CORDELIA ELOY DE ANDRADE NAVARRO

PROBLEMAS DE PINTURA

RIO DE JANEIRO
1953

PROBLEMAS
DE
PINTURA

CORDELIA ELOY DE ANDRADE NAVARRO

Professor Catedrático, interino, Docente Livre por Concurso, Assistente e Grande Medalha de Ouro da Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil

PROBLEMAS DE PINTURA

RIO DE JANEIRO

1953

Tese de Concurso para a primeira Cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

No momento em que nos apresentamos à Comissão Julgadora, com o objetivo de realizar um concurso de magistério para a primeira cadeira de Pintura, da Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade do Brasil, cumprimos o imperativo da Lei, elaborando este trabalho, elemento necessário para a inscrição no ja referido concurso.

Professor de Pintura que somos, ao nos incluirmos numa competição de tal natureza, procuramos, como nos pareceu lógico, abordar assunto do programa que nos permita desenvolver o presente trabalho de maneira diretamente ligada ao ensino dessa Arte.

O permanente contacto com os alunos, consequência de nosa atividade no ensino de Pintura e Desenho, trouxe-nos a prática necessária para perceber e afastar as incertezas, solucionando as dificuldades que o iniciante encontra a todo momento.

Aproveitar as reações psicológicas do aluno a bem do aprendizado, e orientar suas tendências artísticas, sem nunca deixar de respeitá-las, são problemas que sempre mereceram o melhor de nossa atenção.

O temperamento e a tendência do estudante levam-no a resolver melhor seus problemas de Pintura,

num determinado processo. Cabe ao professor encaminhá-lo, verificando também a fatura, o genero e motivos que merecem a preferência de cada um.

Pelo exposto, compete ao professor de Pintura dominar com bastante autoridade os diversos processos, sabendo executá-los para poder transmití-los aos alunos com a ajuda de indispensáveis exemplos práticos.

Foram estas as razões que nos levaram a preferir para assunto de nossa tése o estudo dos processos de Pintura, estudo este complementado por algumas considerações sobre os problemas transcendentais, que o pintor deve dominar, para produzir verdadeira obra de arte.

De acôrdo com essa diretriz, e para dar ao nosso trabalho uma sequência consentánea com a metodologia que deve apresentar toda exposição de tal natureza, nosso trabalho pode ser dividido em duas partes :

A primeira, o conjunto dos capítulos entitulados *Têmpera e Aquarela, Afresco, Óleo* e *Pastel*. Referimo-nos aqui aos conhecimentos técnicos, indispensáveis ao pintor. Sem dominar a matéria em que trabalha, o artista estará impossibilitado de exteriorizar sua sensibilidade em tôda plenitude.

Como fecho ao estudo dos processos de pintar, incluimos um capítulo denominado *Considerações Gerais*. Com êle encerramos nossa tese, fazendo um estudo de alguns problemas de ordem estética, aos quais não deve ser extranho o pintor, para que seu trabalho seja realmente uma obra de arte. Aos conhecimentos

da técnica devem juntar-se sempre êsses fatores imponderáveis que elevam a matéria, transformando-a em Arte.

Ao finalizar cada capítulo componente da primeira parte de nossos trabalhos, introduzimos algumas reproduções referentes ao assunto tratado, escolhendo para isso obras de artistas consagrados. Foi nossa intenção colocar em fóco certas particularidades peculiares a cada processo de pintura estudado. Procuramos também tornar assim menos árida a leitura de nossas considerações, e suavizar em algo o trabalho, que involuntàriamente daremos aos ilustres membros da Comissão Julgadora.

PROBLEMAS DE PINTURA é o título que escolhemos para nossa tése, porque, na verdade, o estudo apresentado versa todo êle sôbre alguns dos problemas que devem ser resolvidos pelo pintor.

Com a apresentação dêste trabalho, produto exclusivo de nossa observação e prática, filtradas através de meditação e estudo, esperamos contribuir com pequenina parcela, por menor que seja, para o ensino de Pintura entre nós.

Assim nos apresentamos respeitosamente á douta Comissão Julgadora.

Rio de Janeiro, Janeiro de 1953

O Autor

PRELIMINARES

Num exame sumário das atividades do homem, devemos verificar que o *ornato* aparece como sua primeira manifestação artística.

Tanto na pintura, como na escultura, o homem se empenhou sempre em dar à forma, pela decoração, sua maior importância. Em ambas aquelas modalidades técnicas, continuamos, ainda hoje, quase que com os mesmos processos usados desde a pré-história.

Na singeleza desta tése pretendemos apenas tratar dos diversos processos de pintura, sua evolução histórica e alguns aspectos atinentes às qualidades estéticas que deve apresentar uma obra de arte.

Com esse estudo se verificará como a pintura tem acompanhado todos os estágios da civilização, variando na preferência por certos processos, na escolha dos temas, em algumas particularidades da técnica. Mas, apesar dessas alternativas nas modalidades, a pintura continua a ser a arte quase imutável na aplicação da matéria e dos seus utensílios para empregá-la. E mesmo em alguns processos aceitos como menos antigos — óleo, pastel — o que vamos encontrar é aperfeiçoamento de materiais, com poucas inovações.

Não entraremos nas dúvidas da arqueologia em colocar a gravura, a escultura ou a pintura em primeiro lugar, nas diversas idades da pre-história. E' evidente, entretanto, que só no período denominado *Soluteriano,* e depois em menor gráu no *Magdaleniano,* deparamos com trabalhos que merecem realmente o nome de obra de arte.

Restringindo nosso estudo apenas às questões de pintura, fizemos considerações focalizando as características próprias da matéria: opacidade, transparência, claridade, escuridade, humidade ou estado sêco.

De acôrdo com êsse ponto de vista cada processo se oferece com vantagem ou desvantagem nos problemas de luminosidade, do aspecto escuro, da frescura, conforme os aglutinantes, suas proporções ou reações no que toca às matérias corantes.

Feito este esclarecimento, passamos a estudar apenas aqueles processos que nos parecem apresentar maior interêsse ao pintor contemporâneo.

TÊMPERA E AQUARELA

O homem primitivo, dominado pela necessidade de exteriorizar seus sentimentos, o fez por meio da arte. Viu-se na contingência de recorrer à natureza em busca dos meios que lhe permitissem materializar seu intento.

Envolvido pelo ambiente agreste em que vivia, seu poder de observação havia de prender-se aos detalhes do próprio meio. A exuberência de côres, característica das mais notáveis da natureza, havia de impressioná-lo, prendendo sua atenção. A tonalidade agradável de um torrão de terra, o verde delicado de uma folha o teriam levado a recolhê-los e procurar um meio de dominar suas côres afim de usá-las a seu gôsto.

Esmagar ou quebrar, para depois macerar, utilizando como solvente a água, terá sido o passo inicial do primeiro pintor para conseguir sua primeira tinta.

Desta fórma é que certamente foram manipulados os pigmentos nos "godets" da prehistória, que foram as cavidades de ossos e pedras abauladas.

Foi assim, empregando pigmento solúvel em água, que o homem realizou sua primeira obra de pintura.

A arte, sempre pródiga em decepções, armou o primeiro obstáculo ao artista que nascia, dificultan-

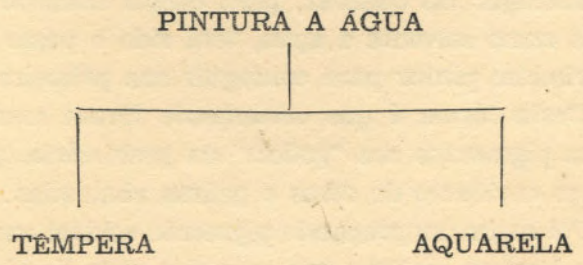
do-lhe o trabalho. Sendo a água um solvente volátil, uma vez sêca a pintura, o pigmento não apresentava aderência; caía. Nova consulta à natureza em busca do elemento que prendesse os pigmentos entre si e êstes ao suporte, ou seja, o *aglutinante*.

Teria sido a goma retirada de uma árvore, a cola extraída da pele de alguma caça ou outra substância que aglutinasse; o fato é que os trabalhos de pintura, da prehistória, atestam que o elemento necessário foi bem escolhido, permitindo notável desafio à obra destruidora do tempo.

A esta pintura primitiva, que tanto se modificou através dos séculos, adquirindo outras técnicas, empregando novos materiais e assumindo diferentes denominações, chamamos *pintura a água*.

Foi esta pintura a água o embrião que mais tarde deu origem aos processos conhecidos por *têmpera e aquarela*.

O gráfico seguinte parece esclarecer melhor nosso pensamento.



Não cogitamos, nêste trabalho, de pesquisar as épocas que definem a transição da *pintura a água* para

a têmpera ou a aquarela. Êsse assunto seria objéto para estudo de outra natureza. Apenas procuramos evidenciar a analogia que nos parece existir entre aqueles processos de pintura.

TÊMPERA

Têmpera é palavra derivada do latim "temperare" cujo significado é *temperar, misturar com proporção.*

Plínio empregou o vocábulo ao dizer: "coloris temperare" traduzindo *misturar* ou *preparar tintas.*

Têmpera foi o termo usado até o século XV para definir todos os aglutinantes usados em pintura.

Com a independência do óleo, cujo nome — óleo — passou a ser sinônimo de um processo de pintar, à expressão têmpera juntou-se desde então o nome do *medium* de que era feita, por exemplo: têmpera a ovo, têmpera a caseina etc.

A têmpera é essencialmente a pintura de todos os tempos. Está nas paredes das cavernas do Paleolítico superior. Já era conhecida e praticada nas épocas Aurignaciana e Madaleniana.

Nos túmulos e sarcófagos, na pintura mural das *mastabas* e nas colunas lotiformes assim como em tantos outros elementos da arte egípcia, vamos encontrar a pintura a têmpera.

Os chineses e japoneses usaram a têmpera. Plínio nos diz que seu emprêgo era usual na Grécia; as estelas eram pintadas, no processo em fóco. Os Gregos dominaram muitas variedades de têmpera, inclusive a ôvo.

Os Romanos, como os povos da América pre-colombiana empregavam uma espécie de têmpera.

Foi na Idade Média que êsse processo alcançou seu apogêu. Cimabue, Duccio, Cavallini e outros são exemplos dessa época.

Com o Renascimento, a pintura a óleo, originariamente designada também por tempera a óleo, tomou grande impulso, constituindo um processo independente, relegando aquêle a segundo plano.

Na têmpera a pasta colorida é composta de um aglutinante: caseina, ôvo etc, em mistura com o pigmento.

O suporte póde ser papel, madeira, metal, marfim, tecido etc. Os artistas da Idade Média e baixo Renascimento usaram como suporte o tecido colado sôbre madeira.

O *fundo* para a têmpera deve ser livre de óleos gordos.

Quando se usa o ôvo na têmpera, tanto a gema como a clara podem ser aproveitadas.

Empregando sòmente a clara, é aconselhável adicionar alumen, cuja propriedade adstringente reduz a humidade, tornando melhor a pasta. A clara já contém cêrca de 85 por cento de água. Na gema encontra-se em média 20 por cento de óleo não secativo.

Os vernizes pódem ser empregados na têmpera sem dano para a obra. Entretanto não nos parece aconselhável esta prática. Isto porque um dos característicos marcantes dêsse processo, a opacidade, seria desfeito pelo verniz, tornando o trabalho idêntico ao óleo.

Quando elegemos um processo para nêle executar uma obra de arte, estamos também optando por suas característica; não se compreende desfazê-las em sua fase final.

A pintura a têmpera, meio esquecida por largo espaço de tempo, vem merecendo ultimamente a atenção dos pintores, que mostram uma certa tendência para realizar suas obras nêsse processo, a semelhança do que fizeram seus colegas medievais. Achamos elogiável esta volta ao passado, porque a têmpera é comprovadamente, e sob vários aspectos, um ótimo processo de pintura.

As galerias, os museus, as catedrais da Europa, possuem inúmeras obras realizadas a têmpera, em madeira, muro, e outros suportes. Muitas delas, passados tantos anos, apresentam aspecto tal que se poderia supôr terem sido realizadas ontem.

AQUARELA

É palavra originária do italiano *Acquarella*. É uma pintura feita de pigmento diluido em água e cujo aglutinante é uma goma, geralmente goma arábica.

A aquarela, cujo embrião, conforme já afirmamos noutro local, foi a pintura a água, é encontrada já nos papiros do Egíto. Foi a pintura empregada pelos povos orientais, a partir do século VIII de nossa éra. Já a arte persa nos apresenta obras nêsse processo. A Idade Média foi grande cultora da aquarela. Data de então as iluminuras e miniaturas do texto da bíblia,

executadas num processo similar ao que ora apresentamos.

Foi a partir do século XVIII que a aquarela adquiriu as propriedades que a caracterizam como a entendemos hoje. Foram os Ingleses especialmente e também os Francêses, que, através de notáveis trabalhos, chamaram a atenção dos artistas para êsse processo, dando-lhe o prestígio e evidência que hoje possue.

O suporte da aquarela foi antigamente a madeira, tecido de algodão, linho e sêda. Também o pergaminho resultante de carneiros pre-natos esteve em uso na idade média. Hoje usa-se o papel. As obras anteriores ao século XVIII são facilmente identificáveis pela qualidade do papel: de linho ou algodão. Com a descoberta, em 1864, de um processo que possibilitou o emprêgo da celulose na fabricação de papel, a aquarela passou a ser executada, quase que exclusivamente, nêste novo produto que se prestou perfeitamente como suporte para êsse processo de pintura. É condição primordial que o papel seja perfeitamente alvo, porque sendo a aquarela um processo de pintar, cuja característica é a transparência, não possue tinta branca. Seus brancos ficam a cargo do suporte. O papel deve ainda apresentar outros requisitos, como conter em sua composição pequena quantidade de cola que lhe dá propriedades absorventes. Quanto mais rugoso mais difícil será a aplicação sôbre êle das tintas que nem sempre chegam inteiramente ao fundo. Alguns pintores aproveitam-se desta propriedade para conseguir um certo divisionismo da côr o que, a alguma distância, produz um agradável aspecto, pela fusão dos tons.

A aquarela como os outros processos teve na sua fase inicial uma variedade reduzida de pigmentos. A partir do século XIX grande número de pigmentos foi posto, pela indústria química, à disposição dos aquarelistas, que hoje não têm mais dificuldades em obter o tom desejado.

Cabe aqui ressaltar que os amarelos de cromo, os vermelhos e amarelos de chumbo nunca devem estar presentes na paleta do aquarelista. O sulfur contido na atmosféra, sendo absorvido pelos pigmentos, transforma-os, criando um elemento preto no caso daqueles feitos de chumbo, e verde nos de cromo.

Os trabalhos de aquarela não têm o pigmento protegidos. O seu aglutinante, a goma, não oferece proteção aos danos que a humidade e os gases sulfurosos produzem na pintura, proteção oferecida pelo óleo que envolve o pigmento. E' usual o emprêgo do vidro, que embora sem uma eficiência completa, oferece ao trabalho alguma proteção.

A aquarela, como o vitral, são processos de pintura que se caracterizam pela beleza da transparência. Uma pincelada qualquer de aquarela sôbre o papel é bonita, é agradável. Isto nem sempre acontece com os outros processos. Esta beleza natural obtida pela transparência, independe de talento. Êste fato, que, por um lado oferece vantagens de monta ao artista, póde também levá-lo a convencer-se de uma capacidade que não lhe é própria.

Pintura funerária Gréco-egípcia — Museu do Louvre
Têmpera sôbre madeira

— La Peinture — Moreau-Vauthier.

A Virgem com os Anjos — Cimabue — Museu do Louvre

Exemplo de têmpera do século XIII. O fundo e as auréolas são executadas em ouro.

— Edições Nomis, Paris.

Maestá (detalhe) Duccio — Museu de Sienna
Têmpera do século XIV

— La Peinture Italienne — Skira.

Retábulo de São Francisco (Detalhe) Museu Condé Sassetta

Este pintor realizou têmperas em pleno século XV no mesmo processo utilizado por Cimabue, Duccio e Pietro Cavallini no fim da Idade Média — início do Renascimento.

— La Peinture Italienne — Skira.

Palácio Ducal — Turner — Museu Britânico — Aquarela.
— Foto Museu Britânico.

Estudo de paisagem — Constable (John) — Museu Vitória e Alberto — Aquarela.
— English Water Colour Painters — Ed William Collins

Nú — Alfred Egerton Cooper — R. B. A. — Aquarela
— British Water — Colour Painting — Adrian Bury.

AFRESCO

Êsse processo de pintar foi praticado desde a mais remota antiguidade. As suas origens são mais ou menos obscuras e não é possivel determinar, com precisão, a data de seu natalício, o mesmo acontecendo com quase todos os outros processos. Tempo houve em que as próprias pinturas do período neolítico foram consideradas como afrescos. Há muito já foi corrigido êste êrro, verificada a técnica de sua execução, absolutamente diversa da que é peculiar a êsse processo.

Os povos antigos praticaram com muita habilidade o afresco. Os Egípcios, Cretenses, Chineses, Gregos e Romanos foram cultores, com bastante eficiência, do afresco. Conhecem-se alguns exemplares, que se supõe serem os mais antigos. Encontram-se em Cnossos, na ilha de Creta. Os primitivos afrescos conhecidos eram executados sôbre uma argamassa feita de terra e fibras vegetais. Esta argamassa se assemelha muito a uma espécie de adobos usados em muitas das nossas construções rústicas do interior. O princípio era aproximadamente o mesmo.

A fixação das côres naquele suporte rudimentar fazia-se possivelmente pela penetração das mesmas

até uma profundidade muito pequena daquela argamassa, com a consequente mistura desta aos pigmentos. No afresco executado com cal e areia o processo de fixação das côres se faz pela cristalização do carbonato de cálcio. Tudo nos leva a crêr, entretanto, que no processo primitivo havia muita semelhança com o atual, pelo menos no que se refere à ausência de aglutinante e ao modo de pintar por partes sôbre a argamassa úmida que constitui, na verdade, a razão de ser da denominação do processo: *afresco*.

O afresco é uma pintura que se destina a ser executada em parede.

São do seu domínio as monumentais decorações interiores ou exteriores. Importa êste fato uma série de condições de ordem técnica e estética, às quais nunca deve ser estranho o pintor. Estando o afresco sujeito ao edifício, é dêle parte integrante, constituindo como que um coroamento da sua estética. Esta razão exige uma perfeita unidade de vistas entre os artistas arquiteto e pintor. O espaço que aquele destina a este é, pela própria natureza do edifício e pelo efeito a ser alcançado, limitado em todas as direções. A composição para um trabalho desta natureza deve satisfazer entre outras características a de se tratar de um trabalho que se destina a ser visto de todos os ângulos. RALPH MAYER, referindo-se naturalmente a êsse fato, diz que a pintura:

> "deve ser vista pelo espectador ambulante em vez de dar impressão de só ser observada de um ponto."

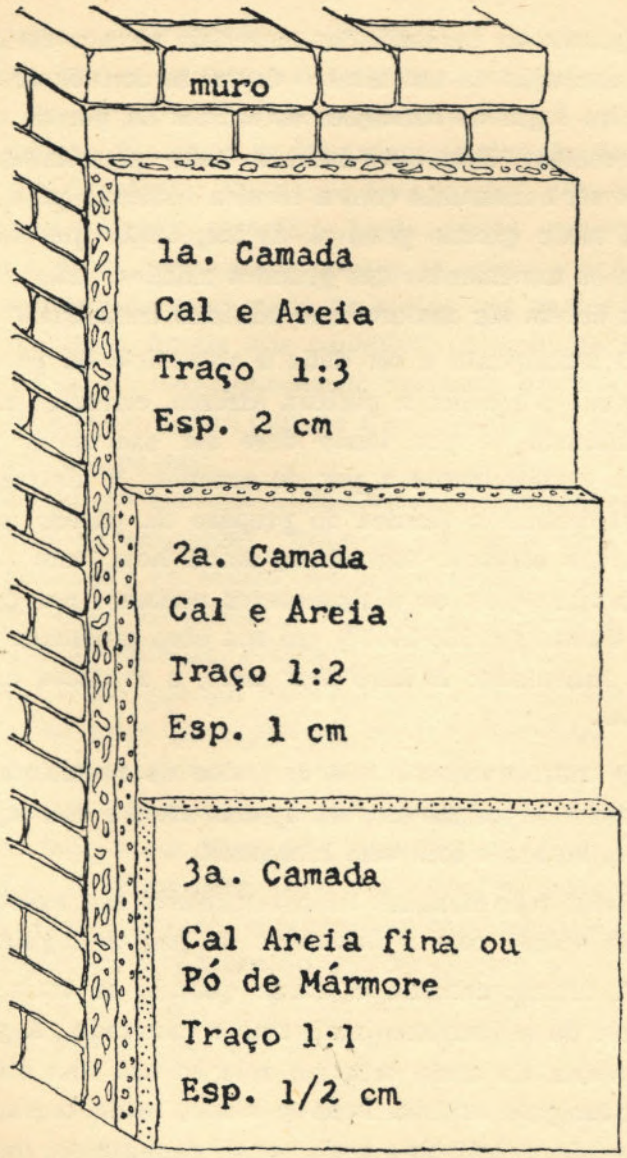
Quanto às necessidades materiais para a satisfatória execução de um afresco devem-se considerar em primeiro lugar as condições de solidez da parede que vai recebê-lo. Esta deve também estar perfeitamente sêca e sêr construida com a técnica indicada para resistir, tanto quanto possivel, ás trepidação que acarretam os movimentos das grandes cidades. Êstes cuidados devem sêr maiores nos edifícios industriais.

O tratamento a sêr dado à superfície da parede destinada a receber a pintura afresco, constitui uma especialidade, e por tanto deve ser executada por pessôa perfeitamente a par do assunto. É' entretanto, tradicional a técnica do preparo da parede para a pintura afresco. Seguem-se, ainda hoje, com poucas modificações, os ensinamentos deixados por CENNINO CENNINI (1360-1440?) em sua obra publicada em 1437, intitulada: *Il libro dell' Arte,* o *Trattato della pittura*.

O muro receberá três camadas de revestimento em cuja composição entram apenas areia e cal, aquela bem lavada e esta bem hidratada.

Estas três camadas de revestimento são executadas de acôrdo com a ilustração da pagina seguinte.

A última camada é usada quando se trata de pintura de acabamento mais fino e esmerado. A granulometria da areia está em relação aos fins óticos desejados pelo artista. Pode-se ainda, nesta derradeira camada, substituir a areia por pó de mármore numa proporção nunca superior a cincoenta porcento.


muro
1a. Camada
Cal e Areia
Traço 1:3
Esp. 2 cm
2a. Camada
Cal e Areia
Traço 1:2
Esp. 1 cm
3a. Camada
Cal Areia fina ou
Pó de Mármore
Traço 1:1
Esp. 1/2 cm

A segunda camada só deve ser aplicada depois que a primeira estiver absolutamente sêca, embora no momento da aplicação ela deva sêr molhada para facilitar a "pega" e evitar que a absorção do revestimento anterior faça secar muito rapidamente a superfície que vai receber a pintura.

Nos afrescos de Cnossos foram usados métodos no preparo dos revestimentos que são ainda hoje empregados e demonstram o elevado nível técnico alcançado pelos Cretenses nêste processo de pintura. Adicionavam êles fibras vegetais ou pêlos animais nas primeiras camadas de revestimentos. Estas fibras ou pêlos passam a constituir dentro da estrutura uma espécie de tela que prenderá as partículas, e mesmo partes da argamassa, evitando assim que esta se desprenda em caso de rachaduras. A tendência das fibras é deixar suas extremidades fora da massa o que ajuda a prender as camadas, umas às outras. Esta, entretanto, é também a razão por que as fibras ou pêlos não podem ser aplicados na última camada que vai receber a tinta.

O segundo problema que o afresquista deve enfrentar, é aquêle que se refere às côres.

A paleta do afresco dos tempos antigos era extremamente limitada e muitas côres eram conseguidas com dificuldade. Cennini, no capítulo XXXVI de seu famoso trabalho, nos mostra a escassez então existente:

> "As côres naturais são sete ou sejam, quatro pròpriamente pela sua natureza terro-

sa, tais como o preto, o vermelho, o amarelo e o verde.

Três são as côres que, apesar de naturais, requerem ajuda de artifício, como o branco, o azul ultramar ou o "della Magna" e o amarelo (giallorino).

O azul de ultramar era difícil e caríssimo. Era pigmento natural, fornecido pelo lápis lázuli, pedra semi preciosa de alto custo. O artifício de que nos fala CENNINI, constituia nêste caso na trituração do lápis lázuli, operação trabalhosa e difícil.

Hoje o artista do afresco não encontra as grandes dificuldades de antigamente, graças à química moderna, que coloca à sua disposição uma grande variedade de côres, absolutamente resistentes. Os constantes progressos da indústria química foram introduzindo, aos poucos, no mercado tôdas as côres necessárias ao afresquista: azul ultramarino (1830), azul cobalto (1803), azul monastral (1935), os amarelos e vermelhos cadmium (1920). Também o violeta monastral, as côres de Mars e o vermelho de óxido de cromo vieram enriquecer a paleta do artista.

Assim, o moderno pintor do afresco tem ao seu dispôr a mesma policromia existente em qualquer outro processo de pintura.

A idéia generalizada de que o afresco é uma pintura de tons *baixos* ou terrosos vem da observação feita sôbre muitos dos antigos murais, que de fato apresentavam êsse aspeto isocrômico. Isto acontecia

porque o artista de então era premido pela deficiência da paleta da época, o que já demonstramos linhas atrás. Eram os próprios materiais a criarem uma condição estética, o que, de certa maneira, sempre acontece. Acreditamos que ainda hoje o artista procure executar cada processo de pintar respeitando as características próprias do mesmo. Se êle prefere a aquarela para determinado motivo é devido à beleza de sua transparência e porque êle precisa dos efeitos dessa transparência para realizar o que tem em mente. A preferência pelo afresco será pela natureza de sua opacidade, ou pelo caráter próprio da parede, cuja textura variada lhe permite obter efeitos especiais, o que conseguirá usando a seu capricho a última camada do suporte, que será lisa ou rugosa, de acôrdo com o resultado que deseja atingir.

Mas tal procedimento, nos nossos dias, já depende de uma atitude tomada "a priori" pelo artista e não estará ligada à limitação realmente drástica da paleta de outros tempos. Na realidade, pelo menos com relação às côres, os modernos cultores do afresco encontram-se tão livres como os artistas de todos os sistemas de pintar.

A execução da pintura afresco, oferece certas dificuldades que a torna sòmente aconselhável a artistas já um tanto experimentados. Caracteriza êste processo a afixação da tinta numa superfície húmida, composta de cal e areia. Esta fixação deve ser feita enquanto a argamassa esteja realmente hidratada, porque o colorido e a durabilidade do afresco devem-

se à íntima mistura dos pigmentos com o carbonato de cálcio antes da sua cristalização.

As côres são aplicadas à água. Assim, é imperativo que o artista conheça exatamente sua capacidade de produção e tenha a prática necessária para determinar o momento ótimo em que a argamassa, pelo seu estado de hidratação, receba melhor o efeito que deseja imprimir a determinados detalhes. É ainda pela prática que êle deve saber como dividir a obra em partes, de modo a satisfazer a continuidade do trabalho, tornando imperceptível as diversas etapas em que êle foi dividido, conseguindo assim a unidade do tôdo.

O afresco é o processo de pintura indicado para fêcho de ouro das composições arquitetônicas monumentais.

O afresco é o elo mais íntimo de ligação entre a Arquitetura e a Pintura; nela se integra emprestando-lhe riqueza e grandiosidade.

O afresco é considerado um dos mais duradouros dos processos de pintar. As obras magistrais dos primitivos ainda hoje se mostram resistentes aos efeitos dos séculos decorridos.

O afresco está voltando a ser praticado com intensidade, e isso não significa nenhum menosprezo ao óleo ou a outros processos, porque todos êles encontram ambiente propício ao seu emprêgo.

Fragmento de afresco chinês antigo, encontrado na Ásia Central.

O cliché mostra a execução dos primitivos afrescos realizados sôbre argamassa de argila e fibras vegetais.

Julgamento Final (detalhe) — Pietro Cavallini — Roma
Afresco do século XIV

— La Peinture Italienne — Skira.

Cabeça de Adão — Michelangelo — Detalhe da decoração da Capela Sixtina

Exemplo de afresco do Alto Renascimento. Na gravura verificam-se os sulcos na argamassa, provenientes da passagem do cartão para a parede pelo sistema de decalque com estilete.

— The paintings of Michelangelo — Phaidon Edition.

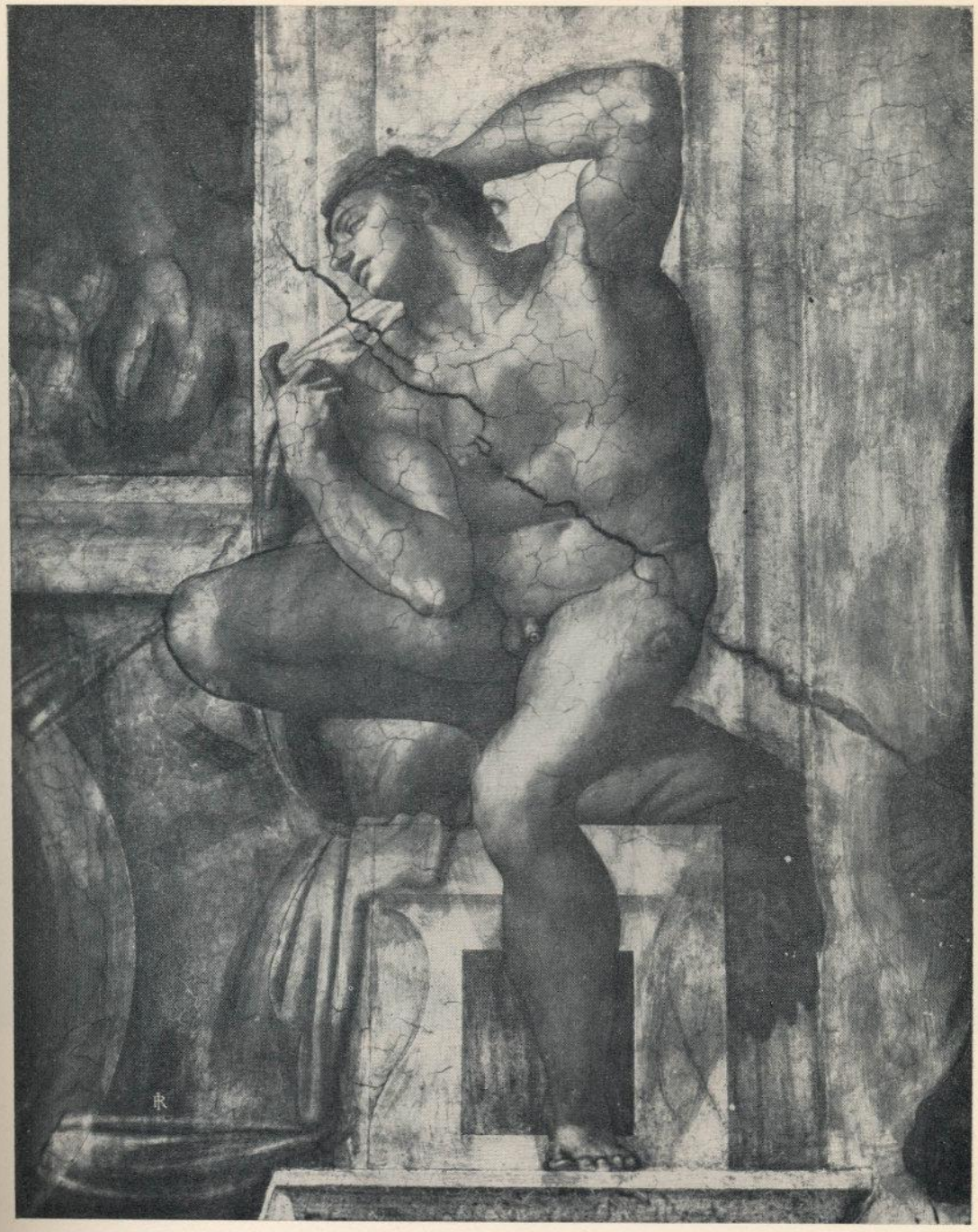


Figura decorativa — Michelangelo — Capela Sixtina (teto)

Outro exemplo de afresco do Alto Renascimento. A "craquelure" em larga escala nos afrescos de Michelangelo são levados a conta de deficiência na execução técnica do trabalho.

— Foto Anderson — Museu e Galeria Pontifícia.

O parnaso — Rafael — Vaticano

Nos afrescos de Rafael não se verifica, como naqueles de Michelangelo, a "craquelure" tão acentuada, o que mostra melhor conhecimento da técnica deste processo.

— Foto Anderson — Museu e Galeria Pontifícia.

ÓLEO

A pintura a óleo, com o significado que hoje lhe damos, é processo relativamente recente se o compararmos com o afresco, a têmpera, a encáustica.

LAURIE nos informa que a primeira referência relativa ao emprêgo do óleo na pintura deve-se a AETIUS que, no século V, faz menção ao óleo de linhaça e de nozes por suas propriedades secativas, usados pelos douradores e pintores de encáustica. O manuscrito de LUCCA, do século VIII, fala em dissolução de resina em óleo secativo. Finalmente os manuscritos de TEOPHILUS e HERACLIUS, dos séculos XI ou XII abordam, já com detalhes, a aplicação do óleo secativo como diluente na pintura. É êste, portanto, o primeiro documento escrito sôbre óleo como *medium* de pintura. Encontram-se também nos citados manuscritos a maneira de preparar o óleo de linhaça e também a sua classificação pela exposição ao sol. O emprêgo do óleo como *medium* na pintura existiu na Inglaterra, nos séculos XIII e XIV. Em 1325, na Itália, o pintor GIORGIO D' AQUILLA não pôde cumprir um contrato com o Duque de Saboia, para a decoração de uma capela, porque o óleo de nozes empregado como solvente, sem que o artista conhecesse sufici-

entemente a técnica necessária, foi considerado impróprio.

Muito se tem discutido acêrca da paternidade da pintura a óleo. Pelo relato que acabamos de fazer, fica esclarecida a lenta evolução que sofreu êsse processo, para o qual, como para nenhum outro, não se pode apontar um inventor. Vários artistas e estudiosos foram, à custa de experiências e perseverança, aperfeiçoando e divulgando o uso do óleo na pintura.

É como divulgadores e aperfeiçoadores do óleo como processo, que os irmãos VAN EYCK merecem a palma. JEAN (1390 ? — 1441) e HUBERT (? -1426) foram os autores do célebre *polyptico* denominado "O *cordeiro místico*. A apresentação dêste trabalho constitui um marco na história da pintura a óleo. A partir de então o processo foi grandemente divulgado, merecendo a maior aceitação.

O *Cordeiro místico* foi exposto pela primeira vez em Gand, no ano de 1432, na Igreja de Saint-Bavon. É interessante reproduzir a inscrição originàriamente mente em latim, existente no bordo inferior do *polyptico:*

> "O pintor HUBERT VAN EYCK, ao qual ninguém é reputado superior, começou, e JEAN, que lhe é inferior em arte, terminou o grande trabalho e foi pago por JOSSE VYT. Por esta razão o sexto dia de Maio vos convida a vir contemplar a obra.

VAN PUYVELD admite a possibilidade dessa inscrição ter sido executada por iniciativa de JEAN, que assim prestava homenagem ao irmão mais velho. A partir dessa época, pequenos quadros pintados na Flandres começaram a aparecer na Itália, causando admiração pela beleza das côres e pelo processo ainda desconhecido na península.

Um artista italiano resolveu procurar na própria Flandres os segredos daquêle processo, que tanta curiosidade vinha despertando na península. Foi êle Antonello da Messina (1414 ? — 1493 ?).

Segundo Pierre Bouffard, Antonello procurou o próprio Jean Van Eyck, de quem se tornou amigo e discípulo predileto, dêle recebendo os desejados ensinamentos sôbre o uso do óleo como *medium* na pintura.

Voltando à Italia, Antonello passou a divulgar, em Veneza, a técnica conseguida na Flandres. Graças a isso adquiriu grande prestígio, fazendo mesmo fortuna com a aplicação dos conhecimentos trazidos do Norte.

Alguns autores citam-no como aperfeiçoador do processo de Van Eyck. Daí por diante a pintura a óleo assumiu enorme importância, sendo usada pelos grandes pintores, embora muitos dêles a tivessem feito de modo imperfeito, sacrificando por vezes sua obra. VASARI nos conta em "Vida de Leonardo da Vinci", publicada em 1568, que o consagrado artista foi obrigado a abandonar em meio a *A Batalha de Anghiari,* porque o óleo, aplicado sem a devida técnica, escorria pelo trabalho.

Foi no alto Renascimento que o óleo, até então ìntimamente ligado à têmpera, tornou-se um processo de pintar independente. Até então o óleo era designado como uma têmpera, o que de fato não deixa de ser, porque a expressão têmpera significava misturar pigmento com material colante, daí resultando a tinta.

É, portanto, o óleo secativo, empregado como *medium,* a característica principal dêste processo.

Os holandeses são tradicionalmente conhecidos como os produtores dos melhores óleos para pintura. O óleo *stand,* por exemplo, é presumìvelmente o que mais se assemelha aos usados pelos antigos mestres. Óleo *stand* prepara-se pela fervura em recipiente fechado (vácuo), o que acarreta o seu espessamento, não pela absorção de oxigênio mas pela polimerização — junção de suas moléculas normais formando moléculas maiores. O solvente assim tratado torna-se muito denso, sendo necessário modificá-lo para bom aproveitamento. Deve ser diluido em material volátil, que, volatilizando-se, o deixará integrando a película colorida, novamente no aspeto anterior.

A pintura a óleo é considerada como a de mais fácil execução, por permitir corrigendas, permanecer tempo mais longo em condições ideais de receber novas pastas de pigmentos, e pela morosidade da secagem do *medium*.

Essa nossa afirmativa não implica, é evidente, em menosprezo ao talento, ou capacidade do artista. Todos os processos são fáceis, dependendo do gráu maior ou menor de prática e das tendências do executante.

Na pintura afresco os problemas foram os mesmos que na encáustica, na têmpera, no óleo, na aquarela; apenas cada um dêles oferece facilidades e obstáculos que lhes são característicos.

Na encáustica a dificuldade consistiu em juntar a cêra a certos pigmentos refratários a determinado gráu de calor ou volume de cêra, como ainda, o problema da fusão. Voltamos, após esta explanação, a estudar o processo que temos em fóco. Na chave abaixo fazemos uma classificação das estruturas que pódem ser conseguidas na pintura a óleo e os efeitos delas resultantes.

PINTURA A ÓLEO	PELICULAR	Muito óleo e pouco pigmento;
	VEHICULAR	Caracterizada pelo equilíbrio entre as quantidades de óleo e pigmento;
	GRANULAR	Pouco óleo e muito pigmento.

A pintura a óleo foi usada por muitos pintores apenas como colorante, enquanto para outros passou a valer por si própria, empregando pasta sôbre pasta, ou em uma só camada.

O processo de pintar a óleo apresenta também seus inconvenientes. Com referência ao solvente, devemos considerar, além de sua acidez natural, também a tendência à oxidação dentro das fibras do suporte. É devido a êste perigo que se torna necessário o emprego do *fundo,* cuja finalidade principal é isolar o suporte do óleo. O fundo é geralmente uma composição de co-

las, gesso e óxido de zinco. O óxido de zinco é empregado também para evitar o desenvolvimento de fungos. Tal prática torna-se muito aconselhável entre nós, país tropical, onde a percentagem de umidade contida na atmosféra é muito alta.

Outro fator contrário ao óleo é o constante perigo da "craquelure" consequência de disparidade entre os coeficientes de dilatação dos materiais nêle empregados.

As qualidades negativas são, entretanto, superadas pelas vantagens que oferece.

Os trabalhos executados nêste processo são geralmente de fácil transporte. Os quadros transportáveis facilitam imenso o intercâmbio cultural entre os povos. Não raro, temos conhecimento de exposições de verdadeiras preciosidades em pintura, apresentadas nos mais variados países.

À aquisição, por NAPOLEÃO, de obras de RUBENS e FRANZ-HALS, graças à atividade de DAVID, é outro exemplo convincente. Não fosem aquelas características de fácil transporte apresentadas pelo quadro a óleo, o Louvre, o Prado e tantos outros notáveis museus, não poderiam guardar, proteger e expôr, as maravilhas por todos admiradas.

Os pigmentos empregados são de absoluta permanência no suporte, quando conhecidas suas reações ao ar e ao tempo, no sentido de longevidade.

Caso se torne necessário uma proteção maior para o quadro, o suporte póde ser retirado do chassis, o que muito facilita aquela providência. Quando acontece

romper-se o suporte, pela oxidação ou apodrecimento das fibras, êle, ainda assim, póde ser removido na íntegra. A película de tinta, resultante dessa operação, será, por processo especial de restauração, anexada a um novo suporte.

Consideramos a pintura a óleo a mais aconselhável para o início de aprendizado. Não ignoramos que, antes da prática do óleo, grandes e pequenos artistas faziam seus estudos com os processos até então conhecidos.

Pensamos, porém, que se a sabedoria humana nos oferece novos métodos, devemos abraçá-los na medida em que êles forem úteis ao nosso progresso e ao progresso da pintura.

Achamos que o aprendizado da pintura deve iniciar-se pelo óleo, pelas seguintes razões:

As corrigendas pódem ser realizadas várias vezes sem prejuizo.

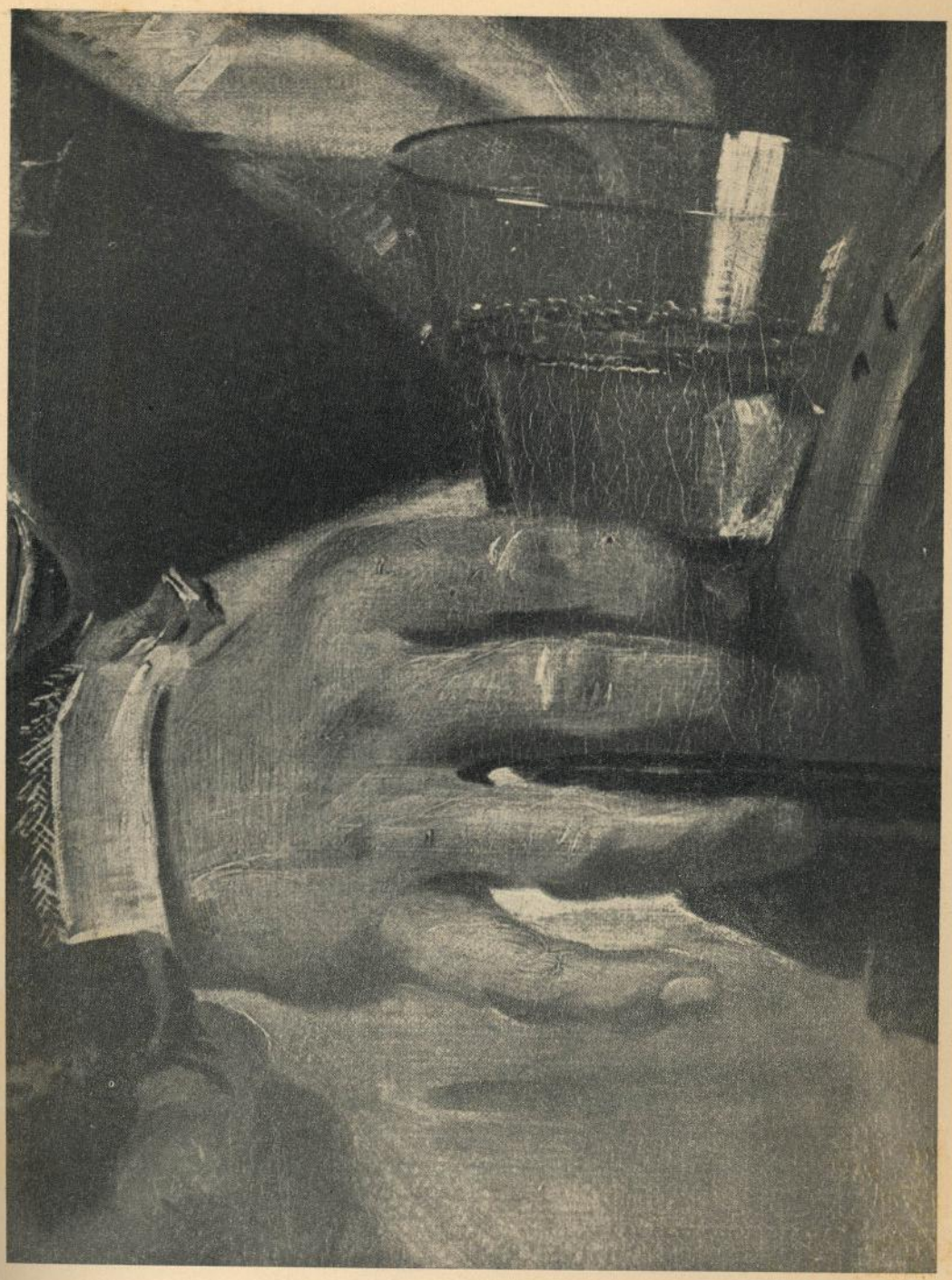
A pintura póde ser raspada e reiniciada no todo ou em partes.

As camadas sobrepostas ajudam o empastamento, o que favorece certos efeitos sobretudo os luminosos.

Os suportes usados no processo óleo, tela ou madeira, resistem perfeitamente a insistências no trabalho.

O óleo permite ao trabalho conservar caráter espontâneo, ainda que contínuamente retocado.

A *Mona Lisa* impressiona o espectador pela sua espontaneidade, como se fôsse pintado de uma só vez. Graças ao processo a óleo LEONARDO DA VINCI trabalhou nesta obra quatro anos consecutivos.



Banquete dos oficiais de São Jorge (Detalhe) Frans-Hals
Óleo sôbre tecido.

Exemplo de pintura a óleo, executada de maneira pastosa e impressionística.

— Fernand Nathan — Paris.

PASTEL

Os processos de pintar com o emprêgo de pigmento a sêco já eram há muito tempo conhecidos. No entanto esta prática nada mais representava que o uso do lapis de côr, na forma ainda hoje conhecida.

O pastel mesmo, feito em bastões, só foi considerado definitivamente um sistema de pintar no século XVIII.

Vários foram os artistas de nomeada que se distingüiram pelo emprêgo do pastel. Entre outros podemos citar WATTEAU, e muito especialmente LA TOUR.

O pastel caracteriza-se pela suavidade e grande variedade de tons delicados. As tintas são adquiridas em bastões preparados em tôdas as côres e os seus respectivos "valores", numa gradação de centenas de tonalidades diferentes. Em geral os pigmentos são permanentes.

Tres elementos lhe são realmente perniciosos, tornando-o pouco estável e reduzindo sua duração: a humidade, o atrito e a trepidação.

No primeiro caso, a proliferação de fungos, facilitada por ambiente húmido, cria manchas de aspecto desagradável e muitas vezes irremovíveis, causando a deformação ou perda total do trabalho. Na atmosfera

hidratada dos trópicos, portanto, é um processo sujeito a essa desvantagem.

Quanto à trepidação e o atrito, são questões que dependem simplesmente de cuidado por parte dos conservadores de galerias, sejam públicas, sejam particulares.

O seu suporte é tradicionalmente o papel. Evidentemente outros suportes podem ser usados, como a madeira, tecido, e a própria parede desde que especialmente preparados para tal fim. O preparo deve ter em vista prender o pigmento à sua superfície, pois, como sabemos, o pastel não comporta nenhum aglutinante a não ser aquêles (goma tragacanth) que se destinam exclusivamente a unir os pigmentos para formar os bastões.

A afixação só pode ser feita de maneira muito superficial e precária, desde que o verniz ou a adição de uma goma qualquer transformaria o aspecto ótico característico do pastel que, diga-se de passagem, é muito suave e muito macio.

É costume entre os artistas tirar partido do suporte, usando papéis coloridos e aveludados, especialmente fabricados para o pastel.

No caso particular dêste processo, diferente dos demais, a saúde do artista corre perigo quando êle não tem reais conhecimentos dos materiais a serem usados. Sendo uma pintura aplicada com as mãos, e em pó, o artista fica sujeito a aspirar os pigmentos ou absorvê-los pela própria epiderme, principalmente pela porosidade das mãos. Dêste fato, pode advir em alguns casos, até mesmo o envenenamento. Os pig-

mentos compostos com chumbo ou arsênico são exemplos frizantes dêsse perigo. Naturalmente em nossos dias, dificìlmente são encontrados êsses perigosos bastões nas caixas de pastel.

Tècnicamente o pastel não oferece dificuldades maiores do que as oferecidas pelos outros processos, considerando que as tintas já são adquiridas prontas e em grande variedade, como já ficou dito. Assim sendo o artista não terá, pelo menos, a preocupação das mesclas, podendo desviar tôda a atenção para os outros problemas advindos da criação da sua obra.

Uma característica é evidente no pastel; os efeitos de enérgico violento ou duro, conseguidos normalmente no afresco, na têmpera ou no óleo, só difìcilmente serão alcançados nêste processo. A delicadeza é o aspecto próprio do pastel.

O pastel é um processo respeitável, como o são os outros, mas com a diferença de que os prós e contras em tôrno dêle são extremamente radicais.

Ealet visto de um camarote — Degas — Museu de Arte de Philadelphia — Pastel.
— Library of Great Painters.

CONSIDERAÇÕES GERAIS

O estudo dos diversos processos de pintar, objéto de nossa tése até aqui, embora assunto indispensável aos conhecimentos do pintor, constitue apenas parte dos requisitos necessários para que êle seja realmente um artista.

De alguma fórma o pintor está sempre forçado, por condições que o próprio material impõe, a seguir determinado caminho. Por tudo que já dissemos êle não chegará a ser artista, mas sem aquilo também não poderá sê-lo.

Os elementos materiais condicionam, até certo ponto, a obra de arte. O imponderável é que a eleva a nivel superior. Êsse elemento transcendental se realiza através dos materiais. A sensibilidade que cria a arte propriamente não póde dispensar a matéria. Pintar é fácil; fazer arte é muito difícil.

Se um indivíduo aplica côres sôbre um suporte, estará pintando sem que isso signifique "pintura". Já o artista com êsses mesmos elementos materiais, mas dotado daqueles atributos que lhe são próprios, produzirá, com as mesmas côres, arte.

Além de aplicar côres, há especialmente o problema de como aplicá-las e o de como tirar o melhor par-

tido dos seus efeitos. De que modo elas férem ou dirigem a visão do espectador. Os seus aspectos de vibração e efeitos psicológicos constituem também motivo para a maior atenção do artista.

Não é nossa intenção falar em teoria de côres, mas apenas entrar em algumas considerações sôbre processos de colorir, que é, em última análise, o que nossa tese pretende apresentar.

Pintura é sobretudo dar côr. Por essa razão, quando abordamos êste assunto, evidentemente nosso pensamento e nossas preocupações se voltam, em grande parte, para o fenômeno côr. A diferença entre pintar e colorir é de tal ordem que não se permite confusão.

Uma figura destinada a fins de propaganda comercial, exibindo por exemplo um produto a venda, tem côr mas não atinge o espírito de pintura como o entendem os artistas não comerciais.

Um vaso grego também exibe figuras coloridas que não constituem pintura no sentido que pretendemos indicar nesta tése, sentido êsse em que é universalmente entendida.

Certos pintores, valorizando o desenho acima de tudo, agem no sentido de colorir. Com isso pretendemos afirmar que há independência entre o desenho e a pintura, embora não possam existir divorciados, porque o desenho significa a forma. Está automaticamente subentendido e esclarecido nas fórmas desejadas, abstratas ou figurativas, quando cogitamos de pintar. A boa qualidade da pintura, pois, independe do desenho, que devemos admitir subentendido, da mesma

fórma como admitimos o caráter do modêlo na expressão retrato.

Um retrato é bom ou máu por suas qualidades pictóricas; do "parecido" não há necessidade de menção especial; está intrinsecamente contido na expressão retrato, que é originariamente o que o artista se propôs realizar, a não ser que se admitida, em princípio, a má categoria do pintor. Nêsse caso a obra também será deficiente, e dispensa comentários, como retrato ou como pintura. Partindo do retrato, o artista realizará ou não uma pintura, como partindo do desenho, o artista realizará ou não uma pintura. São fenômenos similares.

Compreendemos os riscos e a gravidade de esclarecer, por meio da palavra escrita ou falada, a diferença proposta, — ou seja a diferença entre pintar e colorir — mas não podemos evitar êsse risco, desde que todos os elementos componentes de nosso trabalho são próprios da pintura.

Uma fórma póde ser bela, sem estar na dependência da côr. Uma côr póde ser bela, sem estar na dependência da fórma. São belezas independentes. A fórma como a côr são belas em si mesmas.

Os artistas de várias épocas e regiões, distinguiram-se por colorir com maior ou menor intensidade. Na pintura européia, podemos citar os Venezianos como os coloristas e os Holandeses e os do sul da Itália como os isocromistas. Outros nos dão a impressão de terem pretendido fazer monocromia. Isso nos leva

a classificá-los como: policromistas, isocromistas e monocromistas.

A pintura da Europa e a nossa, de uma maneira geral, podem ser consideradas como entre as isocromistas. Em contraposição, os Orientais são policromistas por excelência.

Os Europeus e nós, que usamos as côres vizinhas da paleta, isocromistas, não temos maiores preocupações com harmonia das côres, porque, sendo elas similares, não há possibilidade de produzir choques na visão do espectador. A preocupação maior da pintura ocidental, do Renascimento em diante, girou em tôrno da conquista da terceira dimensão — volume. A intenção principal era modelar, enquanto que os ocidentais, concentrando suas preocupações na harmonia de côres, despreocuparam-se do volume, e em vez de *modelar, modulavam.*

Há uma característica, porém, que as duas tendências não puderam deixar de cogitar, o *contraste.* Os orientais, *contrastes de côr;* os ocidentais, *claro-escuro.*

Na realidade, sem o contraste, de uma maneira ou de outra, mais intenso ou menos intenso, a pintura não pode sêr realizada.

Estamos verificando que, embora pintar seja dar côr, há condições indispensáveis para as côres se transformarem em pintura. Pelo menos, e já de princípio, observamos a necessidade do contraste. Outros valôres há de importância tal que, embora com mais ou menos côr, um trabalho deve possuir para sêr pintura.

Valorizamos uma pintura do Oriente ou da Idade Média, intensamente coloridas, mas não podemos desvalorizar um REMBRANDT, por exemplo, que foi na maioria de suas obras um artista isocromista.

Verificamos, pois, que há qualidades que marcam a pintura e, não obstante, estão além do problema propriamente de dar côr.

Haver mais ou menos côr depende, é certo, de uma série de fatores locais, espirituais ou intelectuais.

Alguém já observou que os povos ou os períodos mais intelectualizados preocupam-se mais com a fórma, enquanto que os de maior sensibilidade, buscam a côr com mais insistência. Parece haver nisso alguma verdade, porque os Gregos, povo altamente intelectualizado, cuidavam da forma acima de tudo, e os medievais, idealistas, preocupavam-se muito mais com a côr.

De tempos em tempos há uma espécie de volta à côr. Verificamos que dentro da pintura européia, depois de um longo periodo, dedicado quase que exclusivamente à forma, quando muitas vazes a tinta só entrou para colorir, como por exemplo em DAVID, INGRES e outros, verificamos que o romantismo, cheio de sentimento ou sentimentalismo, pintou sobretudo com a côr. E concluimos também que depois, os impressionistas, e muito especialmente os post-impressionistas, procederam de maneira idêntica.

Alguns historiadores afirmam a influência das pinturas orientais expostas e divulgadas na Europa, no último quarto do século passado, como responsáveis

pela sensibilidade colorística dos impressionistas e post-impressionistas. Parece que isso, de fato, não póde sêr negado: a côr retorna intensamente nêsse período. Como exemplo característico citamos GAUGUIN que foi um espontâneo e sentimental. Verificamos que houve consequentemente a perda do volume, com ou sem intenção.

Tratadistas modernos defendem o princípio de que a pintura não deve existir em relação ao volume. Nós, no entanto, não concordamos, porque admitimos que uma obra de arte pode sêr grande num sentido ou no outro, já que ela é também, e de certa maneira, um símbolo. E se uma fórma pode ter um significado, podemos também emprestar a uma superfície plana o significado de uma profundidade. Gostariamos, no entanto, de ressalvar alguns casos em que a terceira dimensão seria de fato condenável, como é, por exemplo, no caso da pintura mural, em que cumpre ao artista, que trabalha em colaboração com o arquiteto, respeitar o espaço por êle delimitado.

Para que uma pintura se transforme em quadro, compreende-se uma série indispensável de elementos técnicos que irão produzir, em última análise, um objeto estético. Os artistas usam a pintura aguada ou pastósa, no mesmo quadro ou isoladamente, tonalidades quentes ou frias, tonalidades reentrantes ou salientes, tonalidades que se completam, valores, tons, fatura mais ou menos variada, matéria, equilíbrio de

volume e de claro-escuro, equilíbrio de linhas, constituindo estes equilíbrios a composição do quadro.

A pintura aguada ou pastosa está em relação com o processo de pintura escolhido pelo artista, embora seja possível realizar-se uma pintura a óleo aguada; as aguadas em geral são próprias da pintura a aquarela, ainda que no óleo as tintas com muito *medium* e pouco pigmento sejam freqüentemente empregadas pelos grandes artistas. Neste caso, entretanto, elas têm um fim específico, o de conseguir certos efeitos por transparência ou de representar determinado material, de que é feito o modêlo.

A pasta é uma pintura própria do óleo, e isto já nos ensinava CENNINO CENNINI, nos primórdios da popularização, entre os artistas, dêsse processo.

Dentro de um mesmo quadro, os efeitos líquidos e os efeitos pastosos criam diferenças de material, de gama, e é, portanto, uma forma de contraste.

Os frios e quentes, geralmente empregados pelos artistas policromistas, têm por fim, seguindo uma lição da natureza, criar a mesma variedade que, quando devidamente ajustados, embelezam o quadro e enriquecem os seus contrastes.

As complementares pretendem um destaque mútuo, sem a interferência de uma côr na outra, e pretendem sôbretudo criar na visão do espectador a sensação da luz branca.

Determinadas côres têm a propriedade de dar ao observador a impressão ótica de distância maior e outras têm propriedade de dar a sensação de proximi-

dade, independente dos corpos representados no quadro, do seu tamanho e dos seus problemas de perspectiva. Os azuis, por exemplo, são reentrantes e entre as côres mais salientes encontra-se o amarelo.

No campo da organização do quadro é que possìvelmente começa a manifestação do artista, na verdadeira expressão do termo. A sensibilidade de pessoas e de regiões têm criado diversas formas de estruturar um quadro. Inicialmente vamos encontrar o problema do equilíbrio simétrico, desenvolvendo-se depois para o equilíbrio expressivo. Do Renascimento em diante, houve maior valorização da expressividade contida nas linhas e nas formas do que do equilíbrio simétrico, composição que é geralmente chamada a de *balança*.

As proporções usadas desde o Renascimento, que são chamadas divinas ou áureas, foram esclarecidas numa obra de LUCCA PACCIOLLI, ilustrada por LEONARDO DA VINCI. Esta proporção é a relação existente entre duas dimensões. Uma distância menor deve estar para outra maior, assim como esta deve estar para o tôdo.

Um quadro começa a ser belo na relação proporcional que vai entre a sua dimensão horizontal e a vertical. A importância das linhas é fundamentalmente preponderante, porque têm em si mesmas uma expressão de alegria ou tristeza, de elevação ou depressão, de vida ou de morte, de movimento ou estagnação. Dentro das linhas e dos espaços por ela deixados é que o artista coloca então os seus volumes, os seus claro-escuros, as suas côres, e pode conseguir, com o

conhecimento dessa matéria, harmonia no tôdo, a despeito dos muitos contrastes exigidos para a execução do próprio quadro.

Um quadro é, em última análise, a conquista de uma unidade — unidade na variedade.

Chegamos aqui ao fim de nosso trabalho, tôdo êle dedicado à Pintura. Sua primeira parte, relativa aos problemas práticos e materiais desta arte, foi complementada por êste capítulo, onde estudamos os atributos, menos palpaveis que devem integrar uma pintura para que ela seja um quadro. E é justamente o domínio dêsses atributos que tornam possível ao conhecedor dos problemas estudados naquela primeira parte, produzir uma obra artística na verdadeira expressão do termo.

A Pintura, aliada a suas congéneres, a Arquitetura, Escultura, Gravura, como também à Música, Dança e Poesia, tem grande responsabilidade na formação espiritual do homem.

A história nos ensina que os períodos e as nações, onde a arte foi intensamente cultivada, compreenderam-se melhor. À elevação moral corresponde maior discernimento de espírito e sensibilidade artística mais apurada.

Os países começam a compreender essa verdade.

O incremento, divulgação e facilidades no ensino da arte, já constituem parte integrante dos programas governamentais mais esclarecidos.

Cumpre ao artista, por seu trabalho honesto e desinteressado — a arte é sempre desinteressada — colaborar nesse esfôrço conjunto que já se nota em todos os povos cultos do mundo.

BIBLIOGRAFIA

BAARD (H. P.) — *Frans Hals* — Ed. Fernand Nathan, 1950.

BOUCHOT-SAUPIQUE (Jacqueline) — *Watteau* — Les Éditions Braun & Cie. — Paris.

BRÉHIER (Louis) — *Le Style Romain* — Librairie Larousse — Paris, 1941.

BURY (Adrian) — *Two Centuries of British Water-Colour Painting* — Ed. George Newnes Limited — Londres.

CENNINI (Cennino) — *El Livro del Arte* — Argos — Buenos Aires.

COLOMBIER (Pierre du) — *Historia da Arte* — Trad. de Fernando de Pamplona — Livraria Tavares Martins — Pôrto, 1947.

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

DELOGU (Giuseppe) — *Antologia della Pittura Italiana* — Instituto Italiano d'Arti Grafiche — Bergamo, 1945.

DORIVAL (Bernard) — *Les Peintres Célèbres* — Editions d'Art Lucien Mazenod — Genève, 1948.

GAUTHIER (Joseph) — *Historia Grafica del Arte* — Editorial Victor Leru — Buenos Aires.

GAY (Paul) — *Van Eyck* — Les Éditions Braun & Cie. — Paris.

GERMAIN (Edgard-Hilaire) — *Degas* — Ed. Harry N. Abrams — New York, 1951.

GOLDLDSCHEIDER (Ludwig) — *The Paintings of Michelangelo* — Phaidon Edition — Londres, 1939.

GOULINAT (J. G.) — *La Technique des Peintres* — Payot & Cie. — Paris, 1922.

HOURTICQ (Louis) — *Histoire de la Peinture* — Presses Universitaires de France — Paris, 1947.

LHOTE (André) — *Tratado del Paisaje* — Trad. de Julio E. Payrot — Editorial Poseidon — Buenos Aires, 1948.

LAURIE (A. P.) — *La Pratica de la Pintura* — Trad. de Miguel Lopez y Atocha — Editorial Albatros — Buenos Aires, 1944.

LAVEDAN (Pierre) — *Histoire de l'Art* — Presses Universitaires de France — Paris, 1950.

MARQUES JUNIOR (Augusto José) — *Do Desenho de "modelo-vivo" e seus problemas* — Tese de Concurso — E. N. B. A. 1950.

MAUCLAIR (Camille) — *Turner* — Trad. do francês por Eveline Byam Shaw — Ed. William Heinemann — Londres, 1939.

MAYER (Ralph) — *The Artist's Materials* — New York.

PARIS (H. J.) — *English Watercolour Painters* — Ed. William Collins — Londres, 1945.

PEREZ DOLZ (F.) — *Iniciación a la Técnica de Pintura* — Editorial Apolo — Barcelona, 1947.

REINACH (Salomon) — *Apollo* — Librairie Hachette — Paris.

ROSA (Leone Augusto) — *La Tecnica della Pittura* — Societá Editrice Libraria — Milão. 1949.

ROUJON (Henry M.) — *H. & J. Van Eyck* — Pierre Lafitte et Cie. — Paris.

RUDEL (Jean) — *Tecnique de la Peinture* — Presses Universitaires de France — Paris, 1950.

SKIRA-VENTURI — *La Peinture Italienne* — Ed. Alberto Skira — Genève, 1950.

WAETZOLDT (Wilhelm) — *Tú y el Arte* — Trad. de Jaime Bofill y Ferro — Editorial Labor, S. A. — Barcelona.

JORNAL DO COMMERCIO — Rodrigues & Cia.
Av. Rio Branco, 117 - Rio de Ja[illegible] - 1953