

T/2
948
x. 2

A ARTE DO CLARO-ESCURO

- Criação e evolução
- Côr e valôres
- Luz e sombra
- Fôrma
- Expressão

Tese apresentada por Henrique Cavalleiro para concorrer à cadeira de professor catedrático de desenho da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

X/2
1948

As distinct auip e colof-

Pacheco

off.

J. Carallain

Pa 4-8-1948

"Le moindre essai écrit par un peintre fera mieux avancer la théorie de l'art qu'un million de volumes".

Reynolds

Il me semble que le meilleur moyen de faire
mieux valoir la théorie de l'art qu'un recueil de
lignes.

Réponse

CRIAÇÃO E EVOLUÇÃO

A julgar pelas narrativas de Plinio Pausanias e outros escritores da antiguidade, tudo nos faz supor que o claro-escuro, esse principio essencial da arte da pintura, não era de todo ignorado dos gregos.

Assim como a perspectiva, o claro-escuro teve sua origem na Grecia.

Porém, como soe sempre acontecer com todas as descobertas e criações herdadas da antiguidade, elas sofreram, no curso de sua evolução através dos séculos, transformações e progressos impostos pelos genios ou pelos precursores, até atingirem o ponto de perfeição em que hoje se encontram.

E sem duvida essa perfeição é ainda o resumo de multiplos ensaios, de pacientes pesquisas para as quais colaboraram anonimamente gerações de artistas.

Assim como o claro-escuro, a perspectiva manteve-se ignorada durante muito tempo, para resurgir sómente nos meados do século quinze. Os florentinos Pierro della Francesca, Brunelleschi e Paulo Ucello, - dizem, - reacheram o método dos gregos aperfeiçoando-o.

Na mesma ordem de idéias e conhecimentos, a pintura a óleo, descoberta na idade média (segundo se diz) pelo monge Théophilo e melhorada no curso do século treze pelo italiano Cennino Cenini, só se tornou eficiente e expeditiva nos começos do século quinze, depois do celebre invento dos irmãos Van Eyck, - invento que consistia na mis

ORIGEM E EVOLUÇÃO

A julgar pelas narrativas de Plínio Tassanias e outros escritores de antiguidade, não nos faz supor que o claro-escuro, esse princípio essencial da arte da pintura, não era de todo ignorado dos gregos.

Assim como a perspectiva, o claro-escuro teve sua origem na Grécia. Porém, como não sempre coincide com todas as descobertas e relações verdadeiras da antiguidade, elas sofreram, no curso de sua evolução através dos séculos, transformações e progressos impostos pelos gênios ou pelas premissuras, até atingirem o ponto de perfeição em que hoje se encontram.

É sem dúvida essa perfeição é ainda o resumo de múltiplos ensaios, de pedantes pesquisas para se atingir o laborioso e monumental trabalho de artistas.

Assim como o claro-escuro, a perspectiva manteve-se ignorada durante muito tempo, para resurgir somente nos meados do século quinze. Os florentinos Piero della Francesca, Brunelleschi e Paolo Uccello, - dizem, - rescalaram o método dos gregos aperfeiçoando-o.

Na mesma ordem de idéias e conhecimentos, a pintura a óleo, descoberta na idade média (segundo se diz) pelo monge Théophile e melhorada no curso do século treze pelo italiano Cennino Cennini, só se tornou eficiente e exportiva nos campos do século quinze, depois do celebre invento dos irmãos Van Eyck, - invenção que consistiu na mistu-

tura, ao óleo, de um verniz capaz de o fazer secar rapidamente, conservando a transparencia e a intensidade do colorido. (1)

Da mesma sorte, o claro-escuro, surgido na Grecia, só se aprimorou e ganhou forma em plena Renascença.

Todas essas razões vêm em apoio da tese de que os gregos, embora conhecendo o claro-escuro, não o applicaram de modo perfeito.

-ooOoo-

A fôrma, - manifestada pelo traço no desenho e o emprego de uma só côr, - parece terem sido os meios predominantes de que se serviram os gregos, afim de realizar suas concepções pictóricas.

Por uma fatalidade, para sempre deploravel, nenhuma obra de pintores gregos chegou até nós. Os admiraveis vasos, em cujas pinturas Raphael, Julio Romano, João de Udine, Poussin e outros, esgotaram a inspiração, e bem assim as decorações, já decadentes, de Herculanium e Pompeia, são os únicos vestígios e documentos que nos restam para julgar e aquilatar o valor de tão grandes artistas.

D'ahi se conclue não se poder precisar, com acerto, quais as manifestações do claro-escuro nesse longo período da antiguidade.

(1) Jean Gabriel Goulinat atribue aos irmãos Van Eyck não apenas o aperfeiçoamento mas a intenção da pintura a óleo. Antes dos Van Eyck, - informa Goulinat, - o óleo era empregado para cobrir pinturas a ovo, bem como para a pintura de barcos ou de quaisquer grandes superficies.

...de um verdadeiro espírito de liberdade e de
...conservando a tradição e a continuidade do
... (1)

Da mesma sorte, o claro-escuro, surgido na Gre-
cia, só se afirmou e ganhou forma em plena Renascença.
Todas essas coisas vêm em apoio da tese de que
os gregos, embora conhecendo o claro-escuro, não o aplicaram
nem de modo perfeito.

-00000-

A forma, - manifestada pelo traço no desenho e
o traço de uma só vez, parece terem sido os meios produ-
zidos de que se serviram os gregos, além de realizar
mas concepções pictóricas.
Por uma fatalidade, para sempre deploreável, per-
demos entre os pintores gregos chegou até nós. Os admiráveis
e os seus, em cujas pinturas Raphael, Julio Romano, João de
Cotino, Louvain e outros, esgotaram a inspiração, e bem as-
sim as decorações, já desenhadas, de Heracles e Pompéia,
são os únicos vestígios e documentos que nos restam para
julgar e avaliar o valor de tão grandes artistas.
D'ahi se conclui não se poder pretender, com esse
te, qual a manifestação do claro-escuro nessa longa pe-
ríodo da antiguidade.

(1) - Jean Georjéi Goussier estudou nos livros Van Eyck não
apenas o aperfeiçoamento mas a intenção de pintar a
leo. - Van Eyck, - informa Goussier, - o óleo
era empregado para cobrir pinturas e ovos, com o qual
a pintura de paredes ou de qualquer grande superfície.

Semelhante desprezo, - digamos assim, - pelo princípio de luz e sombra, evidencia-se de modo singular, em todo o período gótico, na Itália e na França.

Por toda a parte a linha prevalecia sobre a cor.

E era bem compreensível que os admiráveis pintores dessa época, entregues, exclusivamente, como estavam, às decorações murais e ao idealismo grandioso de suas concepções decorativas, tivessem descurado um meio que não podia ser executado sinão diante da natureza. O claro-escuro não convinha, pois, a todos os generos: convinha sómente á pintura de cavalete e às pinturas vistas de perto, - nas quais podem os olhos, numa visão de conjunto, alcançar as minucias e profundidades, bem como os contrastes de luz e sombra que, á distancia, dão a impressão de massas escuras.

A grande pintura monumental e os painéis decorativos exigem uma luz difusa e uniforme, largamente esparsa, de sombras atenuadas, meios esses incompatíveis com o princípio do claro-escuro.

Por essas razões e por uma tendência acentuadamente realista, é que o claro-escuro foi, de início, e em geral, regeitado pelas escolas italianas e mui tardiamente empregado por elas. Ganhou, porém, força e expressão na escola flamengo - holandesa, atingindo, com Rembrandt, sua plenitude.

Como todas as descobertas e pesquisas surgidas do Renascimento, o claro-escuro é o resultado de uma evolução natural e lógica da arte da pintura. É uma criação e ao mesmo tempo um complemento trazido por Leonardo à linha e à forma - esta no sentido de contôrno - caracterizadas pelas pinturas do período grego e gótico.

semelhante a... - de...
o período gótico, na Itália e na França.
for toda a parte a linha prevelocida sobre a...
e era bem compreensível que os administrativos...
nos bases... exclusivamente, como...
decorativas, tivessem...
cristão ainda dentro da natureza. O claro-escuro não...
pela, a todos os generos: convém sempre a pintura de...
para a... pinturas vistas de perto, - nas...
olhos, numa visão de conjunto, alcançar as...
distâncias, em como as contrastes de luz e sombra...
também, não a impressão de massas...
A grande pintura monumental e os painéis decorati-
vos exigem uma luz difusa e uniforme, largamente...
sombras atenuadas, nestas essas incompatíveis com o...
do claro-escuro.
Por essas razões e por uma tendência...
te realista, é que o claro-escuro foi, de... e em geral,
rejeitado pelas escolas... e muito...
do por eles. Gerson, porém, força a expressão na escola...
manco - holandês, atingindo, com Rembrandt, sua...
Como vemos as... e...
Renascimento, o claro-escuro é o resultado de uma...
natural e lógica... É uma... e no...
no tempo um complemento... por...
na - esta no sentido de... - caracterizada...
luzes do período gótico e renascentista.

A idéia de modelado, de relêvo, dos contrastes, e a noção de profundidade no espaço - diria, quasi, a idéia da terceira dimensão - constituem os requisitos que prevalecem na nova fórmula inaugurada por Leonardo e Corregio.

A partir do Renascimento essa ciência ganha corpo e expressão, divulgando-se e generalizando-se, de preferência, nas pinturas de cavaletes, marcando etapas distintas nas obras de Ticiano, Corregio, Tintoreto, Rubens e, sobretudo Rembrandt, que dela soube tirar efeitos dramáticos e emocionantes.

Convem assinalar, de passagem, que o claro-escuro, com suas qualidades que encantam à vista, muito contribuiu para o progresso da pintura a óleo. Esta divulgou, de modo geral, as belezas que se devem a tal princípio, porém, não as creou.

Recentemente, dada a evolução natural da arte da pintura, adaptando-se às modernas teorias científicas da luz, - para não falar na descoberta de novas substâncias coloridas, que não foi dado possuir aos antigos, - vemos algumas escolas, notadamente o impressionismo e o divisionismo, aproveitarem-se de tais conhecimentos para exprimir essa complexa modalidade da luz refletida, isto é, substituir a iluminação direta pela dos reflexos aumentando assim o poder de ilusão e permitindo efeitos extremamente originais no claro-escuro. Foi esse um dos meios de expressão da pintura contemporânea. (1)

(1) - A invenção da arte de imprimir em claro-escuro foi durante muito tempo atribuída a Ugo da Carpi. Entretanto, as pesquisas de Michael Huber (1727-1804) e Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-94) provaram que tal arte era conhecida e praticada na Alemanha por Johann Ulrich Pilgrim (Wütchlin) e Nicolaus Alexander Mair em 1499, pelo menos. Os mais antigos trabalhos de Carpi em claro-escuro são de 1518.

A ideia de modelado, de relevo, dos contornos, a noção de profundidade no espaço - linha, massa, a ideia da terceira dimensão - conceitos os resultados que prevalecem em de nova formula reanunciada por Leonardo e Corregio.

A partir do Renascimento esse conceito ganha corpo e expressão, desenvolvendo-se e generalizando-se, de preferência, nas pinturas de cavaleiros, marcando etapas distintas nas obras de Titiano, Corregio, Tintoretto, Rubens e, sobretudo Rembrandt, que dela soube tirar efeitos dramáticos e emocionantes.

Concomitantemente, de passagem, que o claro-escuro, com suas qualidades que encantam a vista, muito contribuiu para o progresso da pintura a óleo. Esta divergiu, de modo geral, nas paisagens que se devem a tel pintadas, porém, não as criou.

Assim, dada a evolução natural da arte da pintura, adaptando-se às modernas teorias científicas da luz, - para não falar na descoberta de novas substâncias coloridas, que não foi dado pensar aos antigos, - vemos algumas escolas, notadamente o impressionismo e o divisionismo, experimentarem-se de tais conhecimentos para exprimir essas complexas modalidades da luz refletida, fato é, substituir a iluminação direta pela dos reflexos aumentando assim o poder de linha e permitindo efeitos extremamente originais no claro-escuro. Foi esse um dos meios de expressão da pintura contemporânea. (1)

(1) - A invenção de arte de pintar em claro-escuro foi dada tanto mais tempo atribuída a Ugo da Carpi. Entretanto, as pesquisas de Michael Huber (1727-1804) e Johann Gottlieb Immanuel Breitkopf (1732-84) provaram que tal arte era conhecida e praticada na Alemanha por Johann Ulrich Eitner (Wetzlar) e Michael Alexander Meier em 1499, pelo menos. Os mais antigos trabalhos de Carpi em claro-escuro são de 1718.

CÔR E "VALORES"

O claro-escuro pode ser considerado sob dois aspectos distintos: primeiro, - o que se relaciona com o desenho propriamente dito, isto é, com o branco e o preto, e suas diversas gradações; segundo, - o que se refere à côr e, conseqüentemente, à pintura. As diversas gradações entre o branco e o preto constituem a chamada escala de "valores", que vae do claro mais intenso ao escuro mais profundo.

Quanto ao segundo aspecto, ele se amplia e ganha significação, complicando-se de maneira singular pelo amálgama do princípio colorante com o princípio luminoso.

Se bem que seja admitido por colorido a disposição de côres que não o branco e o preto, - as côres possuem, entretanto, um valôr relativo, quando medidas de conformidade com a escala gradual representada na Arte pelo branco e o preto e seu equivalente na Natureza: luz e sombra.

A percepção e a compreensão desses "valores", em matéria de desenho, tornam-se relativamente fáceis; na pintura, porém, isto é, na côr, tornam-se difíceis, pois exigem do artista um sentido agúdo e apurado da visão, afim de distinguir na côr, as infinitas tonalidades e nuânces equivalentes, em relação à escala gradual há pouco citada.

Os antigos, a partir do Renascimento, no belo período da escola Veneziana e particularmente na escola flamengo - holandesa, procuraram exprimir a luz por meio dos contrastes de "valores".

Os modernos, notadamente os impressionistas, e de

O claro-escuro pode ser considerado sob dois aspectos distintos: primeiro, - o que se relaciona com o contraste propriamente dito, isto é, com o branco e o preto, e suas diversas graduações; segundo, - o que se refere à cor e consequentemente, à pintura. As diversas graduações entre o branco e o preto constituem a chamada escala de "valores", que vai do claro mais intenso ao escuro mais profundo.

Quanto ao segundo aspecto, ele se amplia e ganha significação, completando-se de maneira singular pelo estudo geral do princípio colorante com o princípio luminoso.

Se bem que seja admitido por colorido a disposição de cores que não o branco e o preto, - as cores possíveis, entretanto, em valor relativo, quando medidas de conformidade com a escala gradual representada na arte pelo branco e o preto e seu equivalente na natureza: luz e sombra.

A percepção e a compreensão dessas "valores", em matéria de desenho, tornam-se relativamente fáceis; na pintura, porém, isto é, na cor, tornam-se difíceis, pois exigem do artista um sentido aguçado e quando se trata de distinguir na cor, as infinitas tonalidades e nuances equivalentes, em relação à escala gradual há pouco citada.

Os artistas, a partir do Renascimento, no belo período de escola Venetiana e particularmente na escola florentino-holandesa, procuraram exprimir a luz por meio dos contrastes de "valores".

Os modernos, notadamente os impressionistas, e de

pois deles Cezanne, Van Gogh, Gauguin e outros, procuraram exprimir a luz por meio dos contrastes da côr, sendo essa modalidade uma das características mais acentuadas da pintura moderna.

É por meio dos "valores" que conseguimos dar relevo e modelado às figuras, servindo-nos do recurso das meias - tintas, das sombras e dos reflexos, como transição ou passagem da parte mais clara para a parte mais escura. Graças a eles conseguimos modelar na luz e modelar na sombra.

Pela gradação e justeza dos "valores" podemos dar a sensação da côr em um desenho, muito embora o artista se limite a desenhar unicamente com o branco e o preto.

Da mesma fôrma, sentimos o claro-escuro, isto é, a meia-tinta e os "valores", em uma obra de escultura, e mais diretamente nos baixos-relêvos e nos trabalhos de gravura.

Vou mesmo um pouco mais longe e insisto sobre a idéia de côr em escultura.

Por muito paradoxal que isto pareça, nada impede o escultor de dar a sensação da côr do cabelo e diferenciar o louro do preto, ou o preto do castanho. Da mesma sorte poderemos distinguir os olhos azues dos olhos pretos, advinhá-los transparentes ou luminosos: tudo dependerá da maneira como o escultor os interpretou.

Rodin encontrava luminosidade e transparência no olhar da estatua de Voltaire, esculpida por Houdon. "Este escultor - diz ele - soube traduzir melhor que um desenhista a transparência das pupílas".

Sem procurar exemplos tão longe, apraz-me dizer

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

Всего в количестве 100 штук, в том числе 50 штук
в количестве 50 штук.

que essas qualidades inerentes a um pintor e retransmitidas tão sabiamente por escultores, nós as encontramos também em Rodolpho Bernardelli, em cujos bustos a interpretação dada aos olhos é verdadeiramente magistral: sentimos neles a côr e a luminosidade de que nos fala Rodin.

No livro "l^a Art" encontramos, ainda, do autor do "Penseur" este conceito: "Os escultores de gênio são tão grandes coloristas como os melhores pintores: excedem em muito os gravadores. Manejam tão habilmente os recursos do relevo, harmonizam tão bem as audácias da luz e a modestia da sombra que suas esculturas possuem o exquisito sabôr das mais luminosas aguas - fortes".

Em outra ordem de idéias, porém, justificando os mesmos princípios para exprimir a força do claro-escuro, teño a mencionar o caso Carrière.

• Esse artista de acentuada personalidade conseguia realisar suas "maternidades" e seus admiráveis retratos empregando sómente uma tinta, espécie de bistre ou terra de Siena, tornando seus quadros, por assim dizer, monocromos.

Sabemos que os primeiros pintores da antiguidade grega, segundo o testemunho de Philostrato ao narrar a vida de Appolonio, empregaram sómente uma côr nas suas pinturas. Nem por isso deixaram de dar expressão e fórmula às suas figuras, animando-as desse sopro de vida interior que é o apanágio dos artistas gregos.

Mas eis que a opinião de Tintoreto nos esclarece e nos põe mais à vontade sobre o assunto. E tanto menos suspeita se nos afigura tal opinião, quanto ela foi formulada

Вот так и пошла жизнь в семье. Каждый день приходилось
вставать рано и заниматься хозяйством. А в свободное время
каждый из нас старался что-нибудь выучить или сделать.
Вот так и пролетели годы.

Вот так и пошла жизнь в семье. Каждый день приходилось
вставать рано и заниматься хозяйством. А в свободное время
каждый из нас старался что-нибудь выучить или сделать.
Вот так и пролетели годы.

Вот так и пошла жизнь в семье. Каждый день приходилось
вставать рано и заниматься хозяйством. А в свободное время
каждый из нас старался что-нибудь выучить или сделать.
Вот так и пролетели годы.

Вот так и пошла жизнь в семье. Каждый день приходилось
вставать рано и заниматься хозяйством. А в свободное время
каждый из нас старался что-нибудь выучить или сделать.
Вот так и пролетели годы.

Вот так и пошла жизнь в семье. Каждый день приходилось
вставать рано и заниматься хозяйством. А в свободное время
каждый из нас старался что-нибудь выучить или сделать.
Вот так и пролетели годы.

por um veneziano, um dos mais suntuosos coloristas dessa escola.

"Como lhes perguntasse - assegura Rodolfi - quais eram as mais belas côres, ele respondeu: "o branco e o preto, porque uma dá vigôr às figuras aprofundando as sombras, e a outra completa o relêvo". E, mais adiante o mesmo autor acrescenta: "ele tinha o habito de dizer que as belas côres se vendiam nas lojas do Rialto, mas que o desenho se tirava do espírito, com muito estudo e longas vigílias, e por isso raros o compreendiam e praticavam inteligentemente".

Com esses exemplos desejo mostrar e evidenciar que, mesmo eliminando a côr, pôde o artista expressar-se perfeitamente numa obra de pintura, utilizando apenas o desenho e o claro-escuro ou, na melhor das hipoteses, servindo-se unicamente do claro-escuro, pois esse, como já foi dito, resume toda a "fôrma" em pintura, visto já se achar o desenho contido nas proporções e no equilíbrio das massas.

De resto, "a côr - como disse Mauclair - "não consiste na policromía mais ou menos viva, mas na justeza dos valôres e na intensidade das observações trazidas aos conflitos da luz e da sombra".

Quando se pinta, modela-se, e o emprego do claro-escuro faz-se sentir. As linhas desaparecem para dar lugar ao predomínio das massas de luz e sombra. Resulta, pois, do que deixamos exposto, que a linha, no desenho, é uma realidade e, na pintura, uma abstração.

Não pretendo fazer aquí a apología do desenho em detrimento da côr, e muito menos exaltar esta para rebaixar aquela. Longe de mim semelhante heresia...

...этот же принцип применяется и к другим случаям
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

...и к другим случаям...
...и к другим случаям...
...и к другим случаям...

O meu intuito, fazendo estas observações, é tão sómente constatar e resalvar as qualidades significativas do desenho e do claro-escuro, - as quais constituem, como se vê, uma fonte perene de belezas estéticas - e, com isso, acentuar a importância desses dois elementos fundamentais na ciência da pintura. Sem o estudo aprofundado desses dois princípios da arte, todos os outros carecem de solidez.

-ooOoo-

LUZ E SOMBRA

Até aqui temos considerado o claro-escuro sob o ponto de vista restrito da côr e dos valores, sem particularisar os efeitos de luz e sombra que o geram.

Passemos agora a fazer algumas observações mais diréttas e detalhadas relativas a esses efeitos, estudando-os em sua aplicação e qualidade.

Primeiramente, vamos definir as varias especies de luz.

A exceção da luz do sol e das luzes artificiais batendo em cheio, todas as outras ou são indiréttas ou refletidas.

A luz refletida, que nos vem do céu e da atmosfêra, é precisamente essa luz difusa e universal de que nos fala Leonardo da Vinci. Sem os reflexos por ele produzidos, grande parte da natureza, isto é, tudo o que não recebe luz diréttas, estaria mergulhado na penumbra.

O que importa, porém, é não
somente constatar a existência de qualidades significativas do
desejo e do claro-escuro, - as quais constatarem, como se
vê, uma forte presença de belzas estéticas - e, com isso,
assentur a importância dessas dois elementos fundamentais na
estrutura da pintura, sem o estudo apropriado dessas relações
ópticas de arte, todas as outras questões de valores.

-00000-

III. A LUMINOSIDADE

Até aqui temos considerado o claro-escuro sob o
ponto de vista restrito da cor e dos valores, sem particu-
larizar os efeitos de luz e sombra que o geram.
Temos agora a fazer algumas observações mais
diferentes e detalhadas relativas a essas questões, estudando-as
em sua aplicação e qualidade.

Primeiramente, vamos definir as várias espécies
de luz.
A exceção da luz do sol e das luzes artificiais
patendo em conta, todas as outras ou são indirectas ou refle-
tidas.

A luz reflectida, que nos vem do céu e da atmosfera,
é precisamente essa luz difusa e universal de que nos
falamos no capítulo de Vênus. Sem os reflexos por ela produzidos,
grande parte da natureza, isto é, tudo o que não recebe luz
directa, estaria mergulhado na penumbra.

É essa a luz comumente usada pelos artistas para a realização de suas obras.

Há ainda a observar a iluminação por meio de reflexão de luz de umas superfícies sobre outras, que se designam sob o nome de "reflexos".

A irradiação desses reflexos relaciona-se com as qualidades de tais superfícies, que os transmitem e os recebem, e que são de tres tipos: fôscas, meio-polidas e polidas. As superfícies polidas ou brilhantes refletem mais que as fôscas.

A determinação desses reflexos nos desenhos técnicos é cousa por demais complexa e exige da parte de quem a estuda o conhecimento das leis dos fenomenos da luz e da sombra.

Tratando-se, porém, de desenho pitoresco ou artístico, devem os reflexos ser observados do natural, pois são devidos, não sómente, à atmosfera e ao céu, mas ainda, às diversas superfícies que dos objéto se avizinham.

Quando observamos sua luz notamos que ela é colorida pela nuance própria do corpo que a reflete. Digo colorida, porque toda a luz refletida é côr - luz, segundo o demonstra a teoria dos mestres impressionistas, explicativa dos fenomenos da refração: a própria sombra é colorida e iluminada pelo reflexo de outras côres.

Embora tambem se dê o nome de claro-escuro a esses reflexos, pois são a claridade na obscuridade, é toda via preferivel atribuir a essa palayra a significação que tem os dois vocabulos juntos, ou seja o contraste do claro com o escuro como expressão de uma escala de alto a baixo.

quanto à luz artificial, que é incomparavelmente menos viva que a luz do sol, deve seu relativo vigôr ao contraste das trevas que a circundam. Apesar disso, as figuras iluminadas por semelhante luz tem mais relêvo do que iluminadas pela luz solar, devido à violencia do claro-escuro; quasi que não existe transição de meias-tintas. A sombra própria ressalta, bem acentuada, e a sombra projetada, fortemente marcada, aumenta ou diminue à medida que o objéto se afasta ou se aproxima do fóco luminoso.

A luz artificial exige uma disposição artistica peculiar quanto ao genero de trabalho a executar, e é comumente empregada para caracterisar os efeitos da noite.

Podemos tambem usar duas luzes diréttas: por exemplo, nos interiores difusamente iluminados por duas janelas. Se essas luzes forem diversamente coloridas, ajudarão a intelligência das fórmãs, pois as duas tintas luminosas diversas orientarão as superfícies. Se tais luzes, porém, tiverem a mesma coloração o modelado tornar-se-á difficil e complicado devido à superposição de dois sistemas de claro-escuro. Todavia, esta ultima disposição é mais apropriada aos "quadros de genero".

Reynolds, grande pintor inglez, não admitia duas claridades iguais num quadro: "a maior claridade - dizia ele - deve tocar fortemente um dos lados do quadro".

Rembrandt sempre poz em prática essa regra, empregando uma única massa de luz; os pintores venezianos e Rubens serviram-se, porém, de varias luzes subordinadas.

Tal sistemátisação parece-nos, hoje, um tanto dogmática, quando pensamos, principalmente, nos meios de expres

são luminar aplicada na arte moderna e, sobre tudo, nas obras dos impressionistas. Tudo depende da maneira como o pintor traduz esses efeitos, os quais são, em parte, o resultado da sua sensibilidade e da sua visão, do caráter do assunto e, de certo modo, da expressão técnica empregada.

Existe igualmente uma parte ideal de superioridade, de poesia e de sentimento na disposição de luzes e sombras em um quadro, - disposição essa que será estudada em capítulo à parte especialmente consagrada ao claro-escuro com expressão. Não obstante, para o retrato, dever-se-à regeitar esse processo de duas claridades, porque não somente o torna "amaneirado" como prejudica a inteligência das fórmulas.

Para o retrato, a luz mais favorável é a de interior, que, caíndo em direção quasi oblíqua, imprime à máscara vigoroso efeito de relêvo e modelado.

.. Leonardo, a quem consultamos, às vezes, no decurso deste trabalho, aconselha iluminar as figuras com luz universal ou natural, elevada, e não muito forte, que, partindo de cima, com ligeira inclinação, destaca melhor as diferentes partes da figura. Para o retrato, aconselha ainda, o genial artista a mesma disposição luminosa. Segundo ele, se a luz vier de cima, com a inclinação de 45°, fará sobremodo ressaltar o jogo fisionómico. Cita Leonardo um exemplo de arguta observação, quando refere que nas ruas, devido ao fato de serem iluminadas do alto, podemos distinguir com clareza, os traços e os semblantes das pessoas, os quais difficilmente reconheceríamos, se essa luz partisse de baixo.

É o caso da luz de ribalta, que, produzindo efeitos opostos, altera completamente a fisionomia das pessoas

... não limitar a aplicação de esta maneira e, sobre tudo, nas obras
dos impressionistas. Tudo depende de maneira como o pintor
trata essas coisas, as quais são, em parte, o resultado de
sua sensibilidade e de sua visão, do caráter do assunto e, de
certo modo, da expressão técnica empregada.

Existe igualmente uma parte ideal de superioridade
de, de parte e de sentimento na disposição de luzes e som-
bras em um quadro, - disposição essa que será estudada em os
pontos á parte especialmente consagrada ao claro-escuro com
expressão. Não obstante, para o retrato, dever-se-á realçar
esse processo de duas maneiras, porque não somente o torna
"manejado" como prejudicial a inteligência das formas.

Para o retrato, a luz mais leve e a de inte-
rior, que, caindo em direção quase oblíqua, imprime á massa
um vigoroso efeito de relevo e modelado.

Leonardo, e quem conhecemos, às vezes, no decor-
so deste trabalho, aconselha limitar as figuras com luz uni-
versal ou natural, elevada, e não muito forte, que, partindo
de cima, com ligeira inclinação, destaca melhor as diferen-
tes partes da figura. Para o retrato, aconselha ainda, o ge-
nial artista a mesma disposição luminosa. Segundo ele, se a
luz vier de cima, com a inclinação de 45°, terá o mesmo res-
ultar o jogo fisiológico. Cita Leonardo um exemplo de ergu-
ta observação, quando refere que nas ruas, devido ao fato de
serem iluminadas do alto, podemos distinguir com clareza, as
traços e as semblanças das pessoas, as quais dificilmente se
conhecemos, se essa luz partisse de baixo.

É o caso de luz de ribalte, que, produzindo efei-
tos opostos, afere completamente a fisiologia das pessoas

em cena.

Si, porém, no conceito de Leonardo, a luz vinda de cima é a mais propícia para ressaltar as graças do corpo humano, o mesmo não acontece com os espetáculos da natureza. As montanhas, os vales, as colinas, as arvores e outros acidentes da paisagem perdem uma parte de seu carater, de sua fôrma - e quasi diria de seu encanto, - quando o sol a prumo os ilumina.

Assim, o campo é mais interessante para o paisagista quando atravessado oblíqua e quasi horisontalmente pelos raios da manhã ou da tarde, devido ao vigoroso efeito das sombras projetadas.

Quanto à luz livre, ou de ar livre, tão cara aos mestres impressionistas no seu modo de expressa-la, é, podemos dizer, a maior conquista da pintura moderna. Tem-na a paisagem e as cenas de campo, sendo a mais típica a de um dia universalmente luminoso.

Por ser algo difusa e iluminar os corpos em todos os sentidos, a luz de ar livre destróe o claro-escuro, exaltando as côres, os tons e a própria côr local. Em uma composição ao ar livre, o artista é levado a dar expressão ao modelado à custa da côr azul, por ser a mais característica da vibração atmosferica.

Embora Newton explicasse pela primeira vez os fenomenos da dispersão da luz em 1666, a sua formidavel descoberta só foi completamente valorisada, na pintura, por Claude Monet, no século XIX. Compreendendo que a luz branca se compunha de muitas côres e que duas côres se podiam combinar numa terceira, Monet realizou os seus efeitos pitóricos

em geral.

... porém, no conceito de Leonardo, a luz viria de cima e a mais propicia para ressaltar as partes do corpo humano, o mesmo não acontece com os esboços da natureza. As montanhas, as vales, as colinas, as árvores e outros objetos de natureza perdem uma parte de seu caráter, de sua forma - e quase dizem de seu encanto - quando o sol a ilumina.

Assim, o campo é mais interessante para o pintor quando a luz vem de cima e dá um brilho especial às partes altas da montanha ou da torre, dando ao vigoroso efeito das sombras projetadas.

Quando a luz vem de baixo, ou de lado, não são as partes altas que recebem a luz, mas as partes baixas, e a maior quantidade de luz vai para as partes baixas e as partes altas ficam em sombra, sendo a luz típica e de um efeito universalmente luminoso.

Por ser a luz de cima e iluminar os corpos em todos os sentidos, a luz de cima dá ao corpo o claro-escuro, exaltando as cores, os tons e a própria cor local. Em uma composição de luz de cima, o artista é levado a dar expressão ao modelo e a usar a cor azul, por ser a mais característica das cores de luz de cima.

Embora Newton explicasse pela primeira vez o fenômeno da dispersão da luz em 1666, a sua fórmula de dispersão só foi completamente validada, na pintura, por J.M.W. Turner no século XIX. Compreendendo que a luz branca se compunha de muitas cores e que essas cores se podiam combinar numa tonalidade, Monet realizou os seus efeitos pitorescos

aplicando pequenas pinceladas de diversas côres em juxtaposição imediata, de fôrma que, olhando para elas a uma certa distância, o observador via a côr que o artista queria realmente obter.

Este princípio, - como todos os princípios que no decurso dos anos se tornaram vitoriosos, - apoiava-se em algumas causas fundamentais.

Uma obra de arte, seja uma sinfonia, um poema, ou uma pintura, requer de seu criador um sentimento de larga e profunda compreensão dos elementos representados, elementos que ele funde com extraordinária perícia técnica, atravessando-os de forte emoção criadora. Não se poderá dizer ao certo se a compreensão artística é herdada ou adquirida. O estudo póde, sem dúvida, dar a técnica; mas os atributos físicos do artista (o ouvido, num músico, ou a vista, num pintor) afetam a sua obra segundo o gráu de excelência em que ele os possue.

Terminando, direi que sendo a luz dos pintores diversa da luz envolvente natural, - pois as côres materiais em si são mortas e demasiados restritos os recursos da palheta, - ela só tem significado pela observância das leis de oposição dos valôres. Quanto mais oposição, mais luz, mais contraste, mais relêvo e, por consequência mais verdade. Estas leis, descobertas pelos antigos mestres e que permitiram às suas obras afrontar os séculos, são as mesmas que ainda hoje tentamos elucidar e traduzir quando pretendemos realizar alguma cousa de belo, de permanente e duradouro.

aplicando pedras preciosas de diversas cores em conjunto
ação imediata, de forma que, olhando para elas, uma certa
distância, o observador via a cor que o artista queria reali-
zar.

Este princípio, - como todos os princípios - que
no decorrer dos anos se tornaram vitórias, - aplicava-se em
algumas outras circunstâncias.

Uma obra de arte, seja uma pintura, um poema, ou
uma música, requer de seu criador um sentimento de lar e
profunda compreensão dos elementos representados, elementos
que ele lida com extraordinária pericia técnica, através
dos deuses da arte. Não se poderá dizer ao car-
to se a compreensão artística é herdada ou adquirida. O es-
tudo pode, sem dúvida, dar a técnica; mas os atributos líti-
cos do artista (o ouvido, num músico, ou a vista, num pin-
tor) devem a sua obra segundo o grau de excelência em que
ele os possui.

Terminando, diria que sendo a luz dos pintores
diversa de luz envolvente natural, - pois as cores natu-
rais em si são mortas e desmatadas, restitua os recursos da
pintura, - ele só tem significado pela observação das leis
de oposição das cores. Quanto mais oposto, mais luz, mais
contraste, mais relevo e, por consequência, mais verdade. Já
as leis descobertas pelos antigos mestres e que permiti-
ram às suas obras alcançar as séculos, são as mesmas que
ainda hoje tentamos elucidar e trabalhar quando pretendemos
realizar alguma coisa de belo, de permanente e duradouro.

F Ó R M A

Citamos, por vezes, nos capítulos precedentes, a palavra fórma, ora atribuindo-a à pintura, ora ao desenho.

Antes de qualquer argumentação ulterior, convirá definir o sentido dessa palavra, explicando o que em artes plasticas se entende por fórma e os característicos que a de terminam.

No seu significado artístico, literal, a palavra fórma exprime o relêvo de um corpo, cujas partes salientes e reentrantes determinam e delimitam os planos. Estes, guardam as suas dimensões no espaço, que são comprimento, largura e altura.

No seu significado abstráto, dela nos servimos pa ra exprimir o contôrno de um corpo que se manifesta no dese nho pela linha ou pelo traço.

A pintura é, por excelência, uma arte otica, cu jos efeitos de profundidade são obtidos sobre uma superficie lisa. Nela, a sensação da fórma é revelada pelo artifício do claro-escuro, o que determina, pois, o modelado, os valôres, o volume e, conseqüentemente, os planos.

Poder-se-ia dizer, sem receio de errar, que a es cultura e a arquitetura, representadas pela realidade da ma téria e pela sensação tatil e visível do objéto, são as que melhor definem, com propriedade, o significado do termo.

Daí resulta, pois, que é impossivel desenhar uma fórma, numa superficie lisa, artisticamente falando, sem fa zer um pouco de perspétiva ou limitá-la pela sombra.

F O R M A

Citamos, por vezes, nos capítulos precedentes, a palavra forma, ora atribuindo-a à pintura, ora ao desenho. Antes de qualquer argumentação ulterior, convém definir o sentido dessas palavras, explicando o que em artes plásticas se entende por forma e as características que a de-

terminam. No seu significado artístico, literal, a palavra forma exprime o relevo de um corpo, ou as partes salientes e recôncavas que determinam e delimitam os planos. Estas, guardadas as suas dimensões no espaço, que são comprimento, largura e altura.

No seu significado abstrato, dela nos servimos para exprimir o contorno de um corpo que se manifesta no espaço pela linha ou pelo traço.

A pintura é, por excelência, uma arte que, em seus efeitos de profundidade são obtidos sobre uma superfície lisa. Nesta, a sensação de forma é revelada pelo artifício do claro-escuro, o que determina, pelo modelado, os valores de volume e, consequentemente, os planos.

Poder-se-ia dizer, sem receio de errar, que a cultura e a arquitetura, representadas pela realidade da matéria e pela sensação tátil e visível do objeto, são as que melhor definem, com propriedade, o significado do termo.

Daí resulta, pois, que é impossível desenharmos uma forma, numa superfície lisa, artisticamente falando, sem se-
 ser um pouco de parafusos ou limpa-la pela sombra.

Em consequência, o claro-escuro precisou e determinou a fôrma em pintura.

-ooOoo-

em consequência, o claro-escuro precisou e deve

manter a forma de pintura.

-00000-

EXPRESSÃO

O poder do claro-escuro não está restringido ao âmbito das objetivações plásticas dos valores da côr, do modelado, etc.: estende-se igualmente às expressões de ordem sentimental. Pelos contrastes de luz e sombra o artista poderá exprimir a alegria ou a tristeza.

No seu quadro "Ressurreição de Lazaro", Rembrandt faz emergir a vida do fundo do túmulo, expressando por esse meio uma luz radiosa que ilumina toda a cena. A intenção do artista é evidente.

Como demonstração altamente transcendental do sentimento de tristeza e melancolia, poderíamos citar, ainda, do genial artista, a obra-prima o "filosofo", que está no Louvre. Charles Blanc, faz-nos desse quadro uma descrição comovida, que passamos a transcrever: "Representa um velho em meditação numa câmara mortuária que recebe pouca luz através de uma espécie de abertura com vidraças empoeiradas. Dir-se-ia que essa luz se exala das paredes e se arrasta pelo solo, indicando vagamente a fórmula do personagem e perdendo-se na obscuridade do túmulo."

Impossível exprimir melhor, pela magia do claro-escuro a melancolia tranquila de um cismar solitário e silencioso".

Aduzindo estes exemplos, permito-me citar, ainda, outras manifestações de ordem puramente moral e estética.

Na representação de assuntos religiosos ou divinos, o ser sobrenatural em vez de receber a luz póde, por

... e a vida do indivíduo em relação ao mundo exterior...

... e a vida do indivíduo em relação ao mundo exterior...

... e a vida do indivíduo em relação ao mundo exterior...

... e a vida do indivíduo em relação ao mundo exterior...

Conclusão

... e a vida do indivíduo em relação ao mundo exterior...

exemplo, produzi-la; nesse caso, ele iluminará a composição por meio de uma irradiação simbólica, ideal, de suas virtudes, como está expresso no belo quadro de Rembrandt, "Os discípulos de Emmatis". As duas figuras vêm em extase aparecer uma luz sobrenatural que substitue o Cristo desaparecido.

Se continuamente cito Rembrandt, para comprovar minhas asserções e exemplificar, é porque esse grande artista, - cuja obra, na frase feliz de Rafaelli, "tem a força e a unidade de um elemento", - soube melhor que qualquer outro expressar por meio da magia da luz e da sombra efeitos dramáticos e emocionantes, sobre os quais parece fundar-se a maior parte de sua glória e de seu gênio.

Se bem que Rubens não fosse verdadeiramente um mestre do claro-escuro, no sentido absoluto do termo, como foi Rembrandt, - pois aquele se serviu mais do claro e dos reflexos do que propriamente das sombras, - não obstante, no seu quadro "A Caminho do Calvário", vemos que pela disposição animada das massas de luz e sombra, ele nos dá idéia de tumulto, de esforço e de movimento.

Em suma: poderíamos citar ainda outros exemplos em que o papel preponderante do claro-escuro, como expressão simbólica e idealística, oferece margem a várias observações transcendentes, em quadros de mestres, pelo simples jogo da luz e da sombra.

Prefiro, porém, terminar o meu trabalho, assinando que o claro-escuro, como parte integrante da arte, é uma conquista essencialmente moderna.

Em sua longa trajetória através dos séculos, o claro-escuro, semelhante à arte da paisagem, adaptou-se às

exemplo, procedeu-se a eliminar a composição
 por meio de uma transição simbólica, ideal, de uma
 das, como este expresso no belo quadro de Rembrandt, "Os
 olhares de Esmé". As duas figuras vêm em estado
 uma luz sobrenatural que sublinha o caráter dramático.
 O contínuo movimento do Rembrandt, para compor
 minhas acentuações e exemplifica, a porque esse grande
 ta, - cuja obra, na frase feita de Rabelais, "tem a força
 e unidade de um elemento", - parece revelar que qualquer
 tro expressar por meio da magia da luz e da sombra
 dramáticas e emocionantes, sobre as quais parece fundar-se
 a maior parte de sua obra e de seu gênio.

Se bem que talvez não fosse verdadeiramente um
 mestre do claro-escuro, no sentido técnico do termo, como
 foi Rembrandt, - pois aquele se serviu mais do claro e das
 reflexões do que propriamente das sombras, - não obstante, na
 seu quadro "A Caminhada do Cavaleiro", vemos que pelo tipo
 de animação das massas de luz e sombra, ele nos dá uma
 sensação de espaço e de movimento.

Em suma: poderíamos citar ainda outros exemplos
 em que o papel preponderante do claro-escuro, como expressão
 alambicada e idealizada, oferece matizes e variações
 que transcendentes, em quadros de mestres, pelo tipo de
 go de luz e de sombra.

Finalmente, porém, termino o meu trabalho, assina-
 dando que o claro-escuro, como meio de tratamento da luz,
 uma conquista essencialmente moderna.
 Na sua força trágica e heroica, os artistas

normas e aos ditames dos grandes artistas, gradativamente evoluindo, até atingir ao apogêo de sua expressão. Sem se limitar a traduzir apenas o relêvo das fórmãs, os grandes mestres nele encontraram tambem a melhor fórmula de expressão do que existe de mais nobre, mais elevado, mais transcendentalmente belo: o sentimento, - que é, em Arte, o elemento criador.

-ooOoo-

normas e nos ditames das grandes artistas, gradativamente evoluindo, até atingir ao apogeu de sua expressão. Sem se limitar a traduzir apenas o relevo das formas, os grandes mestres nele encontraram também a melhor forma de expressão de que existe de mais nobre, mais elevada, mais transcendentalmente bela: o sentimento. - que é, em arte, o elemento criador.

-00000-

A N E X O

"SO"

A N E X O

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ENSINODO DESENHO

Se bem que seja necessário para o principiante o estudo do gesso copiado do antigo, como estágio preparatório para chegar diretamente ao modelo-vivo, é este, não obstante, o mais fecundo em ensinamentos. Cumpre não insistir muito tempo nesse estágio: apenas o necessário para que o aluno tenha uma noção geral de proporção e de conjunto.

O estudo prolongado da copia dos modelos de gesso leva o aluno a uma compreensão "amaneirada" da forma, afastando-o da realidade, pois, existe acentuada diferença entre uma estatua e um homem vivo; as luzes e as sombras não fazem sobre o gesso os mesmos efeitos que sobre a carne. É de notar, ainda, que existem cousas do natural que não se encontram nos modelos de gesso, - como cabelos, barba, sobranceiras e outras particularidades. Além disso, uma estatua é um conjunto morto, ao passo que a figura humana, viva, embora parada, está em movimento pela flexibilidade de seus músculos.

É ainda por meio da figura humana, que o artista atinge à perfeição nos domínios da Arte. Nela está resumida todas as dificuldades do desenho. Leve-se em conta que desenhar não consiste simplesmente em reproduzir os contornos.

Desenhar, na acepção a que me refiro, é expressar o caráter de uma forma, estabelecer o equilíbrio das proporções, harmonisar o claro-escuro, sentir o conjunto, o movimento, a variedade, - a vida. Para atingir esses objetivos é

preciso que o aluno principie pela imitação atenta e fiel do modelo, único meio de adquirir a faculdade inicial da retidão. Só mais tarde, quando tiver desenvolvido a personalidade, quando possuir a sua "maneira" verdadeiramente pessoal é que poderá começar pela interpretação. O aluno afastar-se-á legítima e naturalmente da imitação exata, - pois, a imitação demasiado absoluta faz cair o artista no modelado fotográfico, e a verdade em Arte não é a da fotografia.

São essas razões que me fazem optar, naturalmente, para o ensino do modelo - vivo, embora a cadeira a que deva concorrer seja a de desenho copiado ao gesso. Esse estágio, a que me referí no começo, deve fazer-se fóra da Escola, pois sendo esta um estabelecimento de ensino superior de Belas-Artes, quando nela fôr o aluno admitido, deverá trazer, já, neções preliminares de desenho copiado do gesso.

... e a arte não é a da fotografia.

... não há nada mais que se possa dizer naturalmente
para o ensino do desenho - vivo - embora a natureza seja
o melhor mestre a no desenho copiado do mesmo, há de se
que se refere no começo, deve fazer-se fora da escola, pois
tanto para um estabelecimento de ensino superior de belas-
artes, quando para o ensino elementar, deverá fazer-se
com preliminares de desenho copiado do mesmo.

-000000-

