ensinamentos indispensáveis para transmitirmos a nossos descendentes êsse cabedal de cultura que nos foi legado, acrescido de algo que justifique a razão de nossa existência.

E' essa ânsia de progresso, procura contínua e às vêzes angustiada do desconhecido, que sempre dominou as atitudes do homem.

Cada degrau conquistado pela cultura em sua marcha ascendente representa sempre um novo ponto de vista, a oferecer mais amplos horizontes, onde mal se vislumbram, ainda ocultos pela névoa do futuro, os objetivos que desafiam o desejo incontido de progresso. E' um preceito consagrado pela sociologia, desde que surgiu o homem sôbre a Terra, a humanidade caminha sem cessar, em busca do aperfeiçoamento.

Convencidos desta verdade no campo científico das atividades humanas, chegamos a outra proposição, inversa talvez, ao voltarmos nossa atenção para as manifestações artísticas do homem.

Na ciência, a iluminação elétrica torna inútil os velhos bicos de gás, a navegação a vapôr transforma em esporte o sistema a vela, o avião a jato ultrapassa o de motôr a explosão, a energia atômica cria progressos ainda imprevisíveis.

Poderíamos fazer afirmações de igual teôr, referentes à arte? Seríamos verdadeiros susten-

tando que o Partenon é superior, artìsticamente falando, a uma pirâmide, que uma catedral gótica apresenta evolução ausente num templo romano?

Acreditamos que não. Em arte, uma obra prima nunca destroi outra, anterior ou posterior. Tôdas mantêm sempre a mesma pujança e esplendôr, nada perdendo com o correr dos séculos.

O progresso em arte se verifica na técnica. Há a evolução dos materiais, que permite ao homem externar com maior facilidade sua emoção estética. Há também a influência do meio, a educação individual ou coletiva, inspirando diversamente os artistas, levando-os a produzir obras diferentes.

A sensibilidade estética, razão de ser da arte, é imutável no correr dos tempos. O sentimento artístico que levou o homem das cavernas a produzir suas obras é o mesmo que tornou realizável o "Juizo Final" de MIGUEL ANGELO, as sinfonias de BEETHOVEN, os desenhos de REMBRANDT.

As obras primas atingem tôdas elas um ponto comum que independe de espaço e tempo, cuja definição está nelas mesmas: *obra prima*.

A arte portanto não experimenta o progresso que é característico da ciência. A evolução que se verifica na arte pertence ao campo da técnica, está nos materiais novos, criações científicas.

A obra artística testemunha a época em que foi realizada. Grava o estado emotivo e cultural do meio ambiênte. A arte das fases calmas da humanidade é serena e segura. E' indecisa quando produzida em períodos tumultuados ou de transição.

Pode-se mesmo dizer que na arte está escrita a história.

Julgamos resumir o que vimos de esplanar ao afirmarmos:

> A ciência produz verdades, muitas vêzes provisórias, enquanto que a arte é uma realização definitiva e sempre acabada em si mesma.

DESENHO E PERSONALIDADE

I

Quando o mundo tomou conhecimento das obras de arte da pré-história, correu uma admiração generalizada em todos os meios culturais pela intuição artística do homem primitivo.

Desde eras remotas da humanidade, que a ciência chamou de paleolítico superior, o homem juntava aos seus objetos de uso utilitário uma preocupação de ordem estética. Tal fato prova, a nosso ver, que a arte vive isolada da utilidade. O homem criou primeiro um objeto útil, suficiente para satisfazer as solicitações de sua vida física, a êle associando depois êsse elemento superior — *arte* — necessidade não útil do seu espírito.

Os objetos esculpidos e gravados testemunham a grande e preciosa capacidade dêsses ar-

tistas de então. As silhuetas dos animais pintados sôbre as paredes das cavernas da Dordonha têm também o mesmo significado estético. A caverna era a residência, o útil; a decoração, a necessidade do espírito.

Pela educação, pelo meio ambiente, a personalidade revela-se perfeitamente consoante com essa educação, êsse meio, criando obras definitivas.

O que veio depois, com as outras civilizações, mais "sabidas" e pretenciosas, não invalidou o que ia de emoção estética naqueles antiquíssimos conglomerados humanos, já uma forma de cultura.

De acôrdo com os planos traçados para o nosso trabalho, citamos aqui essas referências históricas apenas para indicar o valôr do desenho e como êle se diferenciou em relação à personalidade daqueles que o executavam. Personalidade aqui não importa que tenha um caráter coletivo.

Na arte da época magdaleniana, onde já os caracteres são mais distintos, são encontrados dois tipos de desenho. Num o artista primitivo usava as próprias mãos como instrumento, sôbre

superfície recoberta de matéria viscosa. Em outros casos o desenho era feito por meio de incisões com instrumento, na argila e no ôsso.

O homem usava então, como ainda hoje costuma fazer, o traço firme e profundo ou suave e abandonado, para provocar às vêzes até mesmo a sensação do claro-escuro, agitar e expressionar os seus mamutes, bisontes, veados e suas figuras humanas.

O traço assim compreendido pelo homem primitivo, correspondia à necessidade de fixar tipos e corpos, simplesmente estáticos, ou em ação, conforme naturalmente o motivo representado e desejado, e a personalidade daquele que o representava.

Com relação a rítmos, conseguidos pela repetição, alternância e simetria, já os vamos encontrar nas primeiras épocas e em tôdas as latitudes, inclusive entre os nossos índios da bacia amazônica. E também aí o traço foi usado no sentido de criar expressões decorativas. Podemos mesmo dizer que êsses princípios eram fundamento de leis gerais de simetria até hoje empregados na composição ornamental.

Seria muito mais fácil estender e explicar, nessa ordem de pensamento, o desenho dos povos mais bem evoluídos.

A partir dos mais antigos egípcios, cuja arte, na opinião de LOUIS BREHIER, na sua "História General del Arte", tomo I, — "é o reflexo fiel da sociedade egípcia" — até épocas próximas de nós, justamente porque em muitos casos o acervo é maior e mais divulgado.

Não é entretanto nosso objetivo fazer a história da linha ou do desenho, o que viria constituir certamente trabalho à parte. Os exemplos citados têm por fim apenas esclarecer o nosso pensamento sôbre as questões aqui propostas.

Assim tomamos a liberdade de, saltando no tempo, abordar em seguida os desenhos de LEONARDO DA VINCI e RAFAEL SANZIO, em pleno Renascimento.

Nos desenhos "A Virgem, o Menino Jesus e Sant'Ana" (I), do primeiro (Academia Real de Londres) e "A Virgem e o Menino" (II), do segundo, (Museu do Louvre), as massas de claro-escuro, apondo-se à linha pròpriamente dita, proporcionam uma explêndida visão de pintor.

Em RAFAEL, a paisagem indicada no fundo revela a preocupação tridimensional que dominou todo o Renascimento, desde MASACCIO. A mesma preocupação foi uma das características da obra de LEONARDO, assim como suas pesquisas no campo da perspectiva. Em seu desenho (III) "Natividade" (Museu do Louvre), realizado a pena, a linha é evidente, como resultante da natureza do material e instrumento empregados (desenho a pena), mas a maneira por que foi realizado não invalida nossa afirmação anterior quanto à visão de pintor revelada no primeiro desenho (I). O valor a ser destacado não é o da linha, que não está definida, ou da forma particular de cada corpo, mas a forma de todo o conjunto. São agrupamentos funcionando como massas. No primeiro desenho citado do mesmo autor há massas de claro-escuro, nêsse são massas no sentido do espaço acupado. Êle via o conjunto, o bloco, o todo. Eram êsses os elementos que harmonizavam suas composições.

Vejamos outro caso, HOLBEIM, o velho, por exemplo: artista alemão comtemporâneo de LEONARDO. Particularizava todos os detalhes em seus

desenhos (IV), "As mãos de Erasmo" (Museu do Louvre). A linha dos contornos, de extraordinária sensibilidade, assumia importância capital. A forma do particular tinha para HOLBEIM, ao que nos parece, um valor preponderante, enquanto que, para o genial italiano, valia sobretudo a forma do todo.

Curioso é notar como em outro artista patrício de HOLBEIM e também seu contemporâneo, ALBERTO DÜRER, vamos encontrar a mesma paixão pelo detalhe (V), "A Virgem e os animais" (Museu do Louvre) em qualquer dos planos em que as figuras e objetos se encontrem. Julgamos ser concepção criada por condições de tempo e de local influenciando as personalidades.

Sem maiores detalhes, desde que nosso pensamento geral sôbre êsses artistas já foi externado, poderíamos estudar outras inspirações admiráveis como REMBRANDT, GOIA, RUBENS, TINTORETO, TIÉPOLO e tantos mais.

Não é porém, nosso intento fazer críticas particularizadas. Tentamos apenas determinar um princípio na forma de observar os caracteres de desenhos e personalidades, mais do que de au-

LEONARDO DA VINCI — *A Virgem, o Menino Jesús* e *Sant'Ana,* — esboceto — Real Academia de Londres.

RAFAEL — *A Virgem e o Menino*, sépia — Museu do Louvre.

LEONARDO DA VINCI — *Natividade*, desenho a pena — Museu do Louvre.

HOLBEIN — *As mãos de Erasmo*, estudo a lapis — Museu do Louvre.

ALBERTO DÜRER — *A Virgem e os animais*, desenho aquarelado — Museu do Louvre.

tores, visando a estimular pesquisas neste campo da inteligência.

Em suma: queremos ajudar os estudiosos do desenho na observação da natureza, o que é, em última análise, nosso fim essencial.

DESENHO E PERSONALIDADE

II

Parece-nos bastante precisa a consideração de HAROLD SPEED, quando diz: "A arte deve provàvelmente mais à forma, por seu valor expressivo, que à côr".

O desenho é na verdade, base das artes plásticas, além de arte independente que é. Sem dominá-lo convenientemente, sem o pleno conhecimento de suas técnicas e materiais, leis de composição, faturas e tantos outros elementos, ninguém será artista, no verdadeiro significado da palavra.

Sendo o desenho tão importante, seu ensino deve merecer a maior atenção a fim de possibilitar ao aluno o aprendizado de todos aquêles predicados, uma vez que essa matéria é, em suma o

ponto de partida para o seu desenvolvimento artístico.

O professor de desenho, para ensinar com eficiência, deverá colher nas fontes mais autorizadas, pela pesquisa, estudo, e assimilação das obras primas, os elementos que, didàticamente aplicados, o habilitem a orientar e respeitar as diversas tendências de seus discípulos.

Com o objetivo de esclarecer melhor nossos conceitos, julgamos conveniente a esta altura do presente trabalho, fazer uma espécie de classificação do elemento humano na produção da arte, a qual entendemos estar constituída da seguinte maneira:

Professor de arte — Artista — Aluno de arte.

Professor de arte — O ensino da parte prática de qualquer arte deve ser exercido por um artista que satisfaça também outros requisitos indispensáveis a esta particularidade. Além de possuir as qualidades normalmente exigidas para o exercício do magistério, o professor de arte deve ter sempre em mente que seus alunos possuem tendências as mais diversas, temperamentos sem-

pre diferentes, variadas preferências na maneira de externar sua sensibilidade. Por estas razões o mestre deve ir ao encontro de cada um de seus alunos, oferecer-lhe exatamente os ensinamentos que êle precisa e espera receber. O professor não pode ensinar apenas sua maneira de desenhar ou pintar ou a técnica que adotou para compôr suas obras. Um de seus principais objetivos é levar ao discípulo a possibilidade de escolher qual a técnica, o método, a fatura que melhor se coadunem com seu temperamento, facultando-lhe assim os elementos necessários para realizar fielmente a grande obra de arte. E para que isto aconteça é necessário ainda que, paralelamente a conhecimentos técnicos, o aluno receba também uma orientação que lhe facilite adquirir capacidade de *ver e interpretar a natureza*.

Como a ninguém é lícito ensinar sem aprender, o professor de arte deve dominar com tôda autoridade as diversas técnicas, maneiras e materiais, cujo êxito já tenha sido constatado nas obras dessa natureza.

Foi assim pensando que dissemos linhas atrás — deverá colher, pela pesquisa, estudo e

assimilação das obras primas os elementos que lhe permitam orientar e respeitar as diversas tendências dos alunos.

Em última análise: a missão do mestre é desenvolver a parte vocacional do discípulo, evitando nela interferir.

Artista — Pelo que acima dissemos já se pode deduzir nosso conceito sôbre o significado do têrmo artista.

Uma vez dominados a técnica e o material, a obra de arte depende apenas da sensibilidade do autor. E' o entrosamento desses dois componentes — perfeito conhecimento da técnica e mais alto grau de emoção estética — que produz a obra de arte.

O artista tem maneira própria de externar seus sentimentos, escolhida e adaptada por êle à sua personalidade. A fatura que usa só a êle interessa, uma vez que, seu objetivo não é ensinar e sim produzir arte.

Aluno de arte — Artista em potencial, é aquêle que, possuindo inspiração, não pode realizá-la por faltar-lhe o outro elemento necessário

acima descrito — perfeito conhecimento da técnica e materiais relacionados com a arte.

Aluno de arte é portanto o indivíduo que, sentindo-se possuidor de emoção estética, se propõe estudar técnicas, métodos e materiais, com a finalidade de tornar-se apto a externar com exatidão sua sensibilidade e realizar consequentemente a obra que lhe vai dar condição de artista.

Recebendo de seus mestres os ensinamentos necessários, e ao fim de paciente estudo e acurada prática, terá alcançado o estágio que lhe permita escolher por sua livre e consciente iniciativa a técnica, o material, o método que melhor lhe convenham.

Liberto assim da tutela do professor, de cuja orientação já se sente com fôrças para prescindir, consegue atingir seu objetivo, que é o pleno desenvolvimento da personalidade. Sabe o que quer e como realizar materialmente êste desejo, deixa de ser aluno — é artista.

DESENHO E PERSONALIDADE

III

Ver — saber ver — interpretar, penetrar o sentido expressivo e emocional das cousas e das pessoas, são características do artista. No entanto para a obra de arte, essas características do homem artista, por mais inteligente e sensível que seja. não são suficientes à realização de arte plástica, uma vez que esta só pode existir em materiais trabalhados através da visão.

"Sabendo ver, e ver sentindo e transmitindo depois essa forma sutil e espiritual de sabedoria a u'a matéria que deve também ser sentida, dominada, sofrida, nela criando formas, harmonizando espaços e inventando rítimos, é que o artista produz obras de arte em qualquer das suas modalidades".

E o desenho assume aqui importância tal que poderíamos admitir que mesmo antes de qualquer ângulo por que se possam tomar as côres ou as formas em relêvo da escultura, a impressão inicial que se recebe da obra de arte decorre dele.

No simples traço, em singelas manchas de claro-escuro, já se podem encontrar claras mensagens de uma linguagem viva.

* * *

Observando do ponto de vista didático, paparece-nos indubitável que na formação do artista é muito mais importante despertar-lhe no íntimo a emoção estética, que a rigor êle deve possuir, do que corrigir-lhe simplesmente por anos consecutivos, os trabalhos incipientes, embora por vêzes *bem feitos*.

O processo de formação do artista em potencial — admitindo-se em princípio a personalidade de tendência natural para as belas artes — pode ser acelerado ou retardado segundo a orientação que didàticamente êle haja recebido

ou lhe esteja sendo administrada no sentido de *ver — de como ver*.

Aqui nos lembramos de alguns artistas e as curiosas histórias a respeito do problema em tela, registradas por êles próprios ou por seus biógrafos.

PICASSO, diz que há pintores que do Sol fazem u'a mancha amarela e outros, que fazem da mancha amarela o Sol.

E' muito conhecida pelos artistas a observação de COROT a um seu discípulo que se recusava a pintar determinada paisagem porque havia no local uma desagradável casa vermelha, ao que o mestre lhe pergunta:

— Onde? Não a vejo!

Também HAROLD SPEED, no seu livro "La Pratica y La Ciencia Del Dibujo", nos conta o seguinte fato:

A uma aluna que pergunta a seu professor se devia "pintar a natureza tal como a via", responde êle: "Sim, senhora, contanto que não veja como está pintando".

Seria infindável a enumeração de fatos dessa ordem, para mostrar como é importante a educação orientada, no bom sentido, de visão .

Deve-se naturalmente considerar, e com bastante cuidado o perigo da estantardização das fórmulas convencionais, que podem transformar até os mais avançados artistas em ferrenhos acadêmicos.

E' lógico também que há princípios estabelecidos, decorrentes de sua própria função e valor, que já não dependem de interpretação ou personalidade, que se manifesta na maneira como utiliza êsses princípios fixos.

Citamos como exemplo a perspectiva, que é uma convenção universalmente aceita, que representa um progresso técnico no campo das artes do desenho e tem sido usada em quase tôdas as escolas sem tirar-lhes o caráter e sem diminuir o feitio particular de cada artista.

Não queremos dizer com isto que o desenho deva ter obrigatòriamente perspectiva para se tornar uma obra de arte. Ela tem sido de grande ajuda em alguns períodos.

Citamos a perspectiva apenas como um exemplo, como tantos outros elementos poderiam ser apresentados que ajudam o problema *ver*.

* * *

Queremos emprestar um ambiente bastante largo ao sentido com que usamos aqui o têrmo *ver*.

Procurando interpretar alguns desenhos, pretendemos observar as intenções de seus autores diante da natureza das cousas e das ações e através de suas obras, tanto quanto possível, estudar suas tendências inatas.

* * *

Quando Pedro Américo e tantos outros artistas pretenderam representar movimento, usaram o círculo como linha geral de suas composições (VI e VII) e o mesmo artista patrício emprega a elípse quando o movimento desejado era menos ativo (VIII).

Inúmeros seriam os exemplos nessa ordem de pensamento e de estudos. No entanto ficamos nessas indicações ligeiras porque não se trata aqui de estudar pròpriamente a composição em particular ou desenvolver considerações sôbre psicologia das formas. Estamos apenas pretendendo indicar alguns dos processos pelos quais a arte se desenvolve.

Acreditamos que o *ver* deve ser estudado como fator de grande importância para que o desabrochar da personalidade se processe com maiores facilidades e evitando que o perigo de corrigendas de menor importância imponha condições que não raras vêzes interferem no *sentir* do artista.

Além das linhas que regulam a composição podemos observar e despertar a atenção para o simples traço. Êle é sinuoso ,elegante, é forte ou fraco, e é através dêle que o artista se revela. O mais singelo risco pode comungar-se com os motivos e os resultados finais pretentidos. Mas o traço é uma espécie de caligrafia e está, por isso, muito ligado ao indivíduo! Justo. Mas o mesmo acontece com o modêlo ou o motivo escolhido. O artista vai sempre ao assunto que toca mais de perto a sua sensibilidade. Então difìcilmente haverá choque entre a cousa representada e a maneira de representá-la.

O choque pode acontecer em caso de desvios ou seja, o desencontro entre personalidades e modêlo escolhido ou falta de informações claras sôbre o que o traço tem de significativo. Nesse caso o desencontro é evidente e positivo.

O desvio de qualidades específicas das cousas aparentemente mais simples no campo do desenho, tanto quanto no da pintura — e acreditamos que o mesmo aconteça com as outras manifestações estéticas — desenvolve-se em perigos graves. E' o caso dos artistas que se pretendem pintores porque aplicam côr e permanecem desenhistas porque as propriedades da pintura foram relegadas a um plano secundário.

L. VENTURI cita o caso de MEISSONIER, que pretendendo fazer quadro, diz êle, apenas realizou ilustrações. E inverso ainda, segundo o mesmo autor é o caso de DAUMIER que, pretendendo ilustrar, realizou pintura.

As qualidades de desenhista e ilustrador em PEDRO AMÉRICO, parecem ter superado o pintor pròpriamente dito. Particularizando mais, poderíamos distinguir nos desenhos dêsse artista, salvo exceção, o ilustrador que pretendia sobretudo documentar por traços precisos e definidos o gesto momentâneo e o contorno dos corpos (IX).

Êsse mesmo espírito continua nos seus vários quadros de batalhas ou nas figuras pousadas.

* * *

Diferente é o caso de VICTOR MEIRELES, onde o traço é suave, macio como se fôsse realizado com um instrumento pouco rígido. Forte aqui, leve ali, abandonado acolá (X).

A linha em PEDRO AMÉRICO (IX) funciona como um cordão uniforme em torno dos volumes, em quanto que, para VICTOR MEIRELES, ela tem nuances, valores distintos e apresenta-se, a nosso ver, mais sensível.

Pelo que resulta desta observação, verificam-se dois temperamentos, um admirando a forma pura e simples, não atribuindo ao traço, por si só, valor especial. E' o caso de PEDRO AMÉRICO, que por isso talvez, valorizando sobretudo a forma, não tenha conferido maior importância aos problemas da pintura.

Em VICTOR MEIRELES, pelo que se depreende de seus quadros e desenhos, a pintura era o fim eleito, e foi plenamente conseguido. Seus desenhos (X e XI) indicam a presença do pintor. O traço funciona no todo — no perfil e por dentro — envolvendo a figura como se fossem pinceladas sôbre o corpo. Não valoriza em particular o contôrno como o faz PEDRO AMÉRICO, mas todo o con-

junto e o próprio contôrno em VICTOR MEIRELES torna-se por vêzes impreciso, por necessidade de destacar o expressivo da forma. E não se pode dizer que VICTOR MEIRELES tenha documentado menos; uma cousa não interfere na outra, o documento não invalida o conteudo pictórico contido nele.

Essa nossa apreciação não pretende exaltar um dos artistas citados mais que o outro; nosso objetivo é apenas diferenciar os dois tipos distintos de artistas que foram, apesar de filiados à mesma escola, vivendo no mesmo tempo e no mesmo ambiente.

As condições técnicas, pois, o conhecimento dos materiais e de todos os elementos ensináveis ou que possam ser aprendidos quando devidamente ministrados não prejudicam o que há de intrínseco na personalidade do artista.

Êsse raciocínio poderia ser ampliado a outros artistas brasileiros, que também foram personalidades marcantes em nosso meio, ou ainda o âmbito maior, de caráter internacional, onde poderiam ser estudadas as figuras excepcionais de ALBERTO DÜRER, HOLBEIN, já ràpidamente

mencionados, REMBRANDT, GOYA, e tantos outros, que marcaram definitivamente a vida e a história do desenho.

Cada um ao seu tempo e à sua maneira, revelaram expontâneamente personalidades marcantes e inconfundíveis, usando os mesmos princípios técnicos ensinados e aprendidos em qualquer latitude.

Realizaram bem porque possuiam àquelas qualidades de sentir e penetrar que citamos no princípio dêste capítulo. Sabiam ver como artistas e realizar como artesãos de grande sensibilidade.

Pretendemos concluir nosso pensamento sôbre o problema de *como ver,* afirmando que êle decorre, e é mesmo facilitado, pela educação administrada de maneira a fazer compreender e respeitar, sôbre tôdas as cousas, a situação imponderável da sensibilidade do jovem futuro artista.

Para melhor aclaramento de nossa opinião, pareceu-nos suficiente nos fixarmos mais demoradamente nos dois artistas brasileiros aqui estudados. Além disso achamos aconselhável essa escolha, não só por se tratar de mestres patrí-

cios nossos, como também por estarmos em contacto mais direto com os seus originais.

* * *

O estudo crítico feito pela maneira que acabamos de expôr, sôbre desenhos, é uma das formas de provocar e agitar a inteligência do estudante de arte, para o campo da pesquisa que deve ser realizada, em última análise, frente à nareza.

A interpretação da vida e da emoção produzida pelas formas criadas ou incriadas pode ser provocada nos jovens artistas em formação. Essa interpretação será feita com maior aproveitamento e com mais rapidez e precisão, se a êles oferecemos os meios artesanais que lhes facilitem a criação da obra de arte, porque haverá lògicamente o desenvolvimento da sua compreensão para o problema *saber ver*.

O princípio básico de orientação didática seria, a nosso ver, o estímulo das qualidades inatas de cada um, forçando mesmo determinados elementos que visem, mais do que a adicionar, tirar,

fazer brotar, fazer evoluir, do que a corrigir sem nenhum proveito.

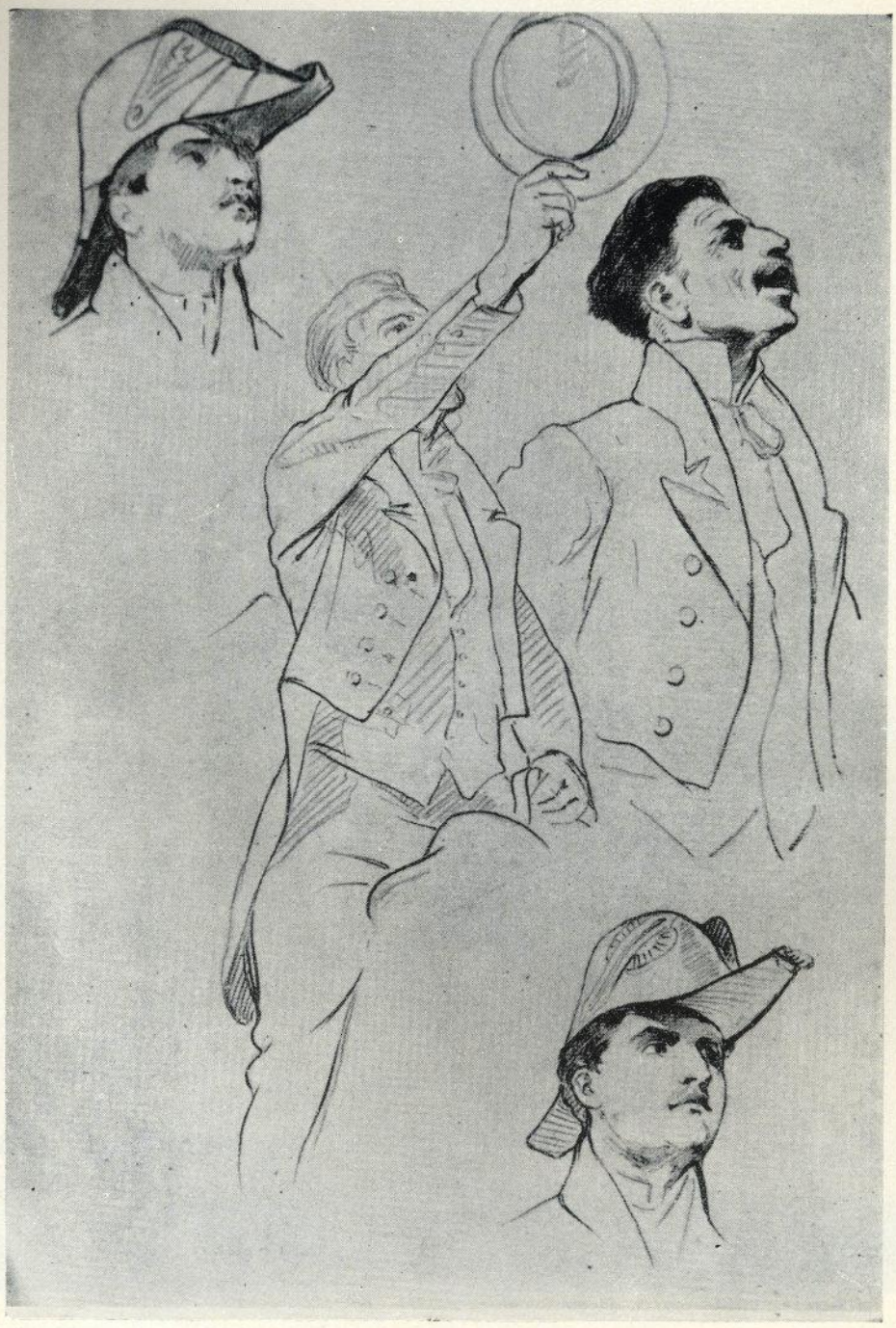
Acreditamos que o artista surja natural e expontâneamente, dados êsses elementos de conhecimento, próprios do desenho e também expontâneos e naturais nas linhas e nas formas encontradas em sua própria natureza e na natureza em sí mesma.

PEDRO AMÉRICO — Estudo para *A Batalha de Campo Grande*, desenho a lapis — Col. Emb. Cardoso de Oliveira.

PEDRO AMÉRICO — Estudo de detalhe para *A Batalha de Campo Grande*, desenho a lapis — Col. Emb. Cardoso de Oliveira.

PEDRO AMÉRICO — 1.º croqui para *O Grito do Ipiranga*, desenho a pena — Col. Emb. Cardoso de Oliveira.

VIII



PEDRO AMÉRICO — Estudo de detalhes, desenho a carvão — Col. Emb. Cardoso de Oliveira.

VITOR MEIRELES — Estudo de detalhes, desenho a bico de pena — M.N.B.A.

ESCLARECIMENTO

Era nosso propósito fazer um estudo detalhado de vários artistas brasileiros, procurando definir a personalidade que cada um deixou fixada em seus desenhos.

Razões diversas embaraçaram a plena realização de nosso intento, entre elas a difícil e morosa pesquisa de documentos originais e o tempo escasso para a realização de um trabalho de maior alcance.

Restringimos por isso a presente tese ao estudo de VICTOR MEIRELES e PEDRO AMÉRICO, incluindo ainda, noutros capítulos, algumas referências ligeiras a ainda diversos artistas, com a finalidade de melhor objetivar a opinião que defendemos.

Os nomes a que ficaram limitados nossos exemplos são de dois artistas brasileiros consa-

grados entre nós, vivendo ambos na mesma época: entre 1832 e 1906.

Nas reproduções de originais, alguns inéditos, acreditamos oferecer bons elementos para estudos como os que estamos realizando.

VICTOR MEIRELES

VICTOR MEIRELES DE LIMA (1832-1903), artista ilustre do século passado, tem tôda sua obra vasada, não no conceito de fazer belas cousas, mas no ideal da arte: — saber fazer.

Indivíduo de temperamento introvertido, bondoso, honrado, probo, sincero e otimista, amava seus semelhantes, com o amor que se tem a tudo que é, por ser o que é.

Natural de Santa Catarina, filho de pais modestos, teve sua vinda para a Capital facilitada pelo Conselheiro Jerônimo Francisco Coelho, que, com outros amigos custearam por algum tempo, sua permanência no Rio de Janeiro.

VICTOR MEIRELES matriculou-se na Imperial Academia de Belas Artes, com 15 anos incompletos.

Considerável é sua produção artística, destacando-se nela "A Batalha de Guararapes", "A Primeira Missa no Brasil", "A Batalha do Riachuelo", "Moema", "O Faúno e a Bacante".

Tôda sua obra está calcada na ânsia de alcançar a forma ideal, pela conquista de unidade na composição, na disposição das massas, dos valores, indicados sumàriamente e fortemente definidos nos assuntos principais, como estando já indicado o efeito geral da obra a ser realizada, o que podemos verificar ao examinar o primeiro croquí para a "Batalha de Guararapes) (XII).

Tomando como ponto de partida de nossos estudos a realização dos desenhos que concretizavam a idéia do artista, vemos, nesses esboços de composição, onde predomina grande rigor de proporções, conhecimentos precisos de anatomia humana e animal, valorização dos contrastes, e prevalência da mancha sôbre a linha, caracterizavam definitivamente a personalidade do *pintor* sobrepujando a do *desenhista*.

Corroborando nossa observação, apresentamos o croquí definitivo para "A Batalha de Guararapes" (XIII), como característica básica dessa nossa afirmativa.

Encontramos no livro "Bosquejos Artísticos", de BITENCOURT DA SILVA, dados curiosos sôbre a pessôa de VICTOR MEIRELES. Um dêles é prova eloquente da grande modéstia do artista que, referindo-se à composição que vimos de estudar, declarava ao imperador D. Pedro II que se julgava fraco em desenho. Sua convicção, ao atribuir-se o conceito de mau desenhista, estava talvez na imprecisão da linha e variedade na imprimitura do traço, o que é, a nosso ver, definição categórica de sua personalidade.

Nos desenhos de detalhes (XIV e XV), vê-se de pronto a grande acuidade de observação do artista e sua tendência realística, sem todavia cair no exagêro ou preciosismo convencional.

* * *

PEDRO AMÉRICO

PEDRO AMÉRICO DE FIGUEIREDO E MELO (1843-1906), natural do Estado da Paraíba, foi um dos maiores desenhistas do século XIX no Brasil.

Sua obra foi fundamentalmente ilustrativa. Nota-se, desde suas primeiras produções, a ten-

dência para a representação de assuntos históricos, simbólicos e alegóricos.

Apaixonado pela figura humana e conhecendo-a profundamente, lançava muitas de suas composições com grande número delas, chegando a provocar por vêzes, uma certa sensação de atropelo.

Como artista, que dava importância maior ao desenho, tendia para a forma .Examinando-se por êsse ângulo a sua obra, chega-se à conclusão de que a exuberância de côres não tem lugar em artistas de suas características. A fatura, na maioria de suas pinturas, indica que a tinta servia mais para colorir seus desenhos, do que para conseguir efeitos de matéria, vibração de côr, luminosidade, cujos efeitos, muitas vêzes, eram mais bem conseguidos nos próprios desenhos puros, como acontecia a INGRES, em cujas obras se influenciara, por ter sido seu discípulo.

O desenho de detalhe (XVI) demonstra, com muita exatidão, a grande virtuosidade do artista para a linha.

Conclue-se pois que a sua fatura em desenhos era muito mais expressiva e significativa

do que a fatura pictural, com veladuras, glassis, etc.

Seu interêsse limitado pelo problema da côr, pode ser notado na falta de relação entre os assuntos representados e o que a côr tem em si de expressivo. Os assuntos dramáticos, guerreiros, sombrios ou felizes, são desenrolados em ambientes claros e alegres, indiferentemente.

Foi um documentador preciso e precioso, quer na indumentária de suas figuras históricas quer nos elementos topográficos e geológicos, influência talvez de sua primeira juventude, quando aos 10 anos apenas, era contratado como desenhista da comissão exploradora dirigida pelo naturalista francês LOUIS JACQUES BRUNET, conforme nos conta o Embaixador CARDOSO DE OLIVEIRA em "Pedro Américo, sua vida e sua obra". Tal fato marca, a rigor, a iniciação artística de PEDRO AMÉRICO.

CONCLUSÃO

Ao entregarmos êsse trabalho à apreciação da douta Comissão Julgadora, temos ainda de dizer que nossa preocupação foi mostrar alguns pontos que, segundo nosso pensamento, auxiliam o dispertar da vocação, agitando a curiosidade no sentido de observar a natureza e a obra dos grandes mestres.

Concluimos pois que, para *ver*, é básico estimular a inteligência no sentido da pesquisa.

O jovem artista, quando lhe é dispertado êsse senso, estará cada vez mais capacitado a caminhar sem desvío da sua personalidade, criando momentos, formas, gestos e composições eloquentes, harmônicas e vivas.

Insistimos no que foi dito na introdução dessa tese:

> a diretriz de nosso pensamento foi a crença firme de que o simples traço pode

revelar, por si só, a personalidade do artista e, a um só tempo, a individualidade da cousa representada.

VITOR MEIRELES — 1.º croqui para *A Batalha de Guararapes*, desenho a carvão — M.N.B.A.

VITOR MEIRELES — Croqui definitivo para *A Batalha de Guararapes*, desenho a carvão — M.N.B.A.

VITOR MEIRELES — Detalhe para *A Batalha de Guararapes*, desenho a carvão e giz — M.N.B.A.

VITOR MEIRELES — Detalhe para *A Batalha de Guararapes*, desenho a carvão com toques de giz — M.N.B.A.

PEDRO AMÉRICO — Detalhe, desenho a carvão — Col. Emb. Cardoso de Oliveira.

BIBLIOGRAFIA

CASSAGNE (Armand) — *Le Dessin enseigné par les Maitres* — Lib. Classique Internationale — Paris — 1890.

DA VINCI (Leonardo) — *Traité de la Peinture* — Trad. de Peladan — Lib. Delagrave — Paris — 1919.

DELACROIX (Henri) — *Psicologia del Arte* — Trad. de Leonardo Estarico — Ed. El Ateneo — Buenos Aires — 1951.

DONALD PIERSON (Ph. D.) — *Teoria e Pesquisa em Sociologia* — Ed. Melhoramentos — S. Paulo — 1948.

FOCILLON (Henri) — *Vie des Formes* — Ed. Leroux — Paris — 1934.

GALVÃO (Alfredo) — *Considerações gerais sôbre Arte* — Ed. O Globo — Rio — 1938.

HUGO (Victor) — *William Shakespeare* — Ed. J. Hetzel & Cie. — Paris.

HUISMAN (Georges) — *História General del Arte* — Trad. de José Ballester Gosalvo e Emilio Gascó Contell — Ed. Aristides Quillet — Paris — 1947.

HUNTINGTON (Ellsworth) — *Las Fuentes de Civilización* — Trad. de Samuel Cosio Villegas — Fondo de Cultura Economica — México — 1949.

LALO (Charles) — *Esthétique* — Ed. Felix Alcan — Paris — 1927.

LIPS (J. E.) — *Les Origines de la Culture Humaine* — Trad. de D. P. de Pedrals — Ed. Payot — Paris — 1951.

MOTTA (Edson) — *Palestra proferida na E.N.B.A.* — Rio — 1953.

MURRAY (Raymond W.) — *Introdução à Sociologia* — Trad. de José Artur Rios — Ed. Agir — Rio — 1947.

OLIVEIRA (Emb. J. M. Cardoso de) — *Pedro Américo* — Imp. Nacional — Rio — 1943.

RODIN (Augusto) — *El Arte* — Trad. de José de España — Ed. El Ateneo — Buenos Aires — 1946.

RUBENS (Carlos) — *Vitor Meireles* — Imp. Nacional — Rio — 1945.

SCHILD (Constance) — *The Complete Etchings of Rembrandt* — Arden Book Cie. — New York — 1937.

SILVA (Bethencourt da) — *Bosquejos Artísticos* — Tip. Ribeiro — Rio — 1901.

SPEED (Harold) — *La Practica y la Ciencia del Dibujo* — Trad. de J. A. Moreno Rey — Ed. Albatros — Buenos Aires — 1944.

VENTURI (Lionello) — *História de la Crítica de Arte* — Trad. de Julio E. Payró — Ed. Poseidon — Buenos Aires — 1949.

WAETZOLDT (Wilhelm) — *Tu y el Arte*) — Trad. de Jaime Bofill y Ferro — Ed. Labor — Barcelona — 1946.

JORNAL DO COMMERCIO — Rodrigues & Cia.
Av. Rio Branco, 117 - Rio de Janeiro - 1955

JORNAL DO COMMERCIO — Rodrigues & Cia.
Av. Rio Branco, 117 - Rio de Janeiro - 1955