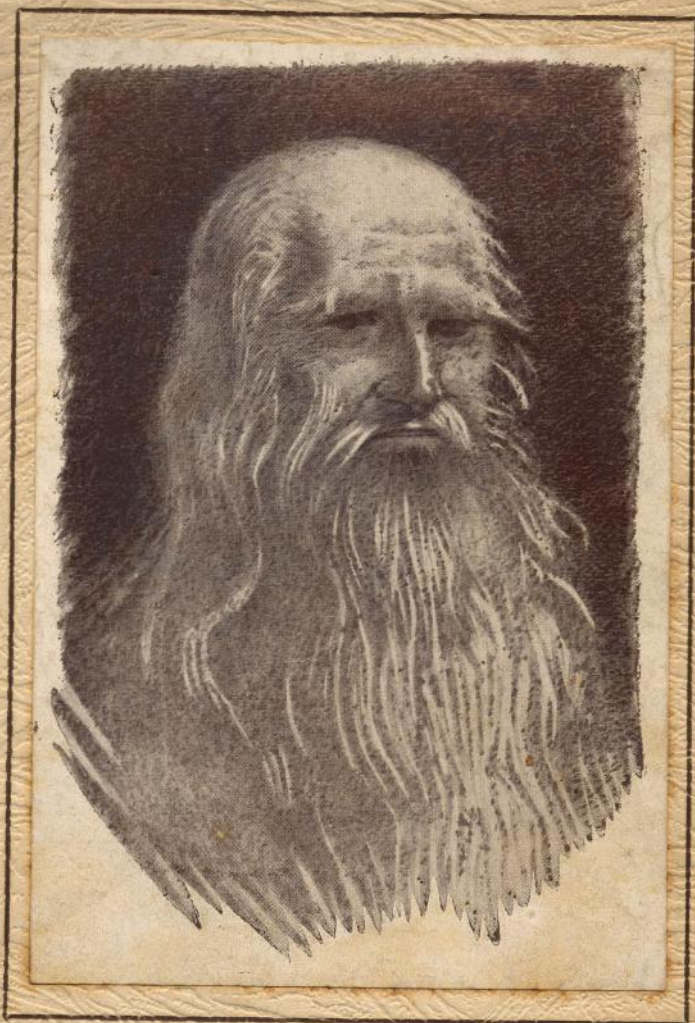


*A Biblioteca da E. N. Belas Artes oferta
de Gerson Fompaes Pinheiro*
LEONARDO DE VINCI
Rio, 23-8-56.
"O GÊNIO DA CIÊNCIA"

Tôse de concurso à
cadeira de Modelo-
Vivo da Escola Na-
cional de Belas-Ar-
tes da Universidade
do Brasil.



JORDÃO DE OLIVEIRA

Rio de Janeiro - 1950

16
1950

JORDÃO DE OLIVEIRA

LEONARDO DE VINCI

(“O GÊNIO DA CIÊNCIA”)

Tese de concurso à cadeira de
Modelo-Vivo da Escola Nacional
de Belas-Artes da Universidade
do Brasil.

RIO DE JANEIRO

1950

11/6
1950

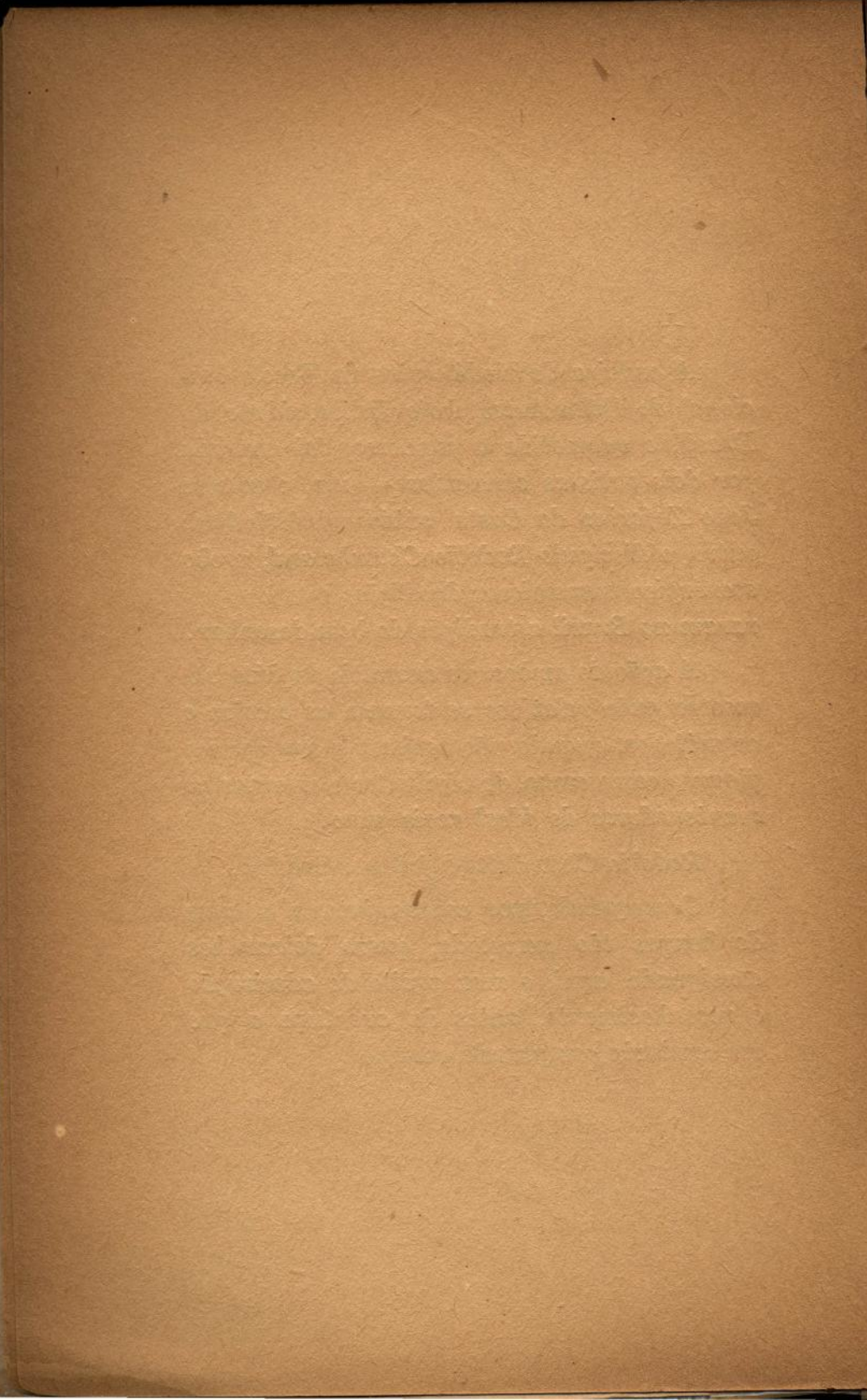


A cadeira de modelo-vivo da Escola Nacional de Belas-Artes, hoje Universidade do Brasil, e submetida a concurso, foi honrada por dois artistas eminentes — um, o mestre João Zeferino da Costa, sábio e infatigável; outro, o discípulo Rodolfo Chambeland, probo e enérgico transmissor das lições que inauguraram no Brasil a tradição do bem-desenhar.

A ação de ambos, no exercício da cátedra, mostra quão relativos se tornam as escolas e os métodos, quando não tenham a seu serviço figuras como essas, de vigilantes e entusiastas mantenedores do ideal mais puro.

Rodolfo Chambeland foi meu mestre.

Concorrendo, por conseguinte, a cadeira de honras tão cumulada, quero deixar-lhes consignado, aqui, o meu preito de admiração e reconhecimento, antes da aventura a que me conduziu seu grande exemplo.



Na Grécia, os modêlos se conservavam nos templos e aos artistas era vedado se afastarem dêles. Palas irradiava por todo o espaço em tórno; não eram necessárias reflexão e ciência; só olhos e coração de poeta e de artista bastavam, para distinguir a afinidade da deusa e das coisas. Palas era a inteligência ativa (1).

Aí está simbolizada a doutrina que o filósofo pregou nos jardins de Academus, a respeito do belo ideal.

Essa doutrina, despojada, mais tarde, da púrpura teológica, transformar-se-ia no naturalismo da escola de Aristóteles.

Na concepção, portanto, da beleza ideal ou da coisa em si, com todos os seus atributos, segundo a fórmula aristotélica, repousam os fundamentos do classicismo ou da academia, onde a personalidade não era computada e a inteligência não passava de modesto instrumento registrador.

Na severidade olímpica dos deuses de Fídias, na discreção dos movimentos, ou, me-

(1) "Philosophie de l'art" — H. Taine.

lhor, nessa attitude que promete e prepara o movimento (2), no movimento possível (3) da época áurea da escultura grega, de restrita observância dos cânones, está a applicação da doutrina.

Por mais de vinte séculos, essa doutrina, alterada no golfo da Renascença, articularia todo o classicismo, rebaixado, depois, no academicismo de David e todo o officialismo artístico subsequente.

David, que pretendeu restaurar a beleza grega, elle “que não passou de um romano” (4), não representou mais do que a sua época. O nú, ponto fundamental do seu ensino, não era, verdadeiramente, o nú vivo, o nú flagrante, o nú outróra visível na Palestra, no Pêntalo, nas corridas a pé ou em carros, nas grandes festas nacionais, onde a perfeição do corpo caracterizava a divindade. O nú, com David, é a imitação da estuária ^{lat} grega, do que resultou ser elle não o filho, mas o neto da natureza, como diria o velho Leonardo.

(2) “Grammaire des arts du dessin” — Charles Blanc.

(3) “Traité de la peinture” — Léonard de Vinci (nota de Péladan).

(4) “Histoire Générale des Beaux-arts” — Roger Peyre.

Os clássicos ainda eram os detentores da mais genuína tradição platônica; os acadêmicos, mais objetivos, mais analíticos, mais próximos da doutrina aristotélica, se restringiam, no entanto, à cópia das cópias.

Essa a modalidade que ainda se observa na maioria dos institutos de ensino do gênero, em boa parte do mundo civilizado.

A imitação, princípio específico da academia, não deve ser, entretanto, a imitação da imitação, mas a imitação da natureza. “Se tu queres que uma bête imaginária passe por real, exemplo, por uma serpente, toma a cabeça de um mastim ou de outro cão, dá-lhe olhos de gato, orelhas de porco espinho, focinho de galgo, um lado das têmporas de algum velho galo e o pescoço da tartaruga” (5). Não o que deve ser, como indistintamente se pregará mais tarde, mas o que é — eis o fim da atividade escolar. Rafael, o artista, dizia ser preciso pintar a natureza não tal qual é, mas como deve ser. E Charles Blanc, o professor, citando-o, adverte que as palavras do mestre não se destinavam a escolares. Para a sugestão do que deve ser, a escola tem curso de história e estética, isto é,

(5) Leonardo — op. cit. parágrafo 333.



um ambiente de “temperatura moral” (6) onde o estudante de vocação decidida possa, por assim dizer, pressentir os primeiros sintomas da puberdade artística.

Mais tarde, Kant e os seus colaterais iriam abrir as comportas de todo o sistema disciplinar precedente, resultando daí a cata-dupa dos “valores”, valores que se de um lado vieram enriquecer o patrimônio artístico da humanidade, de outro lado colocariam os indivíduos, sobretudo os novos, em terríveis dilemas. E o pior é que essa inundação atingiu a escola no que ela possuía de mais invulnerável nas suas constantes; desacreditou o método seguido, dissolveu compromissos, vulgarizou o tipo, libertou o indivíduo, permitindo a revelação de tãda a sua complexidade interior, engrandecendo-o, despojando-o, ao mesmo tempo.

Liberto o indivíduo, outros *poncifs* se criaram como o do interpretacionismo sistemático. O espírito especulativo germânico transmutou os atributos da sensibilidade. O mais requintado intelectualismo, as intuições mais imprevistas ganharam fóros de cidadania. O conhecimento do *metier* desceu ao grau das considerações pejorativas e o “*personnage regnante*, isto é, o modelo que os con-

(6) Taine — op. cit.

temporâneos cumulam de sua admiração e de sua simpatia — na Grécia, o jovem homem nú e de bela raça, realizado em todos os exercícios do corpo; na Idade-média, o monge estático e o cavaleiro amoroso; no século XVII, o perfeito homem da côrte — tornou-se, em nossos dias, o Fausto, o Werther insaciável e triste.” “O encéfalo de Paris não está em estado regular e são; êle é superexcitado e cansado” (7). Junte-se a isso a influência dos recalques produzidos na inteligência pela usurpação da nova casta originária da grande indústria nascente.

Como um rio, óra sereno, em linha reta, na planície; óra movimentado, nos desfiladeiros, ou em cascata, nos precipícios; óra em sinuósas, contornando impecilhos; óra em dois dividido — o curso da história não tem a regularidade, a ~~con~~sequência das criações humanas. Na mesma época, vemos um Ingres ao lado de um Delacroix; um, calmo e puro como um clássico; outro, agitado, inquieto, condicionado ao seu tempo. Delacroix não foi um romântico, segundo a classificação comodista da crítica. “Eu me encontrei e me encontro, ainda, em uma posição singular. A maioria daquêles que tomaram meu partido

18

(7) Taine, op. cit.

não faz, em geral, senão tomar o seu próprio, e combater por suas idéias, se é que as tem, de mim fazendo uma espécie de bandeira. Arregimentou-me, bem ou mal, no conluio romântico, o que significa que eu sou responsável pelas suas asneiras" (8). Delacroix foi o gênio voluntarioso, o Vulcano curioso e assustadiço entre a aventura e a tradição, mas sem forças físicas suficientes, naquela terrível encruzilhada do espírito. "Os grandes gênios raramente improvisaram" (9).

Depois de Delacroix, como em uma desagregação, foi a sucessão dos autodidatas, querendo organizar no inorgânico, arastados pelo mágico tapête que não mais lhes permitiu deterem-se.

As pesquisas do nosso tempo ainda não puderam constituir um corpo de doutrina capaz de nortear a mocidade. É Lascaris quem diz: "A criança procura os seus guias: é um fato. Os que são chamados a guiá-la, não vêem claro: é um segundo fato" (10).

Tôda arte do último quartel do século passado, até nós, é de procura exacerbada e sem fim.

(8) "Œuvres littéraires" — Eugène Delacroix.

(9) *Ibid.*

(10) "L'Education esthétique de l'enfant" — P. A. Lascaris.

Em matéria de ensino somos, conseqüentemente, levados a transigir, contra o nosso tempo, de acôrdo com outros setores da atividade humana, onde nem sempre se acatam as últimas determinações da ciência, como no Direito e na Medicina, por exemplo. Na chamada escola positiva do direito, ensina-se que a pena não deve ser atribuída ao crime, mas ao criminoso; como na escola clássica na medicina, a que se applicou o mesmo princípio, diz-se que os cuidados merece-os o doente e não a doença. Essa orientação racional, apoiada nas mais modernas conquistas científicas, na prática, entretanto, não é invariavelmente seguida. Os autos de um processo, hoje peça de grande complexidade, de colaboração, assim como o diagnóstico, conclusão de outro processo em que se applica a divisão de trabalho, são praticáveis nos centros civilizados, onde a especialização é possível; no interior, já não se dá o mesmo. A maioria dos juizes e dos facultativos segue a lei ou o formulário. Condições objetivas prejudicam a applicação da ciência. No caso do ensino das artes plásticas, se condições objetivas a marcha lhe travam, condições subjetivas poderão, nesta hora, prejudicar a aquisição dessa mesma ciência.

Na escola, embora o mestre possa criar para os seus alunos uma “atmosfera de calor e de pureza” (11), a doutrina precisa de contornos definidos, para que a mocidade estudiosa saia de lá capacitada para atender aos impulsos do sentimento e às liberalidades da imaginação. Dir-nos-ão que a Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil é um instituto de ensino superior. Em que pese o empenho da sua direção e dos seus ilustres professôres, ainda assim, ela terá que seguir o mesmo destino da justiça e da medicina pelo interior, como acima referimos.

“É preciso possuir consumada técnica para dissimular o qu se sabe”, disse Rodin (12). Ainda o grande mestre do *Le Penseur*, sabedor, certa vez, de que se criticava a sua presumida inspiração literária, redarguiu: “Se o meu modelado é mau, se eu cometo faltas de anatomia, se interpreto mal os movimentos e ignoro a ciência de animar o mármore, êsses críticos têm razão. Mas se as minhas figuras são corretas e vivas, que têm êles a objetar?”

Muitos são os xemplos de eminentes pesquisadores que, sem dogmas acadêmicos, las-

(11) Lascaris — op. cit.

(12) “L’Art” — Rodin.

traram sua cultura com elementos da mais pura tradição.

No ensino, tudo se passa como no plano geometral. Só com disciplina o futuro artista poderá conformar a mais indócil matéria, como na escultura, na glíptica, na torêutica, etc. “Fala-se nos azares do talento; nas artes os artistas têm idéias felizes, mas os bons, sòmente. Na guerra, como nos jogos de azar, a habilidade corrige a fortuna ou vem em seu auxílio” (13).

Eqüidistante da beleza ideal, da beleza “inexpressiva” e do academicismo davidiano, oriundo da fórmula aristotélica, a figura impressionante de Leonardo de Vinci, do alto da pirâmide, movimenta o seu facho de luz para a perfeição antiga e para a “verdade”, no futuro. “A verdade, disse êle, mesmo que trate de uma coisa pequena e inferior, sobrepassa, infinitamente, as opiniões incertas sôbre os mais sublimes e mais elevados problemas...” (14). Mas logo ajunta: “os homens nascidos antes de mim tomaram para si todos os temas úteis e necessários”, “... são

(13) Delacroix — op. cit.

(14) “Histoire de la Philosophie” — Émile Brehier.

vãs as ciências que não nascem da experiência” (15).

Como vemos, Leonardo ligou a tradição luminosa ao fio da experiência que o levaria a distâncias inatingidas. Tratando-se de artes-plásticas, Leonardo encarna o que se pode chamar de doutrina substantiva.

Ele é, por conseguinte, o mestre natural de todos os artistas, na terra. Fora dêle, não pode haver mais originalidade. Há apenas singularidades, como diria Haroldo Speed. Se se recrimina o academicismo davidiano e, ainda, a volta ao classicismo antigo, por não ser possível mais, hoje, o exílio no passado, em Leonardo se encontram os dados necessários à saciedade da mais irrequieta vocação. “Inventor de tôdas as idéias e de tôdas as curiosidades modernas, gênio universal refinado, pesquisador solitário e insaciável, impele seu século até alcançar o nosso” (16). Desenho, perspectiva, anatomia, óptica, proporções, movimento, expressão, ritmo, composição, claro-escuro — de que foi o verdadeiro criador — teoria das côres — além do exemplo de sua produção plástica notável — a teoria que êle nos legou continua a servir-nos, diã-

(15) Leonardo, op. cit.

(16) Taine — op. cit.

riamente, em nossa atividade artística, sem ser contrariada pelas aquisições da ciência moderna ou pela experiência dos artistas de todos os tempos.

Na anatomia, ninguém, desde Hipócrates, foi mais diligente do que êle. “Eu dissequei mais de dez corpos humanos”, disse (17). Com essa prática obstinada e extraordinária para o tempo, chegou à repugnância (“E se tens amor da coisa, serás ainda impedido pelo teu estômago...”) e não se desnaturou a sua ânsia do qualitativo. “Ó pintor anatomista, toma cuidado para que o grande conhecimento dos ossos, tendões e músculos não faça de ti um pintor lenhoso, que teus nus exibam todos os relêvos...” E, ainda: “Tôdas as partes de um animal devem corresponder ao estado de seu todo, e os membros dos jovens não terão músculos pronunciados, nem cordas, nem veias, como fazem alguns que, em desenho, corrompem suas obras pela impropriedade dos membros, o que vem a ser o mesmo que, por ignorância, se apliquem aos velhos membros moços.” É uma lição de anatomista em quem o primado da beleza não se obliterou em tão asqueroso contato. Nas suas lições, como espírito exponencial da Renascença, tri-

(17) Op. cit. — Pará. 321.



lha, sempre, o duplo caminho do cientista e do artista. Apesar de não nomear nenhum dos músculos, o que, entretanto, é de fácil identificação (18), o seu conhecimento da anatomia já estava tanto no seu instinto que sentimos no movimento das suas figuras, a própria atividade de Leonardo, provinda dos seus nervos eferentes ou excito-motores.

No que diz respeito às proporções, apesar da influência de Vitrúvio (19) as notas de Leonardo estão na ordem da complexidade com que via o conjunto das coisas. As proporções, para êle, não se limitaram propriamente aos cânones preestabelecidos, mas sujeitas a uma correlação com a perspectiva, com os movimentos, ou os assuntos tratados. “Os corpos devem corresponder em grandeza, segundo a sua função na composição” (20).

Quando trata da perspectiva — “essa razão demonstrativa pela qual a experiência confirma que todo o objeto envia ao olho a sua própria semelhança, por linhas piramidais” — a capacidade do mestre avança no tempo com ímpeto e agudeza tão grandes “que impele o seu século até alcançar o nosso”, para repetirmos as palavras de Taine.

(18) Péladan — “Traité”, parág. 410.

(19) Charles Blanc — op. cit.

(20) “Traité”, parág. 120 — Parág. 201.

Então, quando trata da perspectiva aérea, é um verdadeiro “impressionista”. “Quanto maior a interposição transparente entre o olho e o objeto, mas a côr do objeto se transforma na côr da transparência interposta.” Vêm-se artistas pintarem cidades e outras coisas distanciadas, fundos de arquitetura tão definidos como se êles os vissem de perto, o que contraria a experiência (21). Dir-se-ia uma crítica a Albrecht Dürer e outros artistas italianos como Botticelli, Perugino, Bellini etc. . . . “Em geral, a primeira coisa que desaparece no objeto, são os contornos que o limitam e dão-lhe forma às parte (22). “A pintura, para representar as figuras distanciadas dos olhos, esboça apenas a forma, por um ligeiro desenho das principais sombras, sem nada terminar” (23). Quão longe estava, já agora, do seu mestre Verrochio! “Pesado êrro é dos pintores que desenhavam um relêvo sob luz particular do atelier e, depois, o aplicam a um ar-livre, no campo, onde o ar aclara e envolve tôdas as partes visíveis do mesmo modo” (24). “A luz vem do ar luminoso que se encontra nas par-

(21) “Traité”, parágs. 221, 222.

(22) Ibid., parág. 223.

(23) Ibid., parág. 583.

(24) Ibid., parág. 532.

tículas de umidade infusas na atmosfera.” Observação sutil, como esta, hoje visível no vôo dos aviões, por onde rareiam os pontos de referência: “Duas coisas de igual movimento, mas a distâncias desiguais, não se assemelham; quanto maior distância entra na segunda, tanto mais lenta ela parece.”

Seria fastidioso citarem-se tôdas as passagens onde êle é de uma atualidade flagrante. Por exemplo, certos dados da óptica ainda em voga nos tratados modernos; os conselhos sôbre o desenho, “que vai além da natureza”; o movimento (a propriedade dos movimentos, a soma de fôrça em relação aos movimentos); o ritmo (ainda agóra, quando se trata de ritmo, recorre-se às obras antigas, inclusive às dêles); a expressão (em relação com a anotomia, a idade, o movimento, as circunstâncias morais e, até, com a maneira de pentear-se); e esta advertência notável: “Uma ação sem causa moral não será nem viva nem natural.” Aqui êle é um contemporâneo do romance moderno.

Sôbre composição, o exemplo imortal da “Cèia”, de que Stendhal nos dá tão palpitante descrição (25); da “A virgem e Sant’Ana”, e

(25) “Histoire de La Peinture en Italie” — Stendhal.

a grandiosa antevisão da batalha, da qual se diz (26) que Gericault e Delacroix teriam lido. A representação do dilúvio, relato de um quadro que teria sido obra prima, de mais intensidade que o “Juízo Final” de Miguel Ângelo, seria o desencadear dos elementos, como, ainda hoje, não se conhece em obra por outrem executada (27). Finalmente, o método de Leonardo — o estudo, nos serões de inverno, dos *croquis* feitos durante o verão (28); os conselhos sôbre a maneira de executar êsses mesmos *croquis* (29); a observação contínua dos caracteres, pelos bairros populares da cidade, sempre de caderno em punho, como durante a procura do Judas para a “A Ceia”; ou em sua própria casa, não pou-sando-os, sôbre um estrado, imitando a estatuária grega, mas fazendo-os sentarem-se à mêsa, como comensais, a fim de melhor surpreender-lhes a natureza em flagrante (30); a observação das côres e das formas impre-vistas nas manchas dos muros, nas nuvens; a sua presença contínua diante dos menores acidentes da vida, sensível como um sismó-

(26) “Traité”, parág. 524 (nota de Pélissier).

(27) “Traité”, parág. 252.

(28) “Traité”, parág. 134.

(29) “Traité”, parág. 167, 509.

(30) Hist. de la Peinture en Italie” — Sthendal.



grafo, tudo fêz de Leonardo o verdadeiro precursor da escola ativa.

É para êste exemplo que chamaremos, sempre, a atenção daquêles que nos queiram ouvir.

O ensino das artes-plásticas, entre nós, até bem pouco tempo, ressentia-se dos meios indispensáveis à prática de um mais compreensivo programa. Em que pese à presença, em nossa história, de um Vitor Meireiles, o mais adulto dos pintores brasileiros, de um civilizado como Rodolfo Amoêdo ou de um impoluto como Almeida Júnior, o estudante que percorresse o currículo de curso em instituto do gênero, entre nós, por mais dotado que fôsse, não passava de um unilateral. Já fóra da escola, a sua atividade, quando profissionalizada, seria de aplicação muito restrita. Bom desenho, boa côr, bom modelado, não raro, mas nenhuma informação a respeito, por exemplo, de artes decorativas, tão necessárias ao complemento de uma verdadeira organização artística.

Hoje, a Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil está legalmente autorizada a ministrar à mocidade que a ela se destine, cursos de maior amplitude. O seu programa, quantitativamente é dos melhores que temos tido. Da sua qualificação não se

tem descurado boa parte do seu corpo docente. Seu empenho em tornar o ensino o menos sedentário possível, é notório.

Desejaríamos, entretanto, vê-lo subordinando os seus alunos a um concôrto de objetivos não mediatos, em obediência aos preceitos em uso, mas imediatos, na persecução de tarefas concretas. Isto só será possível quando o estudo de uma disciplina qualquer, teórica ou prática, fôr animado por desígnios que interessem a tôda a comunidade escolar. O que se projetar nas aulas de pintura, escultura — composição de cavalete ou mural, vitral ou monumento, de fundo histórico, cívico, religioso ou puramente artístico — obrigará as classes (uma só classe de modelo-vivo, podendo a outra destinar-se à propedêutica, apenas, do ensino) obrigará as classes, como dizia, de modelo-vivo, perspectiva e sombra, composição decorativa, ou qualquer outra, que necessária se torne, a fornecerem os elementos requeridos, mediante o estudo por grupos, num determinado sentido. As aulas, é preciso convir, serão ou não dentro de recinto fechado. O aluno poderá precisar documentar-se na rua, onde os caracteres humanos se revelam desapercibidos, no campo ou onde se encontrem os irracionais, ou na paisagem, simplesmente, para certos

apontamentos. Para o estudo mecânico da figura, o estudo primário, por assim dizer, existem as secções do “gesso”.

Preconizando uma ação coletiva, dentro da escola, entenda-se, inspirado no método leonordiano, cremos despertar no jovem estudante de belas-artes essa “alegre impaciência” de que nos fala o mestre universal, o “gênio da ciência”, no dizer de Edouard Schuré.

BIBLIOGRAFIA

- "Histoire de la Philosophie" — Émile Brehier.
- "Cours de Philosophie" — P. F. Thomas.
- "Historia de la Estética" — Bernard Bosanquet.
- "Histoire Générale des Beaux Arts" — Roger Peyre.
- "Histoire de l'Art" — Elie Faure.
- "L'Educaction Esthetique de l'Enfant" — P. A. Lascaris.
- "L'Esthetique" — Eugène Veron.
- "Economie Esthetique" — M. Maignan.
- "Esthetique" — Charles Lalo.
- "Introduction a l'Esthetique" — Charles Lalo.
- "Histoire de la Peinture en Italie" — Stendhal.
- "Psychologie de l'Art" — Henri Delacroix.
- "L'Art" — Auguste Rodin.
- "Œuvres Littéraires" — Eugène Delacroix.
- "Variétés Critiques" — Ch. Baudelaire.
- "Traité de la Peinture" — Leonardo de Vinci.
- "La Práctica y la Ciencia del Dibujo" — Harold Speed.
- "Manual Gráfico y Técnico de la Pintura" — A. Zaidenberg.

