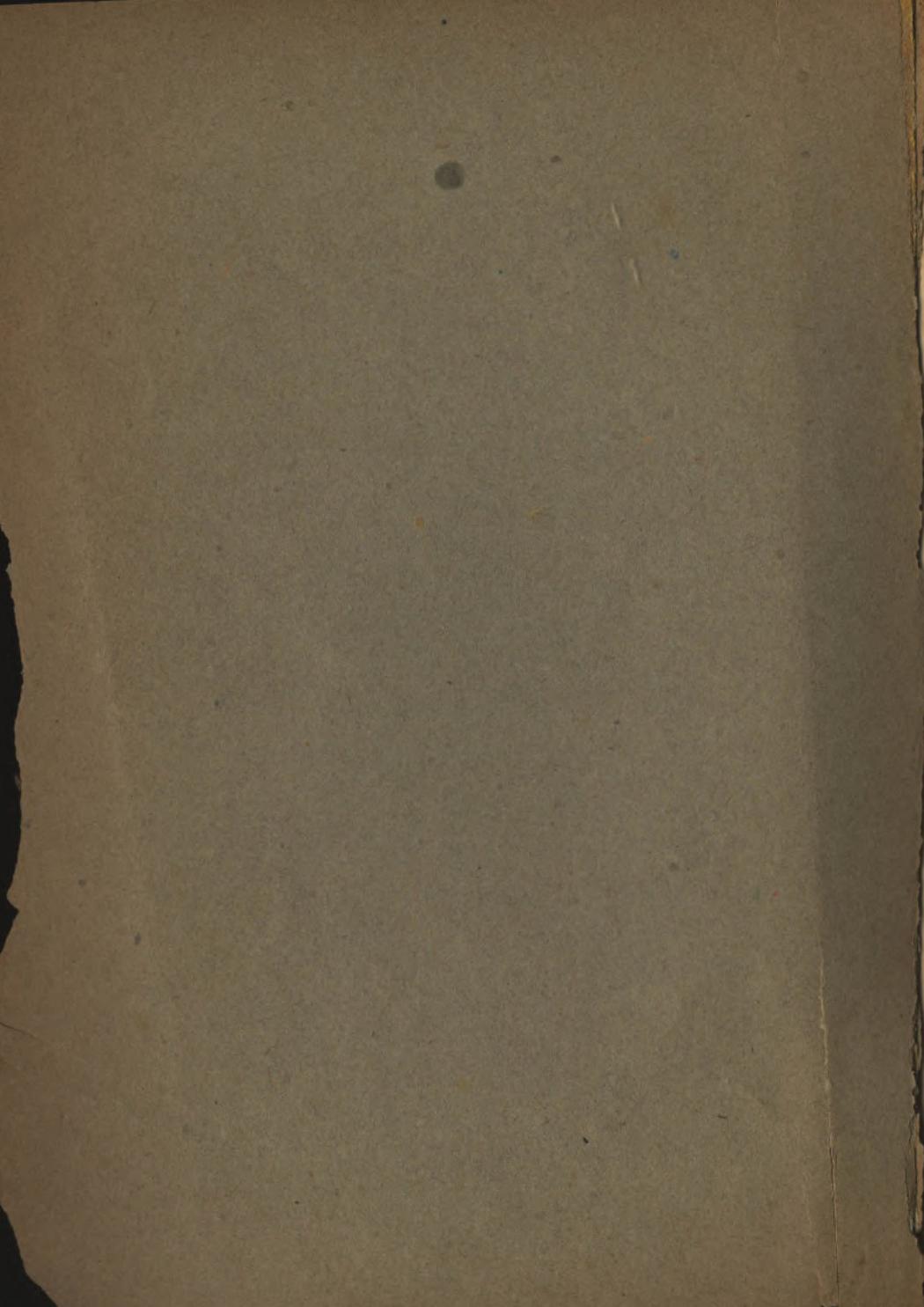


HENRIQUE CAVALLEIRO

**A DIDÁTICA
E DA TÉCNICA DA PINTURA**
considerações sobre alguns problemas

1
52

1952



EDATICA
DA TÉCNICA DA PINTURA
sobre alguns problemas

Tese de doutoramento
providencia
da Pintura
Nacionais de
1945-1955

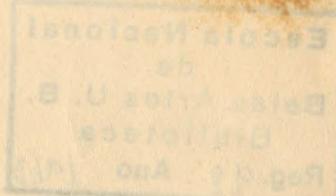
卷

卷

HENRIQUE CAVALLEIRO

**DA DIDÁTICA
E DA TÉCNICA DA PINTURA**
Considerações sobre alguns problemas

Tese de concurso para o provimento da cadeira de Pintura, da Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil.



1/1
1952



**Escola Nacional
de
Belas Artes U. B.
Biblioteca**
Reg. 98 Ano 1963

HENRIQUE CAMPOS CAVALHEIRO

Académie libre de pintura da Escola Nacional de Belas-Artes.

Académie libre de desenho artístico da Escola Nacional de Belas-Artes.

Académie libre de desenho de modelo-vivo da Escola Nacional de Belas-Artes.

"Primer "Prix-Honour" no Salão Nacional de Belas-Artes.

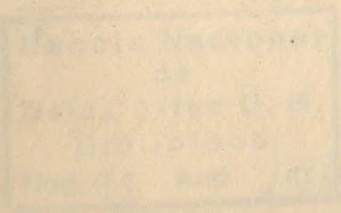
Medalha de ouro no Salão Nacional de Belas-Artes.

Membro da Comissão Nacional de Belas-Artes.

Professor correspondente da Universidade de Coimbra na natureza decorativa da



Professor de desenho do Colégio Pedro II.



HENRIQUE CAMPOS CAVALLEIRO

Docente livre de pintura da Escola Nacional de Belas-Artes.

Docente livre de desenho artístico da Escola Nacional de Belas-Artes.

Docente livre de desenho de modelo-vivo da Escola Nacional de Belas-Artes.

Pintor "hors-concours" no Salão Nacional de Belas-Artes.

Medalha de ouro no Salão Nacional de Belas-Artes.

Membro da Comissão Nacional de Belas Artes.

Professor contratado de Pintura decorativa da Universidade do Brasil.

Professor de desenho do Colégio Pedro II.

HENRÍQUE CAMPOS CAVALHEIRO

... que os meios militares devem ser utilizados de modo a não permitir que o Brasil seja invadido.

... que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis, e que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis.

... que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis, e que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis.

... que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis, e que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis.

... que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis, e que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis.

... que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis, e que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis.

... que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis, e que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis.

... que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis, e que o Brasil deve ser defendido com todos os meios possíveis.

PLANO DE TESE

Da didática e da técnica da pintura - Considerações sobre alguns problemas.

a) - Introdução.

b) - Como ministrar o ensinamento da pintura.

c) - Da cor, dos valores e sua aplicação técnica.

d) - Metodologia - Iniciação ao estudo da figura - Normas de execução para os principiantes.

e) - Da "natureza morta".

INTRODUÇÃO

Ao elaborar a presente tese foi nossa intenção focalizar alguns problemas de pintura que, por sua natureza, se relacionam mais diretamente com a disciplina da cadeira em concurso, — qual seja a Cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas-Artes da Universidade do Brasil, para cujo provimento efetivo, a lei exige dos candidatos a concurso do magistério superior, além de outras provas, a apresentação de tese.

Tratando-se de tese de concurso para professor de pintura, procuramos, — como é óbvio — dar o devido destaque aos assuntos de caráter didático, visto resultarem êles, em sua maior parte, da multiplicidade de métodos e preceitos individuais e, sujeitos como tal à críti-

ca e à análise, se prestarem por consequinte a um conjunto de proposições que podem ser discutidas e apreciadas.

Como corolário lógico, abordamos também problemas de técnica, no que concerne ao emprego da côr, dos valôres, dos tons, dos contrastes — elementos êsses que constituem, como sabemos, fatores primordiais no ensino des sa Arte, sem o que seria impossível aos que a ela se consagram expressar de modo claro o pensamento e a visão.

Excluimos, evidentemente, dessa regra ge ral, aquêles temperamentos singulares que não raro encontramos em naturezas artísticas pri- vilegiadas, de grande força expressiva, como nos casos de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Rousseau e outros, nos quais a didática (mas só a didática) nada tem a fazer.

Embora individualistas e autodidatas, mesmo assim, tais temperamentos se desenvolveram na pesquisa incessante da técnica e no

estudo conscientioso da natureza, de maneira muito original.

De qualquer forma há que levar em conta o exemplo dos grandes mestres que tiveram de submeter-se à rigorosa disciplina no início da aprendizagem para a aquisição dos elementos indispensáveis que constituem a formação técnica do pintor.

Exemplo marcante é o de Velasquez. Evidencia-se em suas primeiras obras a preocupação da minúcia, numa transposição quasi literal do modelo. Mais tarde, em sua fase culminante, o artista simplifica-se e produz obras como a "Rendição de Breda", "As meninas", os retratos de Felipe IV e do ~~Papa~~ Inocêncio X, para citar as principais, onde a técnica atinge a plenitude e se consolida.

A disciplina que se faz mister no começo, é pois a do estudo conscientioso diante do modelo, realizado de modo objetivo, embora para muitos tal conceito didático seja tido co-

mo retrógrado na época atual, em que proliferaram os "ismos", e se afirme que ele não mais preenche a finalidade artística do ensinamento da pintura.

É bem verdade que hoje o mestre cubista ensina o cubismo; o impressionista, o impressionismo; o abstracionista, a equação matemática sobre o corte de ouro... Parece-me portanto utilíssimo que se procure um ensinamento geral de técnica, cuja necessidade se faz sentir.

Em suma, como decorrência lógica do assunto que vimos tratando, — apresentamos ainda à guisa de iniciação ao estudo da pintura, algumas normas básicas destinadas aos principiantes, que se relacionam ao traçado da figura ou "academia", seguidas do respectivo método de execução prática para uma pintura a óleo.

Embora tais normas sejam do domínio do desenho, como é fácil verificar, nunca será demais insistir sobre a afirmativa de que o

desenho não consiste simplesmente em reproduzir o contorno, o asp^oeto gr^ofico do obj^oto.

No sentido literal em que é tomada, a palavra "desenho" possui bem mais ampla signifi^cação. Exprime volume, propor^oo, forma, claro-escuro, equilíbrio, rítm^o, movimento. Todos êsses elementos se integram na pintura, pois quando se pinta seu emprêgo se faz sentir progressivamente. As linhas desaparecem para dar lugar ao predomínio das massas de c^or. Tais elementos, porém, integrando-se na pintura e completando-a atingem a alto nível de perfeição quando os estudamos na figura humana.

A propósito ocorre-me êsse conceito de Cézanne, que apresentamos para justificar o que acima foi dito: - "O desenho e a c^or não são cousas distintas. À medida que se pinta desenha-se. Quanto mais se harmoniza a c^or, mais o desenho se acentúa; sei disso por experiência própria. Quando a c^or atinge a sua riqueza a forma atinge a sua plenitude."

Finalmente, como complemento ao nosso trabalho, e atendendo a que está em causa uma disciplina indispensável a principiantes, apresentamos um estudo sobre a "natureza morta", gênero pitórico que desempenha papel importante no ínicio da aprendizagem prática do pintor.

* * *

*

COMO MINISTRAR O ENSINAMENTO DA PINTURA

Dada a inquietação da época presente em que se agitam várias teorias e concepções de Arte e em que se enunciam conceitos segundo os quais a personalidade do aluno deve ser desenvolvida com inteira liberdade, forçoso é confessar que não se nos antolhou fácil tarefa aquela a que nos propusemos: tratar de um assunto tão complexo como sóe ser a didática da pintura, e emitir sobre alguns de seus problemas a nossa opinião pessoal.

Vimo-nos consequentemente forçados a desenvolver alguns raciocínios sobre o modo de orientar uma vocação artística, levando em conta, naturalmente, o ambiente em que atuamos, e bem assim a Escola-padrão, para a qual visamos êsse trabalho.

É sabido e a experiência tem demonstrado que só se fazem grandes coisas em pintura, praticando-a, isto é, ~~exercendo a arte~~ técnica com assiduidade, proficiência e convicção.

O melhor método, o melhor tratado ou processo escrito no sentido de executar uma "boa pintura" (e não existe nenhum) tornar-se-ia nulo, inútil, diante das dificuldades surgidas a cada passo, para cuja solução só a prática nos é dado recorrer. ~~Este é um dos abreviados~~

Não quero com isto dizer que se prescinda da teoria. Poderá ela ser útil, admissível mesmo no exercício de técnicas manuais, conquanto que seus preceitos não afetem a personalidade do aluno. É prejudicial, entretanto, no início da aprendizagem, porque não possuindo ainda o domínio da técnica, o estudante incipiente incorrerá fatalmente no erro muito comum de transformar as lições do professor em sistemas ou manual de receitas: - é isso precisamente que deve ser evitado.

Sempre considerei o ensinamento da pintura como faculdade ou exercício de natureza es tritamente pessoal, individual. Muda-se o pro fessor, mudam-se os métodos. Consequentemente, as idéias que apresento a seguir resumem — é claro — nosso ponto de vista quanto ao modo de orientar uma vocação artística e ministrar segundo cada caso o ensinamento da pin tura. Resultaram elas em sua maior parte das observações colhidas no convívio diário com os alunos e, em última análise, das experiências adquiridas em nossa longa prática profis sional. Eis a razão por que deixamos de apresentar um anexo bibliográfico que em regra sempre acompanha trabalhos dessa natureza.

É a pintura, incontestavelmente, dentre tódas as manifestações de artes plásticas, a mais transcendente, direi mesmo, a de mais difícil compreensão ("pintura é causa mental" — já dizia mestre Leonardo) pois que resulta

não sómente dos conhecimentos técnicos do ofício, mas também do espírito, do lado sensível e indefinido das cousas, — do temperamento e do sentimento que em Arte é o "quid" criador. Sem essas faculdades, as atividades artísticas inherentes à pintura ficariam reduzidas apenas a um jôgo formal de técnica, ou a um simples exercício manual.

O cérebro ordena e a mão executa. "Com que mistura as suas tintas?" perguntaram certa ocasião a Sir John Opie. "Misturo-as com o meu cérebro" — respondeu êle.

É opinião corrente, muito divulgada entre nós, que a Escola não faz o artista, e que a missão do professor deve ser únicamente objetiva, isto é, preparar o discente no conhecimento a fundo do ofício, dando-lhe as bases necessárias para o exercício da profissão.

Afigura-se que procedendo assim, o professor prepararia o artífice e não o artista.

Desejo acentuar de modo claro que, concomitante a esse ensino prático do ofício, poderá o professor formar o artista, — e isso depende apenas da maneira como ele lecionar, selecionando fatores que influenciem de modo decisivo na formação artística do discente.

A missão do professor de pintura não se deve restringir ao ensino das boas normas da proporção, justeza de valores, jogo de combinação de cores, emprêgo dos diversos processos, etc.. Certo, tudo isso é necessário, indispensável, pois que constitue, como já dissemos, os fundamentos, sem os quais, impossível seria ao artista expressar com clareza as suas idéias e a sua visão.

Ao lado desse ensinamento, porém, como que completando-o, existe o trabalho paciente e valioso do mestre que, exercendo hábitos de verdadeiro psicólogo, procurará sondar o aluno, tentará estudá-lo, esforçar-se-á por compreendê-lo, a fim de o orientar em suas ten-

dências, sem anular ou recalcar a sua personalidade nascente e o seu modo de sentir.

Com essa atitude mental, corrigirá o professor cada aluno, tendo em conta o espírito em que foram concebidos os seus trabalhos, os seus estudos, as suas pesquisas. Julgo também absurdo, e mesmo perigoso, procurar o mestre impôr aos discípulos a sua maneira de ver e de sentir. Fácil é de prever a funesta consequência de semelhante pedagogia: ela resulta, como é comum e notório, no espetáculo desolante de um curso, em cuja exposição anual todos os trabalhos parecem executados por um só aluno (e isso já se tem visto).

A tendência geral do corpo discente torna-se a da escravização artística, a de sujeição a uma receita invariável que conduz quase sempre a uma execução mesquinha e "amaneirada".

Desenvolver no aluno o sentido de orientação de suas tendências ainda mal conscientes

tes, é uma ajuda que lhe devemos.

Ora, em que consiste tal desenvolvimento? Consiste preliminarmente em inculcar-lhe hábitos saõs, isto é, hábitos de observar com justeza, de ver e traduzir com sinceridade. A par do conjunto geral a observação deverá ser exercida no sentido de focalizar os elementos expressivos do objéto: a característica de uma forma, de uma atitude, de um movimento; a diferenciação de um tom, de um valôr, de um contraste, etc., pois copiar fotograficamente o que se tem diante de si, não conduz a cousa alguma.

Urge ainda estimular no aluno suas qualidades vocacionais, despertando-lhe a simpatia pelas obras dos grandes mestres do passado. Cumpre-nos, em suma, auxiliá-lo a trabalhar conscientemente e, sobretudo, ser sincero con sigo mesmo.

Procurando impor-se a uma personalidade nascente, repito, arrisca-se o professor a

destruir-lhe a originalidade e a espontaneidade.

Para completar a sua missão deve ainda o professor afastar de seu julgamento o espírito de sistema. Sem se deixar prender exclusivamente por uma concepção de Arte, precisa compreender todas aquelas que já foram produzidas, a fim de acolher entre seus alunos, os que revelem um modo próprio, u'a maneira pessoal de expressar, sem contudo descambar para certas aberrações muito comuns em nossos dias. Compete, pois, ao professor controlar essas manifestações, evitando-se principalmente as influências que redundem em plágios ou imitações.

Procurando esclarecer melhor meu pensamento com relação ao que vem de ser exposto, devo ainda dizer que me refiro, é claro, aos discentes de pronunciada vocação artística, e que manifestem, desde o início, embora incipiente, uma personalidade, e não aqueles a quem

falte essa vocação. Como bem acentua Goulinat: "nenhuma lição, nenhum ensinamento pode dar ao indivíduo o sentido artístico, se ele nasceu completamente desprovido desse sentido".

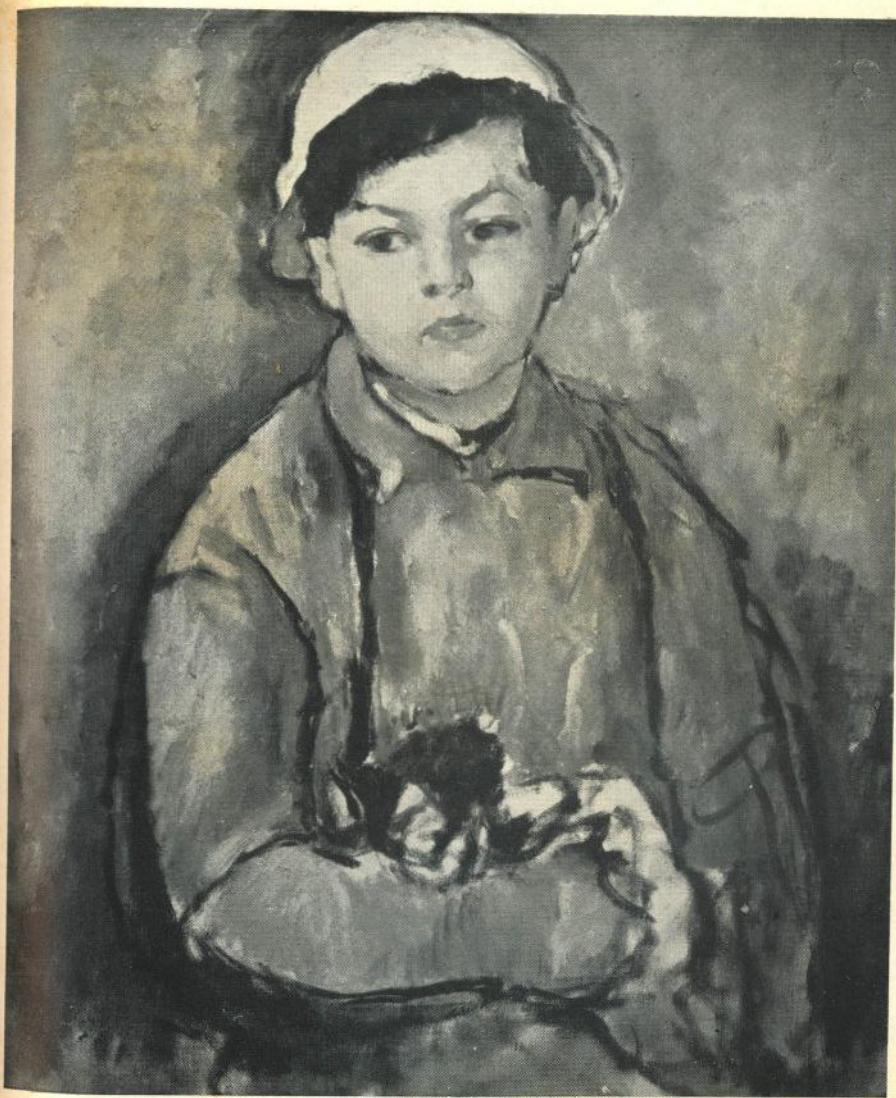
É de mestre Leonardo esta afirmativa, que lemos traduzida em francês e que pedimos venia para reproduzir tal qual: "Parmi les sciences inimitables se trouve, en premier, la peinture: elle ne s'enseigne pas à celui que la nature n'a pas doué".

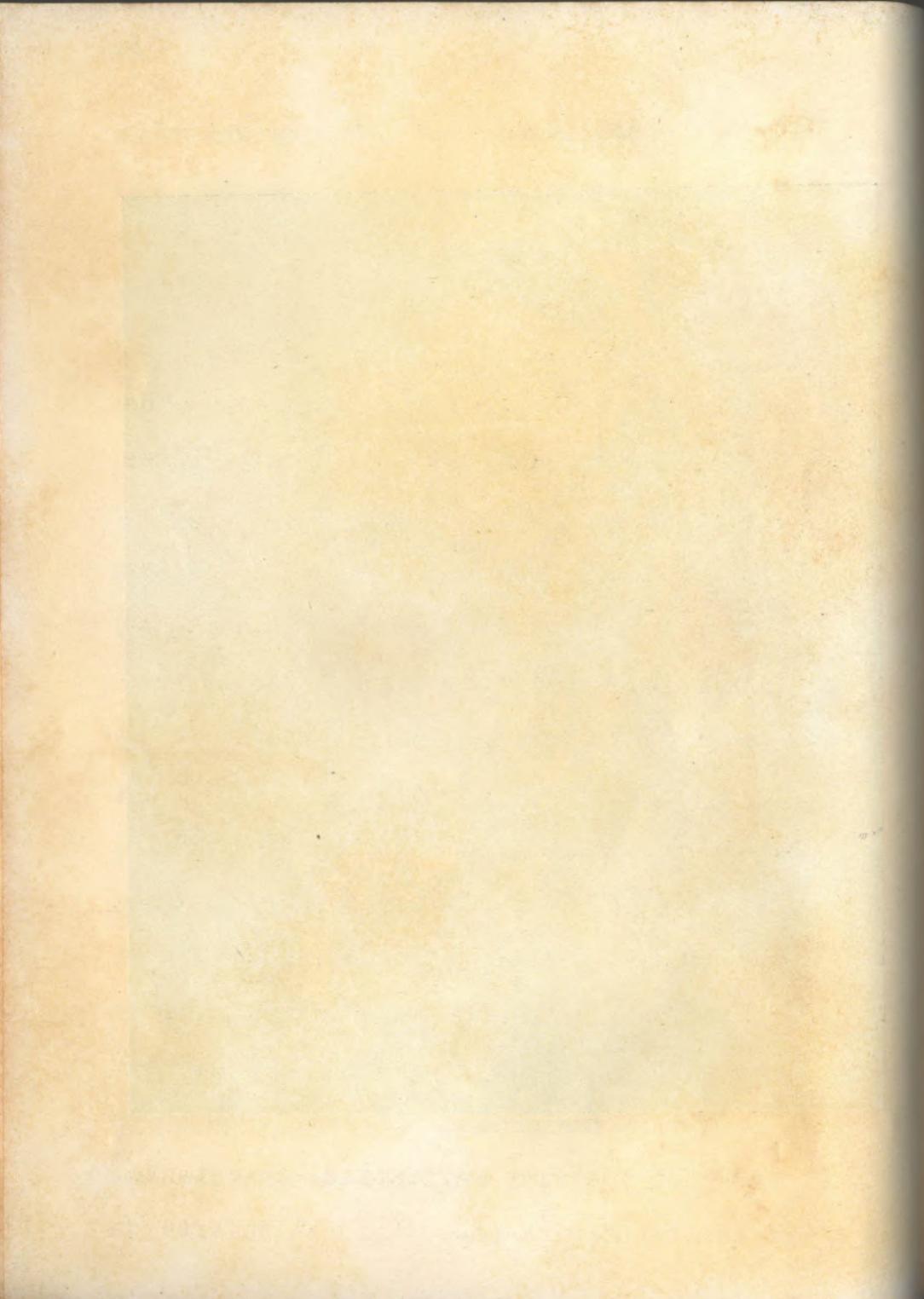
Admitindo-se, pois, que numa classe nem todos possuem tal vocação, e que muitos aprendem por deletantismo, por "passa tempo", por imposição paterna, ou mesmo por uma questão de moda, a missão do professor, é pois, selecionar valores, e ministrar o ensinamento segundo a faculdade de assimilação de cada qual.

Em suma, à guisa de conclusão direi que o fundamento do ensino da pintura, a meu ver, deve basear-se no sentido de orientar as ver-

dadeiras vocações, os temperamentos artísticos inátos. É claro que nessa orientação está compreendido ~~também a~~ ~~aprendizagem~~ dos meios técnicos, a qual deve ser simultânea com a educação da visão e da sensibilidade. Para os desprovidos de vocação proceder-se-á como para o artífice. Metódicamente o professor ministrará os elementos indispensáveis que constituem o repositório dos conhecimentos básicos do pintor.

Sentido profundamente a necessidade dessa compreensão, dessa atitude mental em face dos problemas complexos que oferecem o ensinamento da pintura, no qual o fator "personalidade" representa papel extremamente importante (pois cada aluno é um caso especial) sou levado a formular a seguinte hipótese: ao professor, ser-lhe-ia quase impossível formar o verdadeiro artista, quando muito poderia formar um artista mediocre.





DA CÔR, DOS VALORES E SUA APLICAÇÃO TÉCNICA

Continuando a desenvolver nosso plano de tese, passamos a tratar da côr e dos valôres em pintura.

Em linguagem pitórica a palavra côr tem vários sentidos. Podemos considerá-la segundo a expressão usual como designando substâncias minerais ou outras, empregadas pelos pintores na confecção de suas obras; assim a ocre, o verde, o azul, o vermelho são côres.

Em outro sentido ela expressa a apariência dos raios luminosos colorindo os objetos.

Do modo teórico, sobretudo, essa palavra indica, particularmente, as côres puras que mais se aproximam do espectro solar.

Do ponto de vista artístico, entretanto, a côr constitue elemento primacial na arte da

Pintura. Linguagem transcendental, a sua expressão é o sentimento do artista.

A cor — digo cor na acepção integral em que é tomada essa palavra — como elemento preponderante de um quadro, é uma conquista do século XIX.

Segundo o testemunho de Plínio, as primeiras pinturas da antiguidade grega eram quase monocrônicas, o que vale dizer desenhadas. No Renascimento, com a conquista do claro-escuro e, consequentemente, as pesquisas da luz pela oposição dos valores, a cor representou papel secundário, em virtude mesmo dessas pesquisas.

Poderíamos, por ventura, abrir aqui uma exceção para a Escola Veneziana. Embora a mais colorista dentre as escolas passadas, o primado do claro-escuro nela se fez sentir igualmente, como de resto em todas as escolas que sucederam ao Renascimento, até meados do século XIX.

A exaltação da côr e a predominância desse elemento como meio de expressão luminar e de contrastes começou a evidenciar-se no século XIX, com Delacroix e Manet, concorrendo para isso, de modo indireto, as pesquisas científicas de Chevreuil, Rood, Helmholtz e outros, bem como a descoberta de certas côres ignoradas dos antigos, como, por exemplo, os cádmios, muito mais intensos que os antigos amarelos à base vegetal.

Foram, porém, os impressionistas que deram à côr seu verdadeiro valôr e significação, trazendo novas modalidades no seu emprêgo, e exaltando-a nos seus processos técnicos de côr-luz.

Não é nosso intuito desenvolver aqui uma teoria das côres, assunto que se afasta do objetivo proposto e se enquadra melhor num tratado de pintura. Não obstante, releva notar que as palavras tom, gama, valôres, nuança,

colorido, contrastos, côr local, usadas correntemente em pintura e tomadas por vezes em sentidos vários e confuso, nem sempre são aplicadas de acordo com suas próprias designações.

Assim, vemos, por exemplo, o erudito Charles Blane incorrer num equívoco, quando dá o mesmo significado às palavras tom e valôr. - (Grammaire des arts du dessin - Pagina 574).

~~POIS~~ Não tendo êle sido pintor a incompreensão do significado justo dessas palavras decorreu talvez da confusão em que é tido valôr na pintura, isto é, na côr, e valôr no desenho, ou seja no claro-escuro.

Há, sem dúvida, uma subtileza a considerar e ela é de órdem técnica, concernente aos pintores.

Em pintura, os valôres dependem da intensidade luminosa da côr dos objétos, em relação à escala que vai do branco ao preto e considerada como limites extremos da escala cromática. Em desenho, dependem exclusivamente

daquela escala.

Essa percepção de valôres que é relativamente fácil em desenho, torna-se difícil e complicada em pintura, devido ao amálgama do princípio colorante com o princípio luminoso.

Dai se deduz que em pintura o valôr é relativo, pois está subordinado à gradação da luz em relação à côr, ao passo que em desenho ele é positivo.

Diz-se colorido, ao que concerne ao conjunto do quadro, estendendo-se aos seus detalhes e às suas diversas partes.

Relativamente ao conjunto consiste o colorido na juxtaposição ou na mistura dos tons. Assim, como deve existir na composição de um quadro uma disposição equilibrada de linhas, massas e volumes, deve, igualmente, prevalecer uma disposição harmoniosa de tons e uma dominante de côr, a qual por sua vez determina o colorido geral do quadro.

Relativamente aos detalhes e às partes

do quadro, consiste o colorido na variação dos valores, variação necessária sem dúvida para atingir a forma dos corpos. Esse princípio, conforme já dissemos, está subordinado ao claro-escuro.

Outro preceito relativo à combinação de cores é que o côr principal do objeto se repita de vários modos em diversas partes do quadro. É esse um dos princípios da Escola Veneziana, cujos mestres sentiram fortemente o ensêjo de praticá-lo, fazendo participar do fundo uma côr semelhante à empregada na figura, a fim de melhor harmonizar as diferentes partes do quadro.

O efeito do contraste, em pintura, é obtido por meio da oposição de um tom quente a um tom frio, ou por meio do claro-escuro. Tais efeitos, em arte decorativa, se tornam mais amplos, estendendo-se ao jôgo dos complementares. A lei dos complementares, bem como a juxtaposição de um tom quente a um tom frio, já havia sido pressentida pe-

los mestres Venezianos. Aproveitou-a Delacroix para formular as bases de sua nova concepção colorista, e divulgaram-na depois os mestres impressionistas.

Designa-se por côr local, a côr natural do objéto.

É comum e corrente, ver-se pintores vanguardistas reproduzirem a côr tal como se apresenta nos objétos, deixando de observar, propostadamente, ou por ignorância, as modificações por que ela passa, seja em consequência da atmosfera que a envolve, seja em consequência da luz, ou das diversas superfícies que dela se avisinham.

Tal defeito — se é que a isso poderemos chamar defeito — observasse principalmente nas crianças e nos incipientes de pintura, pois lhes falta, como é notório, a percepção dos valôres.

Semelhante incompreensão leva, como é natural, o estudante bisonho a copiar a côr do

modelo-vivo (tratando-se de ~~uma~~ "academia") ou melhor diremos a côr local do modelo, que nesse caso será a pele, sem considerar o fator mais importante, que é, como sabemos, a graduação dos efeitos de luz sobre os corpos, que gera os planos e, consequentemente o modelo.

Necessário se torna, pois, no início da aprendizagem a prática de estudos monocromáticos, cuja finalidade consiste em facilitar ao aluno, a compreensão desse elementar princípio da arte da pintura. Mais tarde, quando abordar o colorido, estará apto a discernir com facilidade as subtils modificações por que passa a côr.

A côr não está restringida sómente por sua aplicação em si mesma — isto é, a côr pela côr —; serve também como auxiliar no desenvolvimento da forma, no sentido de pasta, de matéria. Esse pormenor observa-se nas obras dos grandes mestres, notadamente em Rembrandt.

Permita-se-me ainda focalizar outra particularidade importante na técnica pitórica: o modo de aplicar a côr.

Abstração feita das inovações técnicas trazidas pelas escolas modernas, e sem pretenções dogmáticas (em pintura, como de resto em qualquer manifestação de artes plásticas a parte individualista, ou seja o modo pessoal de interpretar deve sempre prevalecer) podemos comentar essa particularidade do ponto de visão exclusivamente didático.

Está provado que a côr perde as características próprias de suas qualidades cromáticas quando muito misturadas na paleta.

Já dizia Rood (teoria científica das cores) que toda mistura na paleta é um passo em direção ao preto.

A rigor tal mistura não deverá exceder de duas côres, cumprindo ao artista, se possível, fazê-la na própria tela. Conseguir-se-á, nesse caso maior vibração e vitalidade.

Evidentemente, para chegar a tal resultado, será preciso o conhecimento a fundo dos valores, a fim de dosar as cōres justas e desse modo obter os efeitos desejados. A bem dizer, trata-se aí de uma quase improvisação a que é levado o artista, e que o recompensa sobremodo pelos resultados obtidos.

O empaste e a maneira de distribuí-lo na tela não deixa também de ser fator importante de execução.

É comum e corrente, vermos em exposições quadros de composição e especialmente retratos, cujos "fundos", são tratados em volumes salientes de matéria colorante.

Tais aspectos exigem, naturalmente, segundo os casos, o emprêgo de pouca tinta, ou de uma pasta fluida. Procedendo-se de modo diverso corre-se o risco de empastar a cōr.

Na galeria do museu de Belas Artes há um retrato de senhora de autoria do mestre Rodolfo Chambelland, cujo "fundo" apresenta êsse

Paisagem de Teresópolis - (tela 40F)

Executada, segundo o método da mistura de cores na própria tela, obtendo-se por esse modo maior vibração e intensidade cromática.

gradualmente, para chegar a tal resultado, é preciso o conhecimento a fundo dos valores, a fim de dosar as cores juntas e de se modo obter os efeitos desejados. Isto é dizer, trata-se só de uma grossa improvisação, a que é levado o artista, e que a recompensa é obtendo bons resultados obtidos.

O empaste e a maneira de distribuí-lo na tela não deixa também de ser fator importante da obra, e isto é alocosar ab maneira
estratégica, ab projeto, obnibus ab suspeição
que se desenho, ab alegoria, ab alegria, ab
cor, ab humor, ab humor, ab humor, ab humor,
salientes da matéria colorante.

Estes aspectos exigem, naturalmente, quando as mãos, o emprego de ponca tinta, ou em tinta pastel fluida. Procedendo-se da seguinte maneira, corre-se o risco de sujar a roupa.

Na Galeria do Museu de Belas Artes, São Paulo, encontra-se a obra de autoria do Pintor Paul Gauguin, cuja "Idade" apresenta esse



aspecto fluido e transparente. Observando-o de perto tem-se a impressão de que o mestre o pintou primeiramente com camadas espessas de cõr, e em seguida raspou a tinta ainda fresca com a espátula, conseguindo desse modo obter a atmosfera desejada.

Pretende-se também, às vezes, com empaste grosso, dar a sensação de relêvo de um objecto, ou forçar a potência luminosa de um brilho (como nos casos de "naturezas mortas", muito comuns nas exposições em que aparecem tachos de metal, etc.).

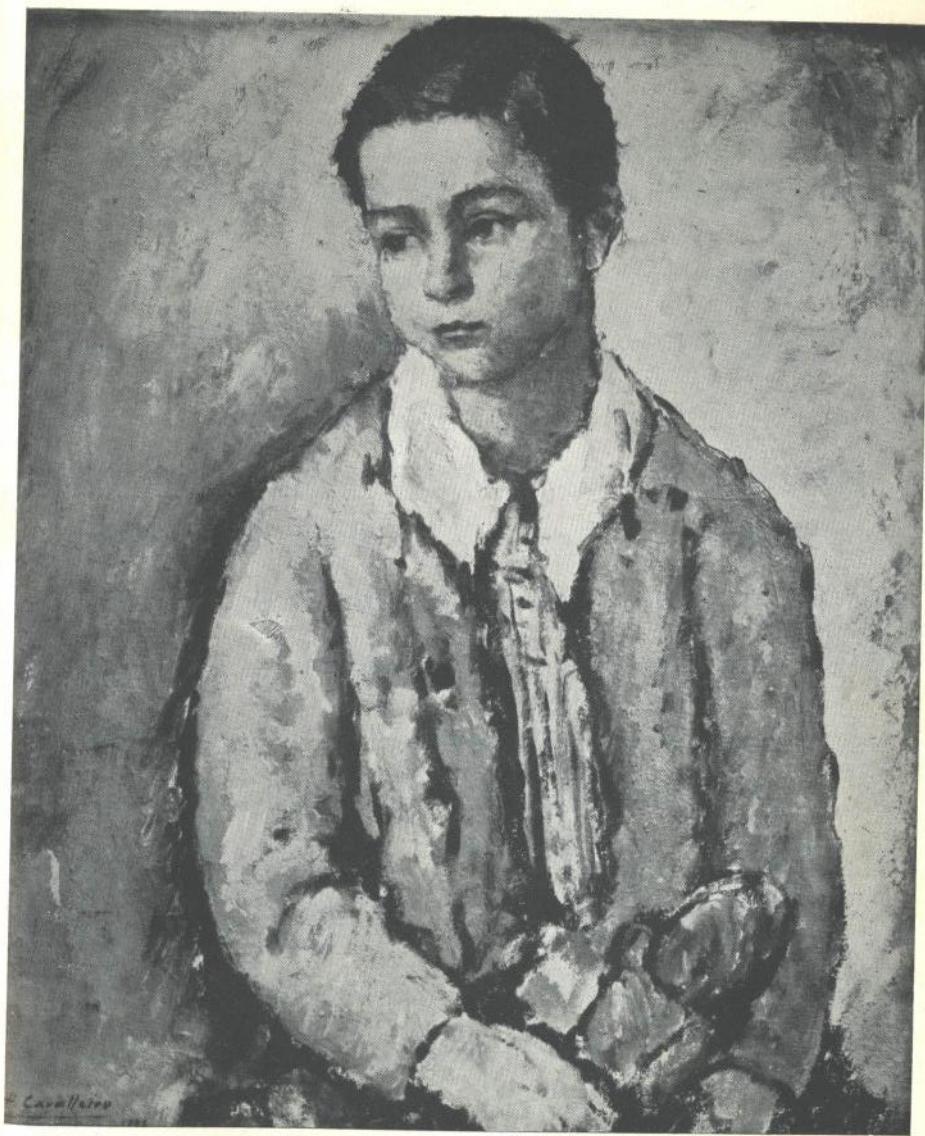
Esse truque grosseiro, sem nenhuma significação para a técnica, — ~~poisso o apresento o~~ como defeito vulgar — traz vários inconvenientes: mistura de escultura e pintura, convite à acumulação da poeira, luzes e sombras falsas e, além de falsas, extremamente mutáveis.

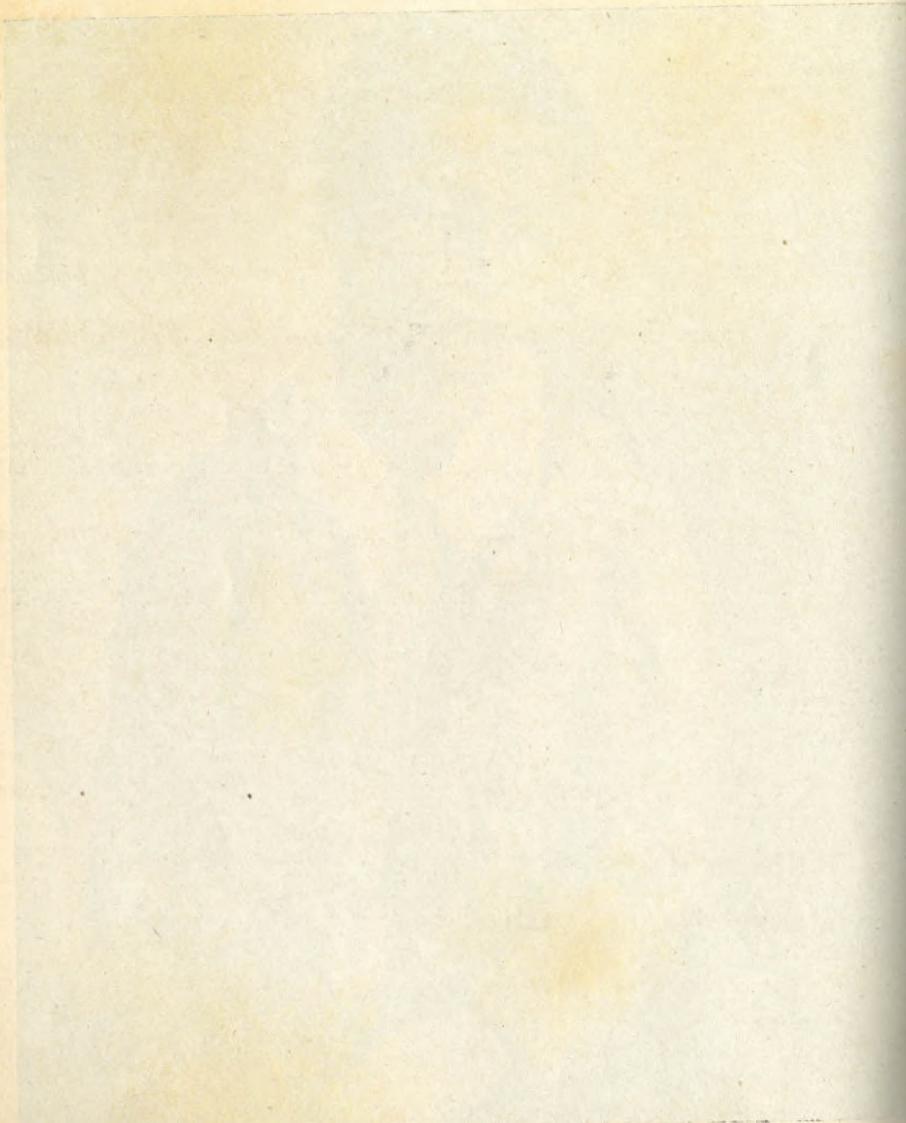
A matéria colorante, nos seus vários modos de emprêgo, seja como empaste, seja como pasta fluida, seja ainda como ~~esfregaçōes~~ ou

veladuras, deve ser aplicada ~~como~~ expressão inherente à pintura para acentuar a linguagem técnica, e não como simples truques, para obter efeitos fáceis e vulgares.

* * *

*





METODOLOGIA - INICIAÇÃO AO ESTUDO DA FIGURA NORMAS DE EXECUÇÃO PARA OS PRINCIPIANTES

No processo prático para a representação da figura do natural ou "academia", há que observar as seguintes normas:

a) - guardar uma distância adequada em relação ao modelo (regra geral duas vezes e meia a sua altura) a fim de que a vista possa abranger o seu conjunto, e desse modo se facilite o traçado do arcabouço;

b) - determinar e bem caracterizar o movimento geral da figura, o qual se forma pelas linhas principais de direção, linhas essas correspondentes aos eixos do tronco, dos ombros, da bacia, das pernas e dos braços, e que constitue o mecanismo do corpo humano;

c) - divisar a relação das medidas que entre si guardam as diversas partes do corpo

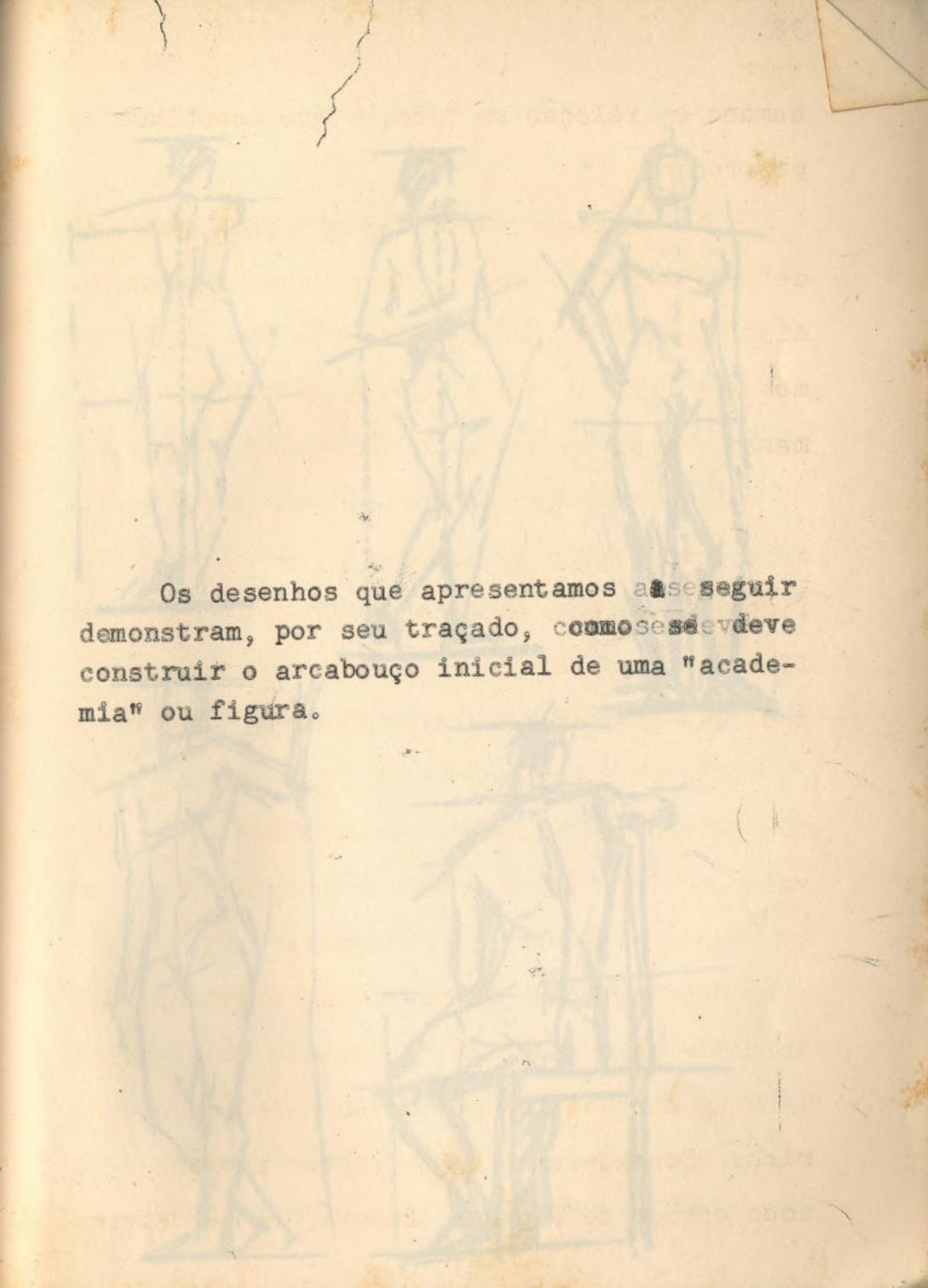
humano em relação ao todo, o que constitue a proporção;

d) - marcar o traçado da figura dentro de determinados limites — normas essa imprescindível pela utilidade que apresenta, quando temos que colocar uma figura na posição e no tamanho exatos em que deverá ocupar no quadro;

e) - empregar as horizontais e as verticais como linhas auxiliares de construção, — linhas de grande importância quando temos que fixar os pontos salientes e determinar as respectivas posições do corpo humano.

Tais normas, como é fácil verificar, são do domínio do desenho, e pressupõe-se, naturalmente, a prática delas em todo aquêle que se propõe a pintar uma academia.

Necessário se torna, pois, fazer o traçado com a maior exatidão possível, dêle dependerá em parte a boa marcha da execução pictórica. Consideremos essas regras inerentes a todo esboço de figura. Embora êle se destine



Os desenhos que apresentamos a seguir demonstram, por seu traçado, como se deve construir o arcabouço inicial de uma "academia" ou figura.

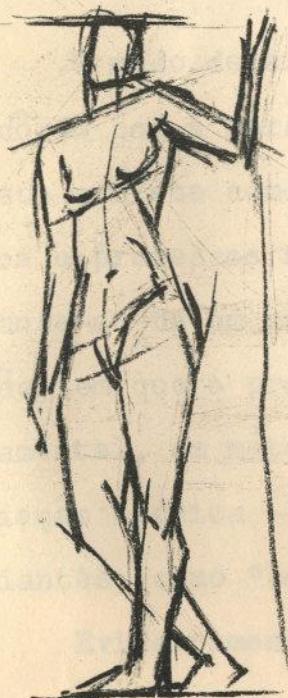
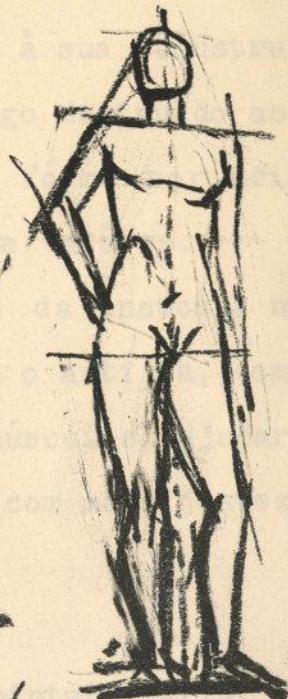
humano na relação ao todo, o que constitui a propriedade.

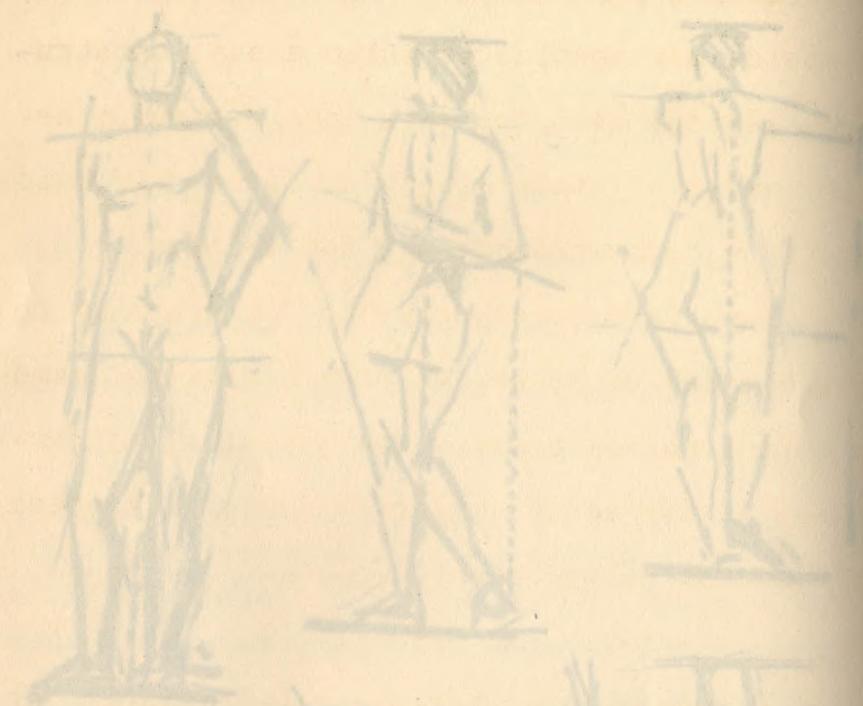
a) - marcar o traçado da figura dentro de determinados limites — normas essas ineradicável pelas utilidade que apresenta, quando temos que colocar uma figura na posição e no tamanho exatos em que deverá ocupar no quadro;

b) - empregar as horizontais e as verticais como linhas auxiliares de construção, — *linhas de acomodação* para assimilar as linhas de grande importância quando dessas que devem ser observadas: *linhas de acomodação* sustentábulas, podendo determinar as respectivas posições do corpo humano.

Tais normas, como é fácil verificar, são do domínio do desenho, e pressupõe-se, naturalmente, a prática delas em todo aquele que se propõe a pintar uma alegoria.

Necessário se torna, pois, fazer o traçado com a maior exatidão possível, nela devendo ser posto o traço marcha da execução pictórica. Sobremaneira essas regras devem ser observadas no desenho. Nunca é de destino





a receber a cõr — como é o nosso caso — teremos de dar sentido mecânico à sua construção, sentido esse que será logo destruído assim comece a interpretação da forma por meio da cõr e, consequentemente dos valôres.

Para isso o conhecimento da anatomia no que ela tem de essencial para o artista, como a estrutura dos ossos e dos músculos, ajudar-nos-á a compreender melhor e com mais justeza a forma do corpo humano.

O modo de executar uma pintura varia de acordo com a personalidade e o temperamento de cada artista como igualmente variam os métodos e processos adotados. Não obstante, tratando-se de um curso, como é o caso em questão, em que o processo a óleo surge como fundamental, um método, — a que chamaríamos iniciação técnica — poderá ser dado aos principiantes, como "base de partida".

Evidentemente, os alunos adiantados ou

aquêles que já possuem personalidade, dêle po deriam prescindir.

Constitue-se êsse método de duas fases de execução.

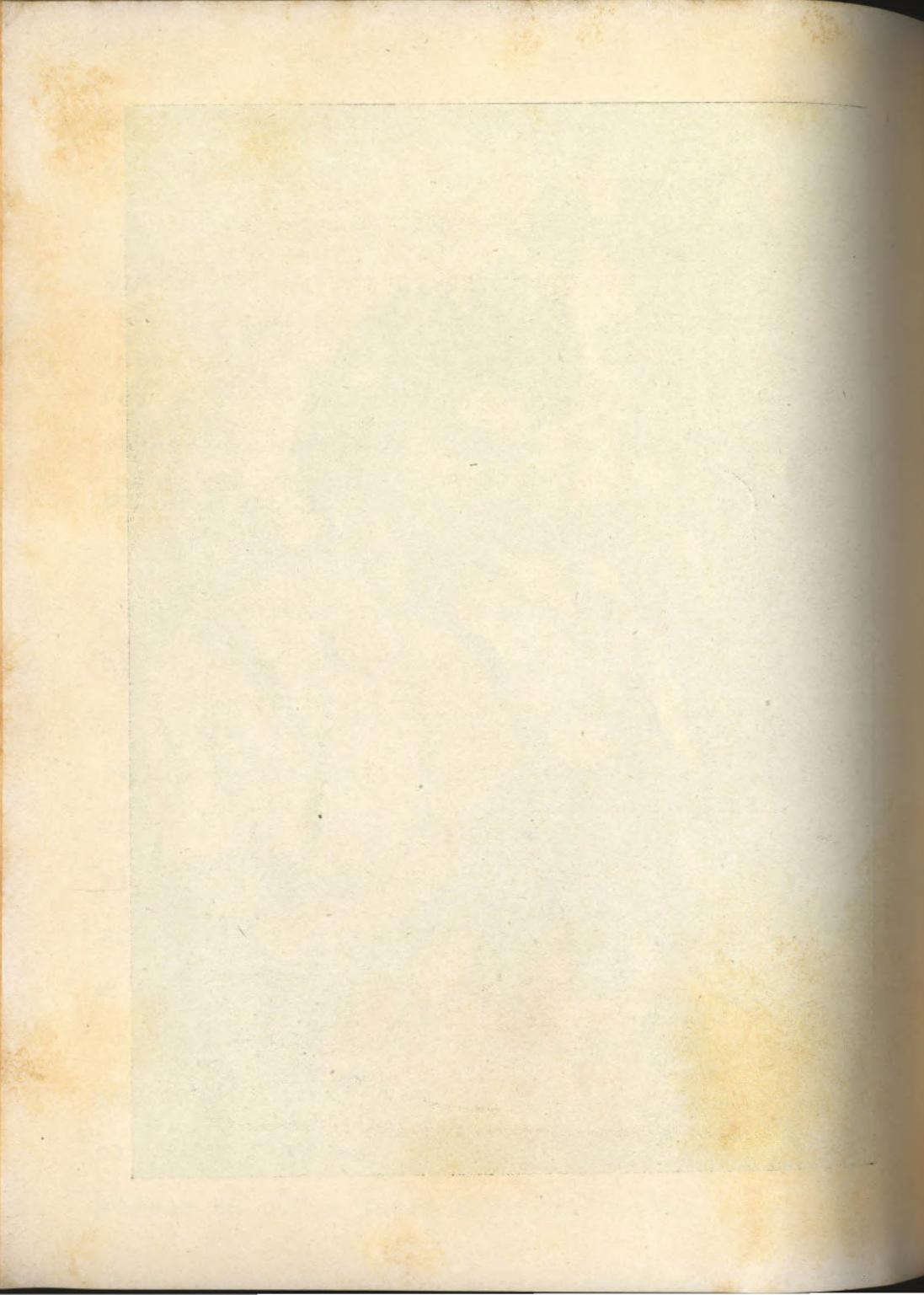
1^a fase - Para o esbôço inicial, começar por preparar uma pintura transparente, de côres fluidas, sem empregar o branco, usando apenas como diluente a essência de petróleo. - (Óleo essencial de petróleo).

Trabalhar como se fosse uma aquarela, co brindo todo espaço do painel.

Acentuar tanto quanto possível as diferenças de valôres, a fim de evitar um desvio muito grande com os valôres da camada definitiva. - Esse esbôço poderá ser policrômico ou monocrômico: o essencial é acentuar o desenho e o claro-escuro.

2^a fase - Conduzir a pintura progressivamente à sua camada definitiva, empregando o branco e aplicando sucessivamente pastas espessas de côres pouco diluidas a óleo.





COMPOSIÇÃO DE "NATUREZA MORTA"

Um conjunto de "natureza morta" deve dar a sensação de equilíbrio e de unidade. Os "croquis" apresentados, assinalam três fases de pesquisas de uma composição, nas quais procuramos estabelecer o equilíbrio e a unidade pelo simples jogo de linhas e de massas, ou sejajam os espaços cheios e vazios, em relação às quatro linhas limitantes da tela.

O "croquis" nº 3 apresenta a composição na sua fase definitiva.



Nº 1



Nº 2



Nº 3



525



526

DA "NATUREZA MORTA"

Ao folhear o "Tratado prático de pintura a óleo" de Karl Robert, deparamos o enunciado que passamos a transcrever: "Lorsque Charles Blanc a émis et développé cette proposition, que "Les différents genres de peinture appartiennent au mode inférieur ou au mode supérieur, suivant que l'imitation ou le style y jouent le premier rôle", il entendait certainement définir la peinture considérée comme manifestation de l'art et, à ce point de vue, sa proposition s'applique aussi bien à la sculpture, à la musique, à la gravure, à la littérature. Mais au point de vue pratique et de l'exécution matérielle, il n'y a pas de genre inférieur: tous sont égaux devant le résultat parfait et, en réalité, les maîtres de

la Hollande et des Flandres nous paraissent aussi intéressants que les plus vastes génies de la Renaissance italienne."

Evidentemente, é mister considerar que em Arte só o resultado conta; e se existe uma inferioridade só pode ser atribuída ao artista a que falecem os meios de expressão técnica e de sentimento.

Passemos, pois, a definir a "natureza morta", modalidade pictórica ainda pouco compreendida em nosso meio, e tida por muitos de nossos artistas como desprezível.

Consideremos, antes, a impropriedade do termo. Por que "natureza morta"? "Il n'ya rien de mort dans la nature" - afirma Mauclair.

A palavra Stileben, no idioma alemão, traduz melhor e com mais propriedade essa modalidade pitórica: vida em silêncio ou natureza silenciosa.

Os objetos, como os seres têm a sua vida própria, um livro, um par de luvas ou um vaso

de flôres, na sua aparência inanimada pôdem revelar ao artista que os saiba ver e sentir, um mundo de emoções.

Consideremos, por exemplo, "as naturezas mortas" de Chardin, para citar um dos maiores mestres no gênero.

Que nos revelam a interpretação dada por esse genial artista a objetos simples, familiares e humildes?

Sentimos, através deles toda a documentação psicológica de uma época, todo um drama, toda uma história.

Passo novamente a citar Mauclair. - "Le prestige et le génie de Chardin sont dus à la faculté de saisir et de vendre visible l'individualité des objets, c'est à dire, le fantasme de chaq'un d'eux et de superposer leur apparence superbement peint leurs vies d'effluves magnétiques."

De sorte que Chardin, na frase de Mauclair, é um evocador e não um realista. Não

se limita à cópia literal, mas a sugerir, a interpretar os objétos por meio de uma técnica prodigiosa, dando assim o verdadeiro sentido à natureza morta: E êsse sentido transcende dos limites da pintura para atingir à sua verdadeira significação de Arte.

Dentre os inúmeros pintores que a ela se dedicam quantos se inquietam por tais locubrações?

Têm êles uma preocupação única: a cópia servil dos objétos que posam em sua frente. Daí a incompreensão de muitos em classificar essa modalidade pictórica como inferior.

Do ponto de vista técnico uma das dificuldades inherentes à "natureza morta" é a sua composição.

Não podemos compará-la, é claro, às composições das grandes pinturas, cujas exigências são de natureza mais complexas. Entretanto comporta ela diversas regras, nas quais, a bem dizer, se deve levar em conta inicial-

mente o gôsto e o sentimento do artista.

Em primeiro lugar devo dizer que uma natureza morta deve ser "pensada", isto é, realizada mentalmente, como acontece para qualquer outra espécie de pintura. Antes de iniciar o trabalho definitivo na tela, um estudo de linhas, de volumes e massas terá que ser efetuado. Relacionar-se-á, — é claro — tal estudo com as quatro linhas limitantes da tela, ou seja o espaço retangular ~~ddamemesma~~, a fim de que se possa obter unidade e equilíbrio na composição.

Semelhante labôr preparatório se torna indispensável, a fim de facilitar o trabalho cerebral que exige toda obra de Arte, pois a finalidade desta, não reside, como muita gente ainda supõe, na cópia fotográfica do modelo.

O modelo em si é apenas um meio e não um fim, ou se quiserem, um pretexto para o artista exteriorizar seus sentimentos e suas emo-

ções.

Eis a razão pela qual insisto em focalizar o lado subjetivo de um gênero de pintura que, por sua complexidade técnica, por sua com posição e, direi mesmo por sua humildade, está mais próximo de uma interpretação objetiva.

Ao emitir tais conceitos eu me refiro, é claro, à interpretação artística na mais elevada forma de expressão, ~~ao artista~~, àquêle que já possue personalidade, — e não ao estudante que procura ainda dominar a técnica. A esse dará o professor a orientação que melhor permita realizar os seus estudos e trabalhos dentro de normas estabelecidas.

Em suma, afigura-se-me a "natureza morta" o melhor exercício para o discente que se inicia no estudo da pintura. Nela encontrará reunido todo um conjunto de elementos básicos, essenciais, para a sua aprendizagem: composição, modelado, valôres,

côr e fórmâa.

Finalizando êste trabalho, salientamos que constituiu nosso objetivo focalizar alguns problemas da didática ~~ed da técnica~~ da pintura, correlacionados com a matéria da cadeira em concurso. Entretanto, ~~não devemos~~ esquecer que o ensinamento da pintura é processo ativo e dinâmico, e como tal, sujeito à evolução que acompanha em regra tôdas as manifestações de Arte.

Não obstante, ~~para~~ torná-lo eficiente faz-se necessário uma disciplina, um método ou uma orientação.

* * * * *
* *
*

