

HENRIQUE CAVALLEIRO

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

1  
52

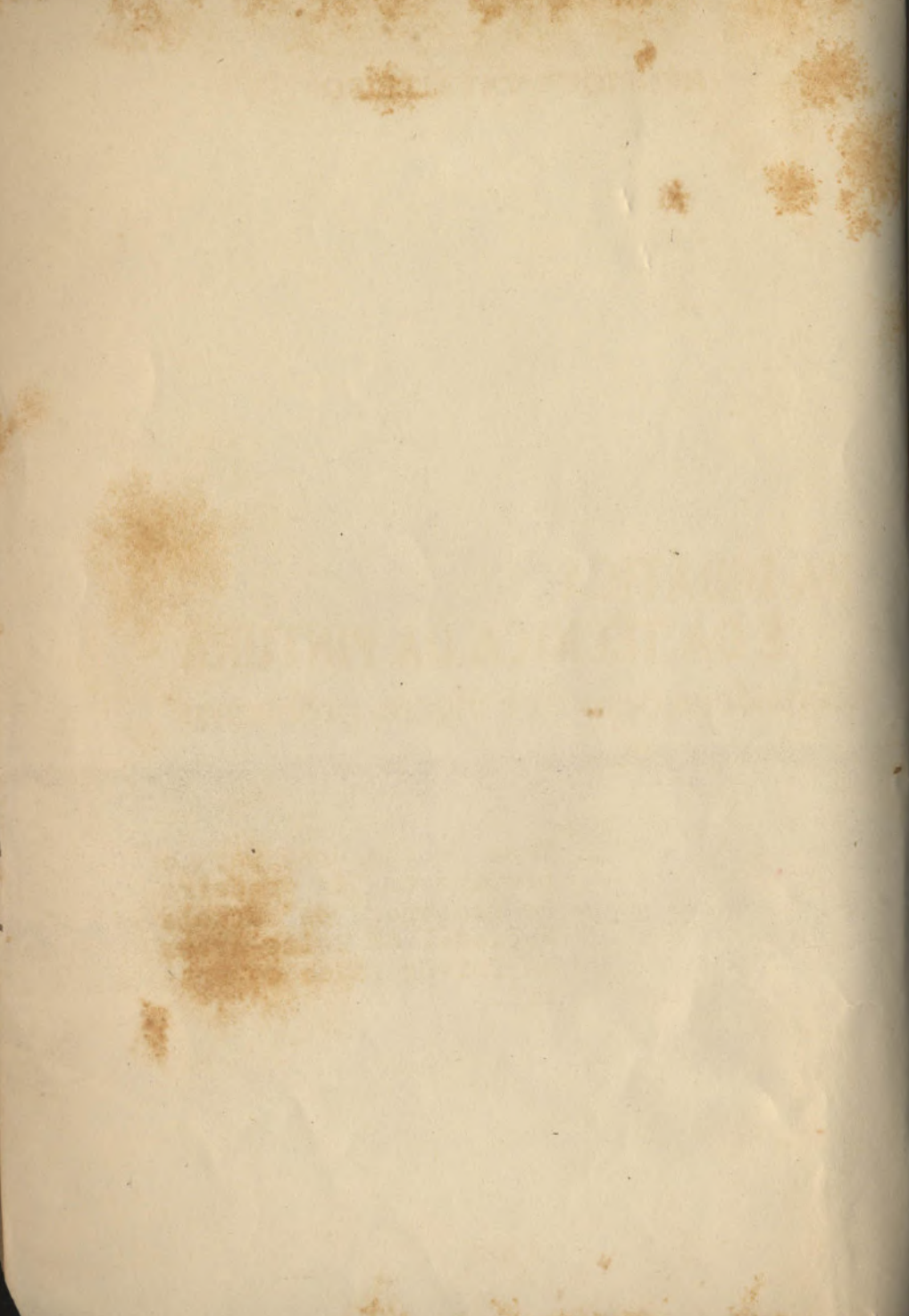
1952



PENSÃO E CARRERA

DA DIDÁTICA  
E DA TÉCNICA DA PINTURA  
com algumas reflexões sobre alguns problemas

Tese de concurso para o  
providente de Professor  
de Pintura, do Instituto  
Nacional de Estudos  
e Talvaria de  
síl.



HENRIQUE CAVALLEIRO

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

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

T/1  
1952

Escola Nacional  
de  
Belas Artes U. B.  
Biblioteca  
Reg. Nº. Ano

1952



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

HENRIQUE CAMPOS CAVALLEIRO

Último livro de pintura da Escola Nacional de Belas-Artes.

\*\*\*

Último livro de desenho artístico da Escola Nacional de Belas-Artes.

\*\*\*

Último livro de desenho de modelo-vivo da Escola Nacional de Belas-Artes.

\*\*\*

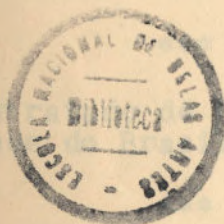
Placar "Hors-concours" no Salão Nacional de Belas-Artes.

\*\*\*

Medalha de ouro no Salão Nacional de Belas-Artes.

\*\*\*

Membro da Comissão Nacional de Belas Artes.



Professor com curso de pintura decorativa da Universidade

Professor de desenho do Colégio Pedro II.

REPORT OF THE COMMISSIONER OF THE GENERAL LAND OFFICE

FOR THE YEAR ENDING 31st MARCH 1905



Printed and bound by  
The Government Printing Office  
Washington, D. C.



1905



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 modêlo-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.

\*

HENRIQUE CAMPOS CAVALHEIRO

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.

\*\*\*

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

\*\*\*

Prize de ouro no Salão Nacional de Belas-Artes.

\*\*\*

Membro da Comissão Nacional de Belas Artes.

\*\*\*

Professor contratado de pintura decorativa da Universidade de Brasília.

\*\*\*

Professor de desenho do Colégio Pedro II.

## PLANO DE TESE

### Da didática e da técnica da pintura - Considerações sôbre alguns problemas.

- a) - Introdução.
- b) - Como ministrar o ensinamento da pintura.
- c) - Da côr, dos valôres e sua aplicação técnica.
- d) - Metodologia - Iniciação ao estudo da figura - Normas de execução para os principiantes.
- e) - Da "natureza morta".

PLANO DE TESE

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

a) - Introdução.

b) - Como ensinar o ensinamento da pintura.

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

d) - Metodologia - Iniciação ao estudo da li-  
ngua - Formas de execução para os  
principiantes.

e) - Da "natureza morta".

## I N T R O D U Ç Ã O

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 conseguinte a um conjunto de proposições que podem ser discutidas e apreciadas.

Como corolário lógico, abordamos também problemas de técnica, no que concerne ao em-  
prêgo da côr, dos valôres, dos tons, dos con-  
trastes — elementos êsses que constituem, co-  
mo 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 fôrça expressiva, como  
nos casos de Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Rous-  
seau e outros, nos quais a didática (mas só a  
didática) nada tem a fazer.

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

estudo consciencioso da natureza, de maneira muito original.

De qualquer fôrma 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~~ Papa Inocência 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 consciencioso diante do modelo, realizado de modo objetivo, embora para muitos tal conceito didático seja tido co-

mo retrógrado na época atual, em que proliferam os "ismos", e se afirme que êle 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 sôbre o cóрте 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 sôbre a afirmativa de que o



desenho não consiste simplesmente em reproduzir o contôrno, o aspéto gráfico do objéto.

No sentido literal em que é tomada, a palavra "desenho" possui bem mais ampla significação. Exprime volume, proporção, fôrma, claro-escuro, equilíbrio, ritmo, 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 côr. 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 côr não são cousas distintas. À medida que se pinta desenha-se. Quanto mais se harmoniza a côr, mais o desenho se acentúa; sei disso por experiência própria. Quando a côr atinge a sua riqueza a fôrma 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 sôbre a "natureza morta", gênero pitórico que desempenha papel importante no início 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 sôbre alguns de seus problemas a nossa opinião pessoal.

Vimo-nos conseqüentemente forçados a desenvolver alguns raciocínios sôbre 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 cousas em pintura, praticando-a, isto é, exercendo a 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.

Não quero com isto dizer que se prescindida 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 considereirei o ensinamento da pintu  
ra como faculdade ou exercício de natureza es  
tritamente pessoal, individual. Muda-se o pro  
fessor, mudam-se os métodos. Consequentemen-  
te, as idéias que apresento a seguir resumem  
— é claro — nosso ponto de vista quanto ao  
modo de orientar uma vocação artística e mi-  
nistrar 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 experiên-  
cias adquiridas em nossa longa prática profis  
sional. Eis a razão por que deixamos de apre-  
sentar um anexo bibliográfico que em regra  
sempre acompanha trabalhos dessa natureza.

\*\*\*

É a pintura, incontestavelmente, dentre  
tôdas as manifestações de artes plásticas, a  
mais transcendente, direi mesmo, a de mais di-  
fícil compreensão ("pintura é cousa mental" -  
já dizia mestre Leonardo) pois que resulta

não sòmente dos conhecimentos técnicos do offí-  
cio, 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 artísti-  
cas 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 cer-  
ta ocasião a Sir John Opie. "Misturo-as com  
o meu cérebro" — respondeu êle.

\*\*\*

É opinião corrente, muito divulgada en-  
tre nós, que a Escola não faz o artista, e que  
a missão do professor deve ser unicamente ob-  
jetiva, isto é, preparar o discente no conhe-  
cimento a fundo do offício, dando-lhe as bases  
necessárias para o exercício da profissão.

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

Desejo acentuar de modo claro que, concomitantemente a êsse ensino prático do ofício, poderá o professor formar o artista, — e isso dependerá apenas da maneira como êle 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 valôres, jôgo de combinação de côres, emprêgo dos diversos processos, etc.. Certo, tudo isso é necessário, in dispensável, 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 dêsse 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 persona lidade nascente e o seu modo de sentir.

Com essa atitude mental, corrigirá o pro fessor 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 vêr e de sentir. Fácil é de prevêr a funesta conse quência de semelhante pedagogia: ela resulta, como é comum e notório, no espetáculo desolan te de um curso, em cuja exposição anual todos os trabalhos parecem executados por um só alu no (e isso já se tem visto).

A tendência geral do corpo discente tor-  
na-se a da escravisação artística, a de sujei-  
ção a uma receita invariável que conduz quase  
sempre a uma execução mesquinha e "amaneira-  
da".

Desenvolver no aluno o sentido de orien-  
tação de suas tendências ainda mal conscien-



tes, é uma ajuda que lhe devemos.

Ora, em que consiste tal desenvolvimen-  
to? Consiste preliminarmente em inculcar-lhe  
hábitos sãos, isto é, hábitos de observar com  
justeza, de vêr 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  
fórma, de uma atitude, de um movimento; a di-  
ferenciação de um tom, de um valôr, de um con  
traste, etc., pois copiar fotograficamente o  
que se tem diante de si, não conduz a coisa  
alguma.

Urge ainda estimular no aluno suas quali-  
dades 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 tôdas 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 êle nasceu completamente desprovido dêsse 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".

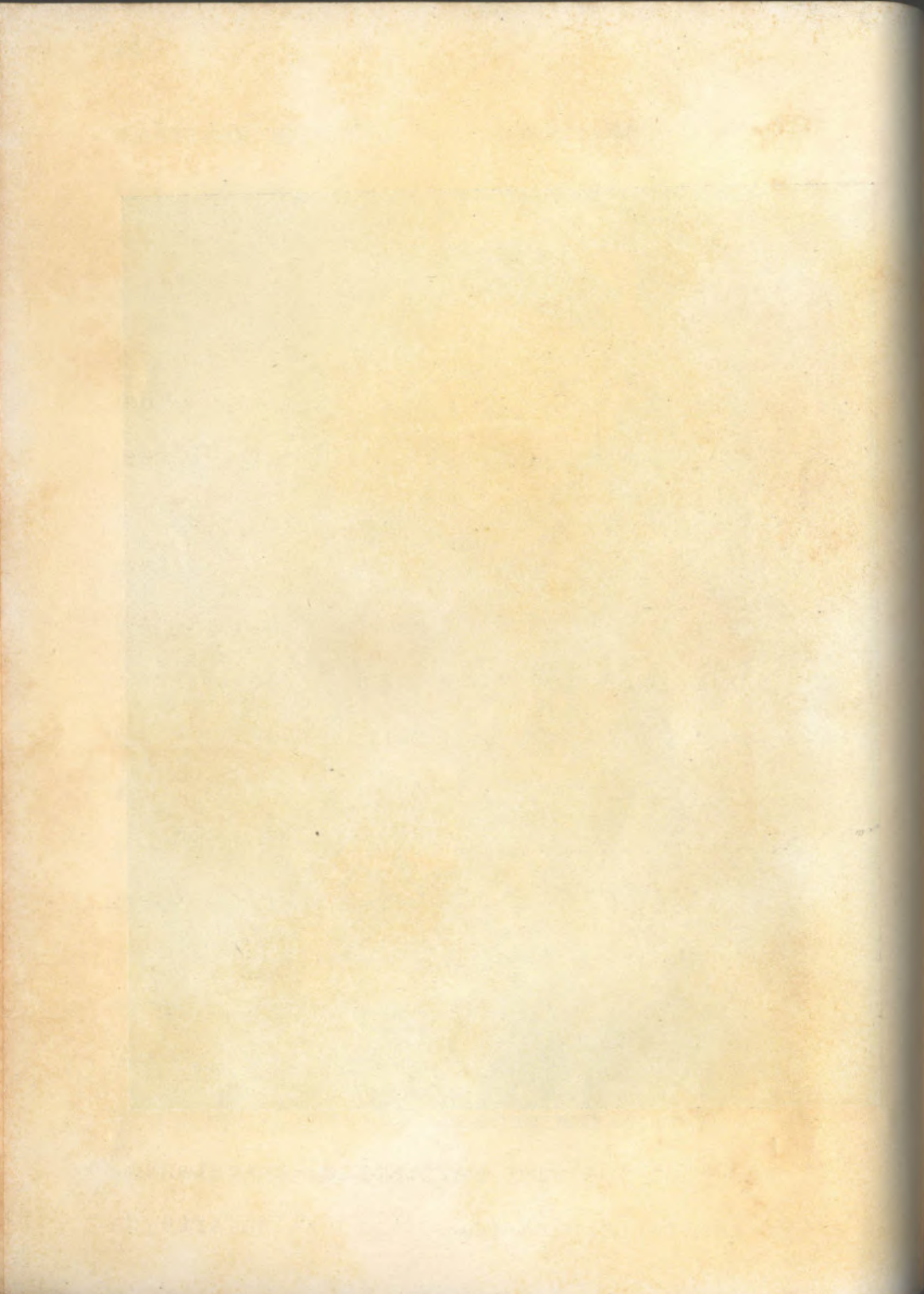
Admitindo-se, pois, que numa classe nem todos possuem tal vocação, e que muitos aprendem por delectantismo, por "passa tempo", por imposição paterna, ou mesmo por uma questão de moda, a missão do professor, é pois, seleccionar valôres, e ministrar o ensinamento segundo a faculdade de assimilação de cada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

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

dadeiras vocações, os temperamentos artísticos inatos. 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 ensino 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 medíocre.





## DA CÔR, DOS VALÔRES E SUA APLICAÇÃO TÉCNICA

Continuando a desenvolver nosso plano de tése, 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 mineírais 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 aparência dos raios luminosos colorindo os objéto.

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 côr — digo côr 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 monocromáticas, o que vale dizer desenhadas. No Renascimento, com a conquista do claro-escuro e, conseqüentemente, as pesquisas da luz pela oposição dos valôres, a côr 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 tôdas as escolas que sucederam ao Renascimento, até meados do século XIX.



A exaltação da côr e a predominância dês se 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, contrastes, côr local, usadas correntemente em pintura e tomadas por vezes em sentidos vários e confuso, nem sempre são aplicadas de acôrdo 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).

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 ordem técnica, concernente aos pintores.

Em pintura, os valôres dependem da intensidade luminosa da côr dos objéto, 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 valores 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 êle 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 valôres, variação necessária sem dúvida para atingir a fôrma dos corpos. Esse princípio, conforme já dissemos, está subordinado ao claro-escuro.

Outro preceito relativo à combinação de côres é de que a cor 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 cor semelhante à empregada na figura, a fim de melhor harmonisar as diferentes partes do quadro.

O efeito do contraste, em pñtura, é obtido por meio da opposição 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 objêto.

É comum e corrente, ver-se pintores vanguardistas reproduzirem a côr tal como se apresenta nos objêtos, deixando de observar, propositadamente, 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 avizinham.

Tal defeito — se é que a isso poderemos chamar defeito — ~~observa-se~~ observa-se 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

modêlo-vivo (tratando-se de uuma "academia") ou melhor diremos a côr local do modêlo, que nêsse caso será a pele, sem considerar o fa-  
tôr mais importante, que é, como sabemos, a  
gradação dos efeitos de luz sôbre os corpos,  
que gera os planos e, consequentemente o mode-  
lado.

Necessário se torna, pois, no início da  
aprendizagem a prática de estudos monocromi-  
cos, cuja finalidade consiste em facilitar ao  
aluno, a compreensão dêsse elementar princí-  
pio da arte da pintura. Mais tarde, quando  
abordar o colorido, estará apto a discernir  
com facilidade as subtis modificações por que  
passa a côr.

A côr não está restringida esômente por  
sua aplicação em si mesma — isto é, a côr pe-  
la côr —; serve também como auxiliar no des-  
envolvimento da fôrma, no sentido de pasta, de  
matéria. Êsse 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 pretensões 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 vista 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 cöres) que tãda mistura na paleta é um passo em direção ao preto.

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

Evidentemente, para chegar a tal resultado, será preciso o conhecimento a fundo dos valôres, a fim de dosar as côres justas e dêse 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 fatôr importante de execução.

É comum e corrente, vemos 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 côr.

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.





o-ohra-... am-... e...

o-ohra-...

o-ohra-...

o-ohra-...

o-ohra-...

o-ohra-...

o-ohra-... am-... e...

o-ohra-... am-... e...

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

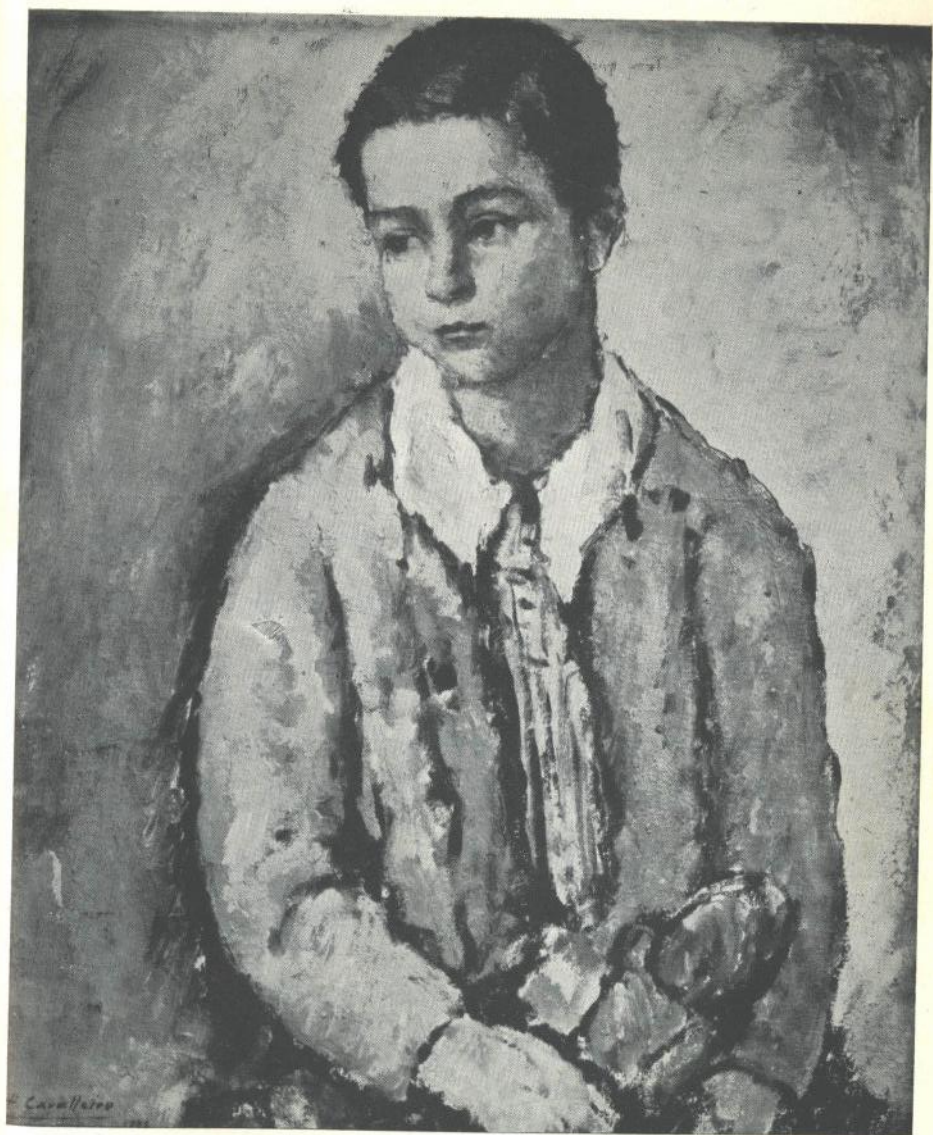
Pretende-se também, às vezes, com empaste grosso, dar a sensação de relêvo de um objeto, ou forçar a potência luminosa de um brilho (como nos casos de "naturezas mortas", muito comuns nas exposições em que aparecem tachos de metal, etc.).

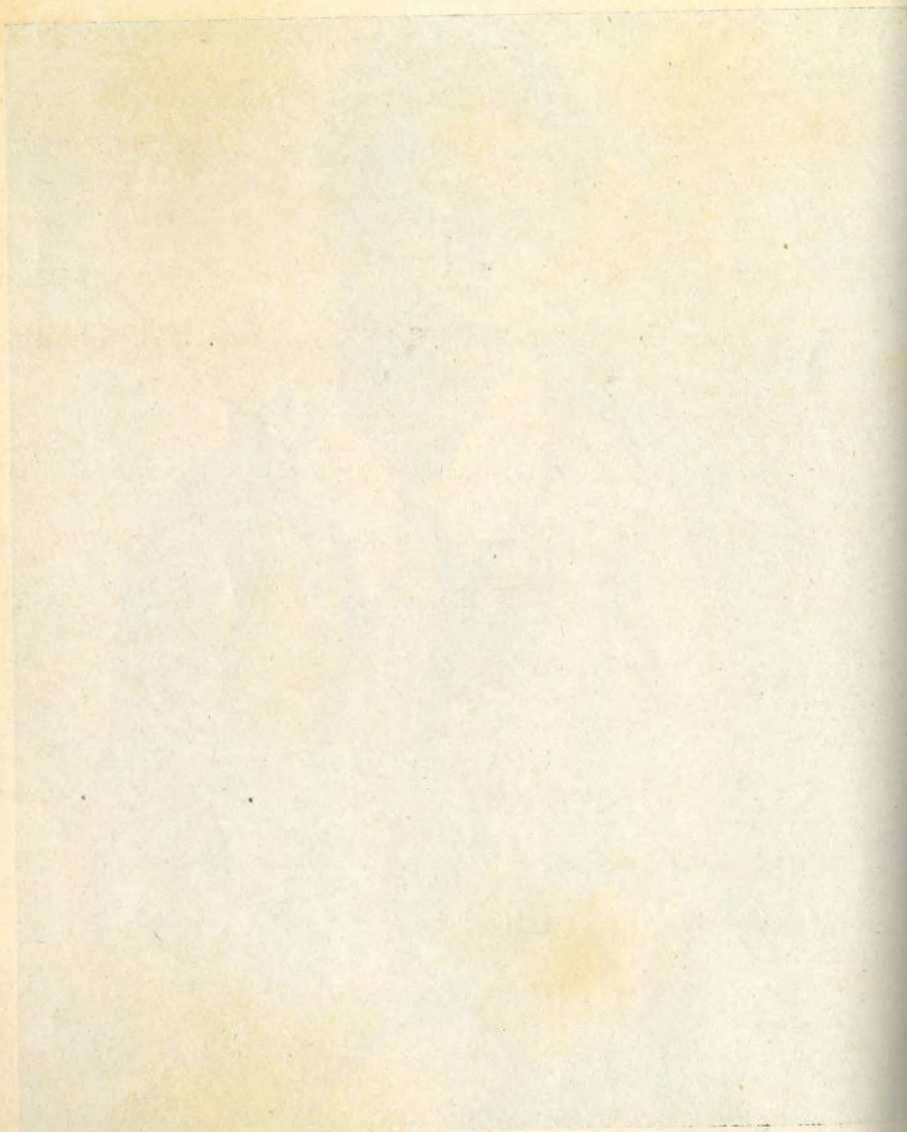
Esse truque grosseiro, sem nenhuma significação para a técnica, — pois so o ap<sup>re</sup>sent<sup>o</sup> co<sup>m</sup>o defeito vulgar — traz vários inconvenientes: mistura de escultura e pintura, convite à acumulação da poeira, luzes e sombras falsas e, além de falsas, extremamente mutáveis.

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

veladuras, deve ser aplicada como expressão inerente 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 dêse 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

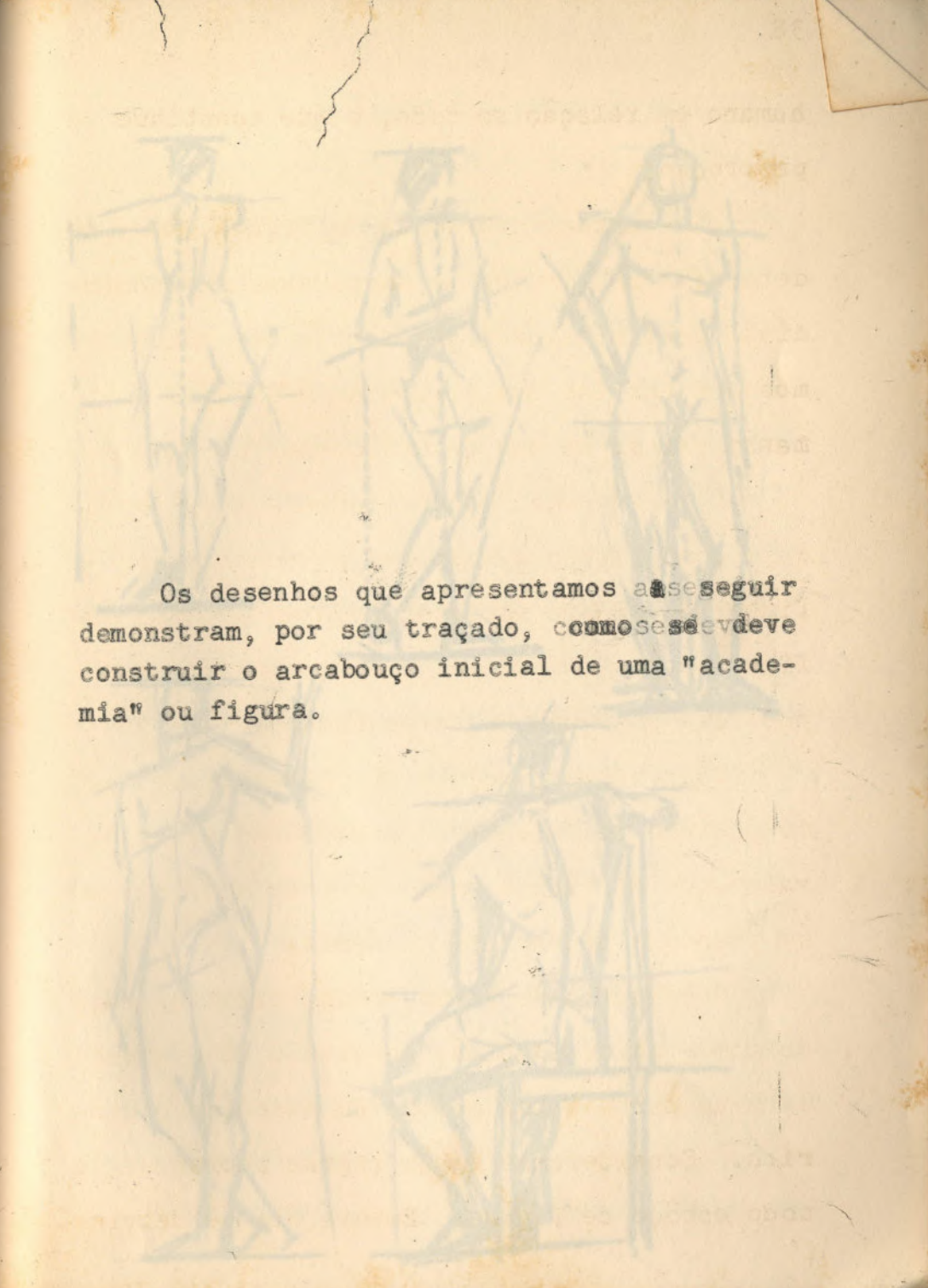
humano em relação ao todo, o que constitui a proporção;

d) - marcar o traçado da figura dentro de determinados limites — norma 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 esbôço 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 em relação ao todo, o que constitui a verdadeira proporção;

d) - marcar o traço da figura dentro de determinados limites — norma essa invariável pela utilidade que apresenta, quando se tem que colocar uma figura na posição e do tamanho exatos em que deverá ocupar no quadro;

e) - empregar as horizontais e as verticais como linhas auxiliares de construção, —

As desenhos que apresentamos a seguir são de grande importância para o ensino de desenho, por ser traçados, sempre, com as mesmas linhas auxiliares de construção e com as mesmas posições de corpo humano.

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

Necessário se torna, pois, fazer o traço de cada uma das partes possíveis, de modo que se possa a qualquer momento recorrer a elas, para a execução das partes que se apresentam nas regras seguintes. A primeira regra se refere ao traço da figura humana, e a segunda ao traço da figura humana em movimento.





a receber a côr — como é o nosso caso — teremos de dar sentido mecânico à sua construção, sentido êsse que será logo destruído assim comece a interpretação da fôrma por meio da côr e, conseqüentemente 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 fôrma do corpo humano.

\*\*\*

O modo de executar uma pintura varia de acôrdo 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 poderiam prescindir.

Constitue-se êsse método de duas fases de execução.

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

Trabalhar como se fosse uma aquarela, cobrindo todo espaço do painél.

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

2ª fase - Conduzir a pintura progressivamente à sua camada definitiva, empregando o branco e aplicando sucessivamente pastas espessas de cores 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 jôgo de linhas e de massas, ou sejam 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

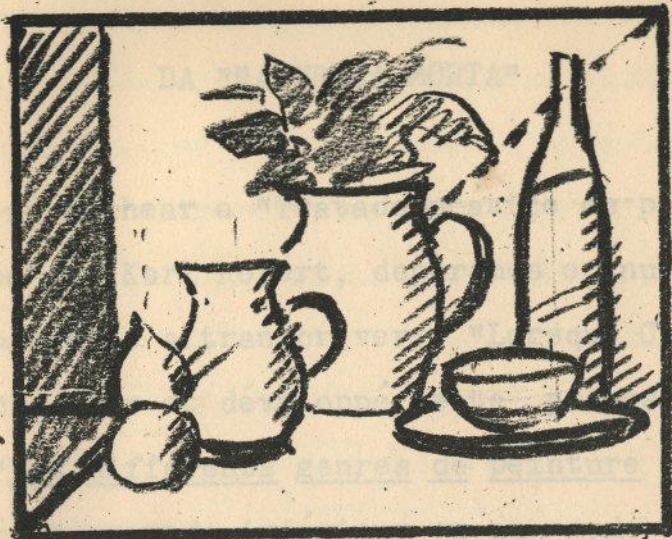
# COMPOSIÇÃO

## DE "NATUREZA MORTA"

Um conjunto de "natureza morta" deve dar a impressão de equilíbrio e de unidade. Os "croquis" apresentados, assinalam três fases da evolução de uma composição, nas quais o mesmo estabelecimento de equilíbrio e a unidade pelo simples jogo de linhas e de massas, ou se tem as peças cheias e vazias, em relação às quatro linhas limitantes da tela.

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





№2



№3



№ 5



№ 5

## 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 pôde 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 Stilleben, no idioma alemão, traduz melhor e com mais propriedade essa modalidade pitórica: vida em silêncio ou natureza silenciosa.

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



de flôres, na sua aparência inanimada pódem revelar ao artista que os saiba vêr 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 êsse genial artista a objéto simples, familiares e humildes?

Sentimos, através dêles tôda a documentação psicológica de uma época, todo um drama, tôda uma história.

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

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 objetos 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 locuções?

Têm êles uma preocupação única: a cópia servil dos objetos 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 inerentes 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 da mesma, 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 tôda 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 exteriorisar 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 composição 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, e ao artista, àquêle que já possui 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, valores,

côr e fôrma.

Finalizando êste trabalho, salientamos que constituiu nosso objetivo focalizar alguns problemas da didática e 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.

\* \* \* \* \*  
 \* \*  
 \*





