

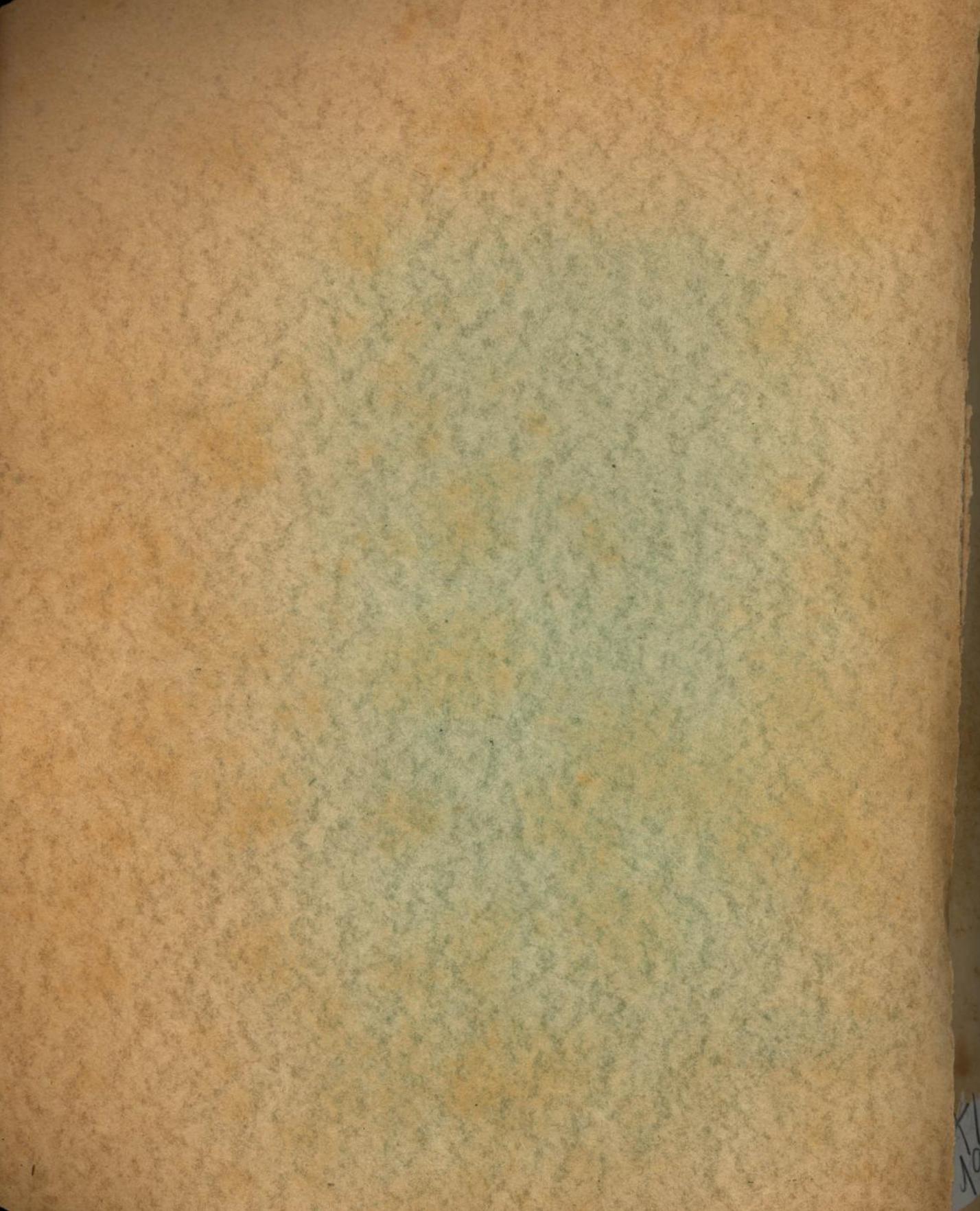
F. PACHECO DA ROCHA

O ENSINO DA PINTURA

TESE DE CONCURSO PARA PROVIMENTO
DA 1a. CADEIRA DE PINTURA DA ESCOLA
NACIONAL DE BELAS ARTES DA U. B.

9
53
3

Rio de Janeiro
1 9 5 3



F. PACHECO DA ROCHA

Pintor - Docente-Livre de Pintura da Escola Nacional de
Belas Artes da Universidade do Brasil - Assistente de
Ensino da 2ª Cadeira de Pintura da E. N. B. A. da U. B.

*S. B. Pacheco da Rocha
Com. 11/9/57
F. Pacheco*

O ENSINO DA PINTURA

Tese de Concurso para provi-
mento da 1ª Cadeira de Pintu-
ra da E.N.B.A. da U.B.

Rio — 1953

T/19
1958 re. 3

F. PACHECO

Docente-Livre de Pintura na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade de Lisboa - Assistente de Pintura na 2ª Cadeira de Pintura da E. N. B. A.

O ENSINO DA PINTURA

Teoria da Pintura para a Escola Nacional de Belas Artes da Universidade de Lisboa. 1.ª Edição. Lisboa, 1969.

[Faint handwritten notes and scribbles]

Escola Nacional
de
Belas Artes U. E.
Biblioteca
109 Ano 1969

F. Pacheco da Rocha

HOMENAGEM:

Ao gênio incomparável do mais poderoso
Artista que já surgiu na América: -

ANTÔNIO FRANCISCO LISBÔA — o ALEIJADINHO

F. Pacheco de Rocha

HOMENAGEM

Artista que já surgiu na América -
Ao gênio incomparável do mais poderoso

ANTÔNIO FRANCISCO LISBÔA - O ALEIADINHO

F. Pacheco da Rocha

Tése:

"O ENSINO DA PINTURA
deve ser INTEGRAL e CENTRALIZADO"

1. Pochaco da Rocha

Tézer

NO ENRINO DA TINTURA

deve ser INTORAL e CENTRALIZADO

I N T R O D U Ç Ã O

Ensinar Pintura, hoje em dia, não é obra fácil; si porém o ensino é de caráter oficial, então as dificuldades aumentam; quando, no entanto, além de oficial, se trata de Estabelecimento universitário, aí a complexidade é total...

Contrariamente ao que ocorreu no Oriente, nunca se chegou, no mundo ocidental, a sistematizar o ensino teórico-prático das artes plásticas, apesar da codificação tentada por Leonardo da Vinci e outros, no Renascimento italiano e após este. Foi pena que se tenha deixado interromper o curso da obra ençetada pelos Mestres renascentistas com tanta clarividência; essa interrupção retardou, no mundo moderno, a sistematização do ensino artístico que, só mais tarde, voltou a ser reconstituída, na França. Foi aí onde mais longe já se conseguiu chegar; contudo, apesar do grande esforço desenvolvido, não se logrou alcançar um resultado acabado e definitivo. - Houve um momento em que, cristalizando-se, aquela sistematização tomou forma unígona - a do chamado academismo - perdendo a translucidez em favor da opacidade dogmática dos conceitos. E estagou no impasse...

Nem outra é a situação do ensino oficial da Pintura em nosso meio - herança que é do sistema aludido. - Herdamos da França, ou antes, importamos da França o sistema de ensino de artes plásticas e herdámo-lo, forçoso é dizê-lo, naquela situação de impasse, quando, na França, já se marcava passo à procura de uma saída nova, vislumbrada afinal na eclosão do ciclo revolucionário moderno, hoje quasi centenário, a contar das suas primeiras manifestações (Romantismo, Realismo, etc.).

Laborando, desde 1945, no cargo de Assistente de Ensino da 2ª cadeira de Pintura desta Escola, muito nos tem valido a experiência no sentido de confirmar, dia a dia, a realidade do que acaba de ser afirmado. Já antes - fazem dois anos - em Tese apresentada para Concurso à Docência-Livre de Pintura, nesta mesma Escola, tivemos ocasião de tratar das mesmas questões, embora de maneira mais generalizada; porém ficou faltando uma análise

se mais profunda que, no referido trabalho, não cabia efetuar. De qualquer modo, provam-no os fatos, valeu a apresentação daquela Tese já que por ela, não só nos veio atribuída a aprovação, como ainda nos foi possível acompanhar e julgar uma série de fatos, quer no terreno didático ou administrativo, ocorridos na Escola de lá até hoje; fatos esses que, em grande parte, só têm confirmado os termos da aludida Tese (1). Isto, quando me nos, dá para fazer crescer a certeza de que a causa é boa e vale combater por ela...

(1) - movimentos pró-Reforma; movimentos pré-estudo da Arte Colonial Brasileira; conferências sobre Pintura no Brasil; entrada do "Aleijadinho" na Escola Nacional de Belas Artes da U.B., etc..

O ENSINO DA PINTURA NA FRANÇA;
do início até à instituição da Academia Real.

O ensino oficial da Pintura no Brasil foi-nos trazido por um grupo de professores, para tanto contratados e que constituíram a conhecida Missão Artística de 1816. Chefiava a dita Missão Joaquim Lebreton, ex-diácono, antigo funcionário do Ministério do Interior, onde dirigira a Seção de Museus, Conservatórios e Bibliotecas.

Convém assinalar a posição bastante curiosa que assume - do ponto de vista histórico - a personalidade de Lebreton, já que, mais adiante haveremos de forçosamente, voltar ao cujo, quando tratarmos da questão da Missão. Ele marcou, na França, o fecho definitivo de uma série de acontecimentos que assinalaram o término de uma grande época no ensino da Pintura por lá; sua vinda ao Brasil, consequência, em grande parte, do desfecho daqueles acontecimentos, veio marcar a abertura de uma nova e prolongada fase no ensino da Pintura também; mas, contrariando o decurso natural dos fatos - e aí está um dos aspectos mui discutíveis na questão da Missão - vinha Lebreton representando e transportando para a nova Terra o pensamento artístico de uma esfera que já não mais prevalecia por lá, conforme passaremos a ver dentro de pouco. Mas, antes disso, convém deixar dito com mais clareza: O comportamento mental de Lebreton - encarado ainda no seu meio e na sua época, a França do séc. XIX - não exprime tão somente uma atitude pessoal; ao contrário, representa a expressão pessoal do pensamento ambiente, fruto da inquietação contínua que agitava os homens de cultura da época, notadamente os de cultura artística; e essa inquietação já vinha de longe, no tempo, crescendo e se avolumando. Lebreton foi, sem dúvida, homem forte de vontade e bem dotado na inteligência das coisas; e nem também teria sido casual a chefia que ocupou na dita Missão. Si a constituição da mesma foi acidental, a escolha do seu nome, para chefia-la foi, ao contrário, consequência lógica e inevitável de uma série de fatos verificados na ocasião, em Paris. Decidi-

do que fôra contratar-se a Missão, a primeira decorrência implicava na escolha de um chefe capaz, não só de conduzi-la aos seus objetivos, como ainda de garantir-lhe o êxito com o brilho de um grande prestígio. Tal chefe, naquele momento, em Paris, não poderia ter sido outro senão o escolhido; homem de fama, com larga fôlha de serviços junto às Artes na França, ex-Secretario perpétuo do Instituto, dezenove anos de lutas, comprometido em Política, detestado por David... E a escolha do seu nome ocorreu justamente no instante em que, vencido, já começava por amargar os duros dias de uma derrota definitiva; se achava Lebreton batido, joelho em terra, como homem público, político ou como representante de uma classe que até então dominara. É importante assinalar e deter este último tópico, já que a êle voltaremos, quando fôr ocasião de tratar do ensino da Pintura no Brasil.

Vamos pois, e primeiramente, ao ensino da Pintura na França. Remontemos o curso da História, que longe vão as raízes da coisa.

A PRINCÍPIO, ERA O MESTRE E O MESTRE ENSINAVA AO DISCÍPULO AQUILO QUE LHE ERA DADO SABER SÔBRE AS BELAS COISAS DA ARTE.

O aprendiz, desde cedo, na tenra idade, era entregue ao Mestre que dêle cuidava, para ensinar-lhe o ofício de uma Arte. Assim foi feito em toda Europa e durante muito tempo. Mas não se vá pensar que se tratava apenas de uma incumbência comum o encargo tomado por um Mestre ao aceitar um aprendiz; não! o negócio era ao sério e responsabilidades havia para assumir de parte a parte. No comum das vezes, era o rapazinho, já que bem dotado, conduzido pela mão do pai, tutor, vigário ou responsável a oficina do Mestre com o qual se contratava - preto no branco - o encargo de "ensinar ao dito a profissão da arte de pintar". Vale a pena discorrer um pouco mais sôbre isto, não só pelo pitoresco da coisa como também pelo que transparece do modo como se entendiam as questões da Arte naqueles tempos.

Contratadas as obras, a construção do Palácio, Mosteiro ou Catedral - que êsse era o campo de laboração artística por excelência, no largo período, advindo da unificação espiritual alcançada na Idade-Média - contratadas as obras, transportavam-se Mestres e Artífices ao local das mesmas e lá instalavam as suas grandes oficinas. Eram anos e anos de trabalho, nem sempre constan-

te, dadas as flutuações da economia patronal, acarretando, não raro, as paralizações ou delongas que alteravam o ritmo construtivo; também, por outro lado, pressa grande em acabar não ocorria, querendo-se antes obra firme, bem assentada e que durasse...

Era ali, nas oficinas, que ia o jovem iniciar o aprendizado da Arte escolhida; e ali ficava ele, as caudelas do Mestre que o vestia lhe dando mais a casa, a comida, a mandá-lo a recados e, a frequência, umas paulatoadas, não fôsse o gajo a perder-se em coisa atôa... Do contrato, rezavam mais as responsabilidades e prazos previstos e até mesmo as rescisões e ressarcir de prejuízos.

Temos à mão, e vale a pena citá-lo, um belo exemplo de contrato dessa natureza que bem mostra o espírito do negócio. É de 1589, em Portugal, quando o Licenciado Antonio Guedes, vigário da Maia (Igreja de Santo Estêvão da Maia, no Porto) leva o sobrinho para aprender pintura com o pintor Gonçalo Guedes, seu parente; - lavrado nas notas do tabelião Diogo de Moraes, livro do ano de 1589, a fls. 9 v^o, diz o contrato (1):

-... que no dia 25 de setembro de 1589, na cidade de Lamego, etc., compareceu Gonçalo Guedes, pintor e disse que estava contratado com o Licenciado Antonio Guedes, vigário da Maia, para ensinar a arte da pintura a Cristovão, seu sobrinho e dar-lho ensinado em cinco anos, etc.; que ele, Gonçalo, se obrigou a dar-lho ensinado em cinco anos, etc.; disse mais, Gonçalo Guedes, ser pintor e "sabe e entemde da dita arte de pintura", comprometendo-se a, nos cinco anos, mostrar-lhe tudo o que ele, G^o Guedes, sabe e entemde da dita arte, etc.; que o dito Cristovão será obrigado a, fóra da arte da pintura, levar as cartas que ele G^o Guedes mandar, etc.; e que, fugindo-lhe o dito Cristovão e indo-se de sua casa, etc., o Licenciado Antonio Guedes, será obrigado a fazê-lo tornar à casa de G^o Guedes, etc.; e que, com estas condições e obrigações, etc., se obrigava a dar-lho ensinado "no dito tempo de cinco anos na dita arte e officio da pintura", etc. e tal.

(1) - "Artistas de Lamego" - Virgílio Correia - Imprensa da Universidade - Coimbra - 1923.

Era assim; e aí duas coisas interessa observar: —

- I - a seriedade com que eram estabelecidos aqueles contratos;
- II - a simples, mas justa compreensão do fenômeno artístico, envolvendo o conceito da não dissociação do mesmo. Ensinar "a dita arte e ofício da pintura"; o ofício, o "métier", a técnica, isto é, a parte propriamente ensinável da arte sobre que assenta a formação do Artista.

E assim foi, durante muito tempo, não só em Portugal, Itália, França, Espanha, mas em toda Europa. Na França, durante uns três séculos talvez, foi assim; direito, privilégio das Corporações que dele, só muito mais tarde e não sem luta, abriram mão.

Foi, nos princípios do século XVII que se verificou na França o início do movimento que viria, mais tarde, modificar a situação dos Artistas e dar, em consequência, a organização do ensino da Pintura nos moldes de Academia.

As Corporações, que antes haviam arrebatado dos monjes a quasi exclusividade do ensino das Artes, chegaram, séculos depois, a idêntica posição de monopólio e dogmatismo. Enfeixando, cada vez mais, em seus Regimentos, a livre iniciativa, acabaram tomando o aspecto antipático dos círculos estanques. Em consequência, foi-se condensando a reação que, avolumada, constituiu, mais tarde o movimento que haveria de combatê-las e vencê-las, como veremos adiante. Foi a luta dos indivíduos de pensar independente contra os "não pode" e os "devera" com que as Corporações, no afan de defender os direitos de seus filiados, de seus Regulamentos, asfixiavam a liberdade de iniciativa e empreendimento. Surgiram assim os Artistas Livres a cuja iniciativa se deve a criação de Academias e Escolas em quasi toda Europa (1).

(1) - na Itália, onde o movimento e a luta, anteriores aos da França, foram mais intensos, um dos pioneiros foi Muzziano que tentou fundar uma Academia, só vencendo ajudado por Barucci que, para tanto, obteve do Papa Xiço V uma bula de autorização. Mais ou menos por essa época Leonardo da Vinci organizava também, em Florença, uma Academia de Desenho, enquanto os Carracci faziam o mesmo.

Mas a questão - convém frisar - não se cingia a isso; outras causas vinham concorrendo para a inquietação dos meios artísticos, tal, para exemplo, a acentuação do intercâmbio artístico entre a Itália de um lado e a França, Inglaterra, Países Baixos e a Ibéria, de outro. Andavam já e, com frequência, na bagagem dos nobres os quadros e esculturas. Eram obras de arte italiana que, dia a dia, vinham aparecendo, presentes ou encomendas de nobre a nobre, quando não vinham mesmo como a mercadoria artística, vendável, que os Artistas Livres da Itália mandavam ou traziam êles mesmos; sim, porque, além das obras de arte, começavam êles a surgir na França, cada vez em maior número, flamengos e italianos principalmente.

Da inquietação e entusiasmo consequentes a todos êsses fatos, enquanto por um lado definhava a vida das Corporações, por outro começavam a formar-se núcleos novos de Artistas Livres, como o de Fontainebleau que em pouco atingia os foros de uma pequena Academia (1). — Mais frequentes se tornavam as viagens a Roma e mais intenso o intercâmbio artístico na Europa. O Humanismo, por um lado, espiçando a atividade intelectual, motivando a especulação intensiva, acentuando a necessidade de uma disciplina cultural; por outro lado, o contacto mais e mais estreito com as obras de arte italiana, romana, com a estatuária clássica; o estudo mais intenso dos Mestres renascentistas, começavam a exigir a sistematização da análise, a codificação das teorias, a dedução das leis que regem os fenômenos da criação e produção da obra de arte. Dilatavam-se portanto os limites do simples artesanato, avançava-se além da modéstia do aprendizado do ofício, exigia-se mais do que a simples habilidade manual do empirismo das Corporações; já se queria mais do que o artífice...

Foi nessa atmosfera que veio surgir o estabelecimento da primeira Academia Livre de Pintura e de Escultura. Originou-se essa Academia do atelier de Simon Vouet, protegido de Luis XIII e que, por muito tempo ha

(1) - Trabalhavam nêsse núcleo de Fontainebleau: - J. Goujon, Primatice, Serlio, Rosso, Philippe Delorme e muitos outros; e não se tratava apenas de Pintura, mas compreendia Escultura, Decoração, Pintura a óleo, afresco, etc..

via permanecido na Itália. Regressando à França e ainda sob a proteção do Rei, Vouet instalou-se no Louvre, com grande e movimentado atelier para onde foram logo atraídos inúmeros Artistas jovens. Foi, dentre estes, que se destacou Charles Lebrun, talentoso e insinuante, a cuja iniciativa se deve a transformação do atelier de Simon Vouet em Academia Livre de Pintura e Escultura, a qual, de certo modo, ainda era uma grande e forte Corporação, divorciada e independente das demais.

Dentre as primeiras iniciativas dessa Academia, conta-se a instalação da Escola de Desenho do Natural, onde aparece o estudo do nu que muito contribuiu para entusiasmar os meios artísticos.

Habilidoso e perspicaz - que tal era Lebrun - aproveitou-se dos sucessos alcançados e com mais um passo conseguiu do Conselho de Estado a oficialização da Academia Livre que, em Janeiro ou Fevereiro de 1648, passava a ser Academia Real de Pintura e Escultura "dans laquelle la jeunesse et les étudiants seront reçus, pour dessiner, et profiter des leçons qui se feront, en payant toutes les semaines, ce qui se donne ordinairement pour entretenir le modèle, qui sera mis en attitude par l'Ancien qui sera de mois;..." (1). Foi aclamado Presidente Perpétuo Martin Charmois, conselheiro da Corôa que, junto à mesma havia sido o principal esteio de Lebrun; para 1º Diretor de Ensino, Charles Lebrun e mais 12 membros, todos Artistas, que se revezavam mensalmente na orientação do ensino, na direção da aula do nu, etc.. Tinha a Academia o privilégio do ensino artístico; e, embora, na luta de libertação travada pelos Artistas Livres contra as Corporações, continuassem surgindo os "ateliers livres", o ensino nos mesmos era todavia regulado pela Academia Real de cujo beneplácito dependia, inclusive a escolha dos seus Diretores.

Um último esforço foi ainda empreendido pelas Corporações tentando a sobrevivência. Foi quando os derradeiros Mestres, aproveitando-se de uma fase de dificuldades da Academia, nos seus primeiros anos, das querelas surgidas entre Lebrun e o velho S. Vouet, e ainda das divergências entre o Parlamento e a Corôa, pleitearam daquele a fundação de uma Academia de S. Lucas que reuniria todas as Corporações antigas. A coisa foi fei

(1) - Do decreto real de oficialização da Academia.

ta e Simon Vouet aclamado "Príncipe da Academia de São Lucas".

Mas, si por um lado, a Academia Real que, tendo perdido a subvenção inicial, entrava em crise econômica, afugentando os alunos com a necessidade de cobrança de taxas, diplomas, etc., a Academia de S. Lucas, por sua vez, entrava também em crise, mas aqui, de ordem didática, já que os velhos artífices não conseguiam levar adiante um ensino em bases novas e acima da sua experiência. Foi quando o Parlamento, interferindo na questão, determinou a fusão das duas Academias (1652).

Essa fusão todavia não exprimia a pacificação total; ao contrário, fez acirrar mais ainda as divergências entre os Mestres e Artistas Livres. Finalmente levou a melhor a Academia Real e a coisa se deu assim: - Charles Lebrun, homem astuto e combativo, sempre apoiado na Política, conseguiu em 1655 uma reforma nos Estatutos da Academia que, na prática, dissolvia a fusão anterior e dava à Academia Real, e somente a esta, o privilégio do ensino, pensão para pagamento de professores e outras tantas regalias, enquanto assestava os derradeiros golpes nos Mestres com a extinção das Cartas de Mestria, além de outras restrições. Até que, em 1663, foram promulgados novos Estatutos para a Academia Real determinando oficialmente a separação. Esta assim terminada a pendenga.

Porém com isto ficava também assentado o divórcio entre a Arte e o "Metiê", o que vale dizer, a cisão do fenômeno artístico com a separação entre a Arte e a Técnica; e é este o ponto a que mais nos interessa chegar. Vejamos porque: -

No sistema Corporativo, sob as mãos dos Mestres, não se havia chegado à dissociação do fenômeno artístico. Ao contrário, firmados numa justa compreensão da coisa, os Mestres sabiam bem onde colocar as questões do que era propriamente técnico, do ofício, e as do que era artístico. Sabiam os Mestres que sob a forma expressiva de toda obra de arte está o seu lastro técnico sobre o qual ela assenta. Sabiam que era preciso "dominar primeiro a Técnica para chegar à Arte" ou que "a Arte começa depois que está resolvido o problema técnico" (1). Sabiam que era preciso aprender a "fazer a coisa,

(1) - Pensamento de Franz Boas e outros.

com habilidade e perfeição, para durar muito", e sabiam também que "melhor se aprendia era fazendo". A expressão usada no contrato de ensino já anteriormente citado é bem uma prova desse modo de encarar as coisas da Arte pelos antigos Mestres: "... dar-lho ensinado na dita arte e ofício da pintura". Era o ensino técnico, direto e "Centralizado".

No sistema Acadêmico, deu-se o contrário; estabeleceu-se a dissociação, separando-se a Técnica do restante. Foi-se então perdendo aquela justa noção do equilíbrio existente no fenômeno artístico, a noção de sua integridade e descambou-se para o primado da "expressão" - aspecto final e exterior da obra de arte - com detrimento do seu lastro material, isto é, a Técnica. Daí, mais um passo, caminhava-se para a teorização, para a especulação das leis da Arte e, com ela, das teorias do ensino, menosprezando-se cada vez mais a antiga "Mestria". Foi o caminho para a decadência da Técnica e, de certo modo, para a plethora amadorista dos dias atuais.

Caminhou pois o ensino artístico para o rumo da teorização, para o campo doutrinário, sem lastro técnico poderoso, como ocorria outrora, e, por fim, tomou a forma "Descentralizada" que ainda hoje mantém e que é a característica mais nítida do ensino acadêmico; nasceu, aliás, com este, conforme se vê do próprio decreto de oficialização da Academia Real: - "... qui sera mis en attitude par l'ancien qui sera de mois...". Com isto, promulgava-se a sentença condenatória do "Mestre" único, centro de todo o ensinamento, de toda a formação do jovem Artista, conforme havia ocorrido até então; aplaivavam-se as prerrogativas do ensino centralizado, cujas responsabilidades passavam a ser distribuídas, divididas. Com a posterior e frequente criação de novos Cursos ou Cadeiras (Arquitetura, Perspectiva, Geometria, Anatomia, etc.) foi-se firmando e ampliando o critério da Descentralização didática sob cuja égide ainda hoje permanecemos.

Assim foi instituído o ensino sistemático das Artes plásticas na França; Acadêmico, sob o primado da dissociação do fenômeno artístico (subentendendo a separação entre arte e metiê; arte e técnica, expressão e técnica), Descentralizado e Analítico. A par do ensino prático, passou-se também à elaboração da doutrina pedagógica, à codificação das regras, às bases teóricas do sistema em preparação. Instituíram-se as "Conferências" que eram públicas, uma por mês, com assistência obriga-

tória dos alunos. Mas - é importante ressaltar êste detalhe - sobre que assuntos, sobre que temas versavam essas Conferências? eram, quasi sem exceção, trabalhos de crítica, onde se procedia a análise das obras de arte célebres, não raro, ou melhor, sempre que possível, diante da própria obra (1). Em consequência desse trabalho, cêdo a Academia começava a estabelecer as bases estéticas da sua doutrina, chegando a instituir as chamadas "Tables des préceptes" onde, com justeza quasi matemática se determinavam os preceitos para o uso correto da cor, da linha, do claro-escuro, expressão, formas, proporções, etc..

Contudo, ao atingirem êsse grau de progresso, não se deram ainda os franceses por satisfeitos. Roma que era a capital da Arte, ganhava mais ainda em atrativo e prestígio perante o olhar dos franceses. É que a Academia começava não apenas a elaborar uma doutrina pedagógica qualquer, mas a elaborar a doutrina pedagógica do Classico, do Greco-romano, do Antigo; e Roma era a capital do Antigo. Instituiu-se então, ou melhor, transformou-se o antigo Prêmio Real (Prix Royal) em Grande Prêmio de Roma (Grand-Prix de Rome - 1664) e instalou-se na capital italiana a "Académie de France à Rome".

Com o tempo e a prática, verificaram-se ainda alguns inconvenientes a corrigir no grande sistema de ensino já organizado. O Grande Prêmio de Roma passou a ter a sua duração de seis anos, dividida como se segue: - tendo ingressado na Academia, o estudante permanecia no que se chamava "École du Dessin", onde durante dois, três ou quatro anos permanecia no estudo rigoroso do Desenho; passava então, depois disso, ao estudo propriamente da Pintura; alcançado o Grande Prêmio de Roma, devia permanecer ainda em Paris mais três anos, na chamada "École des Elèves Protégés", onde se applicava aos estudos mais acurados e desenvolvidos; daí, por fim, se guia a Roma onde completava a sua formação (2).

(1) - Laocoonte, Descida da Cruz de Ticiano, etc..

(2) - uma das razões alegadas, para a subdivisão do tempo do Pensionato, era a "falta de base, de preparo suficiente, de cultura artística" dos alunos, para que melhor pudessem aproveitar a estada em Roma. Lá, como cá... Laocoonte, Descida da Cruz de Ticiano, etc..

Estava, dêsse modo, quasi acabada a organização do ensino artístico, estruturada sobre um sistema teórico-prático que envolvia tôda a formação do artista, desde os passos iniciais no Desenho até a formação no estudo dos grandes Mestres da Italia.

Como vemos, não foi pequeno o esforço empreendido pelos franceses até se chegasse à estruturação total do ensino das Artes plásticas. Esfôrço conciente, inteligente e bem dirigido, não há duvida; verdade é que, com justiça, bem compensado.

O sistema acadêmico francês de ensino das Artes plásticas firmou-se com solidez na França e passou a irradiar-se pelo resto da Europa, tendo, no século XIX, atingido quasi todos os grandes centros culturais do mundo, onde ainda hoje impera - e só isto, si não fossem mais as razões, bastaria para justificá-lo ou, pelo menos, para dizer da vitalidade do mesmo.

Forçoso porem é assinalar que, mau grado tôda essa grande e valiosa contribuição para a cultura moderna, não conseguiu a França ultimar a sistematização do ensino artístico. Enveredando pelo rumo da análise, da doutrina e da descentralização e, por outro lado, relegando a técnica (após dissociá-la do fenômeno artístico) a um plano secundário, todo o sistema se viu, em dado momento, comprometido - tal como se acha hoje, permanecendo no impasse criado com a irrupção do Movimento modernista, no Século XIX, que teve profunda repercussão sobre o ensino das Artes plásticas, aluindo fortemente os alicerces daquele sistema, conforme passaremos a expôr, daqui por diante.

Conclusões:

Do exposto até aqui, podemos já concluir o seguinte:

- I - a sistematização do ensino da Pintura e demais Artes plásticas, no mundo ocidental, foi obra dos artistas franceses que lograram alcançá-la no Século XVII; tendo embora partido do exemplo da Italia onde as bases do mesmo, desde muito, haviam sido estabelecidas;
- II - ao sistematizar-se aquele ensino na França, estabeleceu-se a Dissociação do fenômeno artístico, separando-se do mesmo um dos seus aspectos

fundamentais, isto é, o aspecto técnico;

- III - a aceitação dessa dissociação acarretou o declínio da Técnica que, gradativamente, foi perdendo o seu valor intrínseco; enquanto isso, ao contrário, a sistematização francesa empenhou-se cada vez mais no sentido dos aspectos teóricos, no sentido estético, na corporificação da doutrina, estatuidando o Classicismo idealista, o ideal Greco-romano, do Belo absoluto;
- IV - empenhando-se a fundo na teorização, na análise doutrinária, o ensino acadêmico tornou-se caracteristicamente analítico; e, condenou, de vez, a antiga "Mestria", descentralizando-se, acentuando ainda mais aquela dissociação;
- V - o ensino acadêmico instituído na França não resultou da evolução natural na formação dos seus artistas; ao contrário, foi obra de reação ao Passado (o sistema Corporativo) ao qual se contrapôs; tendo sido obra de uma elite intelectualizada, projetou-se no meio social com prerrogativas e prestígio tais (artistas cortezaos) que dominou toda a esfera de produção da obra de arte francesa;
- VI - o Academismo que, como Método de ensino era válido e aceito, ao erigir-se em Doutrina artística, passou a "ditar" em matéria de Arte; provocou reações justas que concorreram, em grande parte, para a eclosão da Revolução Moderna, na Pintura, que o combateu; com isso, o Academismo doutrina-artística comprometeu a sistematização do Academismo método-pedagógico, prejudicando e interrompendo o curso de seu acabamento.

*

O ENSINO DA PINTURA NA FRANÇA;
da instituição da Academia Real à Revolução Moderna.

Foi visto, até aqui, como se desenvolveu a sistematização do ensino das Artes plásticas, notadamente o da Pintura, na França. Desde que, reagindo à rigidez regulamentar das Corporações, surgiram os Artistas Livres que arrebataram daquelas o privilégio do ensino artístico. Igual como, séculos antes, haviam feito aquelas mesmas Corporações, ao se organizarem, arrancando das mãos da Igreja (Idade-Média) idêntico privilégio.

Assentada a estrutura geral do sistema acadêmico êste, dali por diante, prosseguiu, sempre em ascensão, firmando-se e ampliando-se cada vez mais. Abriam-se a todo passo novos setores de experiência pedagógica, criando-se e separando-se constantemente as disciplinas. O estudo dos conhecimentos confluentes à compreensão da obra de arte seccionou-se mais e mais, sempre no sentido analítico, das matérias isoladas compreendidas como Matéria pura. A Perspetiva, a Anatomia, a Geometria, etc., foram-se alçando à altura, ao nível dos estudos da Matéria Especial. Por seu lado, a Doutrina, tomando corpo, passava a predicar. Elevava-se assim o padrão cultural do ensino e dos meios artísticos, tendo sido êsse um dos grandes benefícios do Academismo (1).

Mas, apesar da grandeza do empreendimento, convém, analisando-o sob outro aspecto, acentuar o seguinte: - A Academia Real, o ensino acadêmico, as Conferências, os Prêmios, as Exposições, tudo-isso enfim que veio a cons

(1) - é sabido que, ao se instituírem as Universidades na Europa, os Artistas a elas fugiram preferindo agregar-se às Corporações (que são mais ou menos da mesma época) junto aos demais obreiros e artezaos, os pintores e entalhadores de Imagens, Canteiros, Estucadores, Pedreiros, etc.. Isto foi causa, sem dúvida, do baixo padrão de cultura em que permaneceram durante muito tempo e também do menosprezo com que eram vistos pelos letrados para muitos dos que o artista não passava de "cevil artisan".

tituir o grande sistema de ensino artístico francês, foi erigido em bases, ou melhor, em alicerces cujas bases nem tôdas elas eram de absoluta firmeza; algumas delas perdiam pela instabilidade do artificialismo que as inspirou. Na verdade, os artistas cuja atuação marcou os primeiros tempos da Academia, eram todos - talvez sem exceção - artistas da Côrte, chegados ao Rei, ou aos nobres, "peintres du Roy" (1); era a mais alta distinção a que poderiam aspirar, no meio social, o privilégio "d'être au Roy", conforme expressão da época. Em consequência, si, por um lado, a posição social de que desfrutavam muito favoreceu a instituição do ensino acadêmico, prestigiando-a, por outro, vinha já acarretando os seus inconvenientes como, por exemplo:

- a preocupação crescente com a elevação do padrão cultural da Academia; com a do padrão pedagógico, no sentido cada vez mais intelectualizado; crítico, doutrinário, tudo isso em detrimento, já foi dito, do aspecto técnico do aprendizado;

- as atitudes acomodatórias, as "concessões" ao gosto da nobreza, o "ceder ao agrado" do Rei, o grande Mecenas, e ao dos nobres, "pris entre le désir de plaire au Roi, etc., tous occupés, leur vie durant, non à perfectionner leur métier, mais à élaborer des règles de ce qui plaît. La vie de Cour développe le sens de la hiérarchie, et les genres de peinture vont être décrétés les uns de noblesse, et les autres de basse distraction; ce ne seront pas d'ailleurs aux artistes qu'il appartiendra de déclarer ce qui est beau, mais aux gens qui sont "nés" et par droit d'origine, connaissent seuls "le Grand Goût" (2).

Tudo isso levou grande parte da obra de arte francesa daquela época ao superficialismo das frivolidades inconsistentes que muito a desmerecem, como se sabe. Contudo, não era outro o paradigma a seguir. Com a realização da 1ª Exposição, tida em geral como o Iº Salão, e

(1) - Lebrun, Coypel, Rigaud, etc..

(2) - "Les étapes de la Peinture" - I. L. Blanchot - Paris, 1927.

até à regulamentação dos Salões, pròpriamente ditos, ampliou-se a esfera de influência da Academia, no que toca à sua Doutrina e, como sempre, uma influência dogmática e imperiosa, já que nas referidas Exposições so as obras dos membros da Academia eram expostas além de que somente à Elite; à Côte, à Nobreza eram dirigidas aquelas Exposições...

Ora, isso veio dar como consequência natural, em que a França, ao cabo de certo tempo, passou a manter, não apenas uma instituição pedagógica oficial, mas sim uma Doutrina artística oficializada cujo campo de experimentação fôra a Academia que passou depois a constituir o seu órgão de propagação. Doutrina artística que assentava diretamente no gosto clássico; Greco-romano, tomado para exemplo, ideal de perfeição, tanto na forma plástica como no pensamento.

No terreno pedagógico, insistia-se na prática da teorização constante, nas Conferências, na análise das obras de arte, tudo com o objetivo de conhecer e determinar as leis que presidem à elaboração da obra de arte, a fim "d'élever les étudiants par des règles assurées". Ampliava-se pois toda a fundamentação teórica do sistema, ao passo que os processos de aplicação do ensino, à didática propriamente dita, cada vez mais descuidada, no terreno da prática, descambava para a estreiteza e a rigidez da cópia fria, servil, da tentativa de imitação do natural, do esquecimento total do temperamento, da personalidade, enfim, do elemento humano residente no estudante. Vejamos alguns dos preceitos mais significativos do sistema em questão:

- L'étude des belles figures antiques est très nécessaire dans le commencement, et même plus avantageuse que le naturel, mais en l'une et en l'autre, on est obligé de s'assujettir à imiter exactement son objet...;

- Les élèves sculpteurs s'occuperont dans les salles de l'Académie à copier les statues antiques, etc.;

- Quant à l'imitation précise des modèles, même les plus habiles doivent observer cette règle de dessiner le naturel justement et précisément comme ils le voient...

- L'Antiquité, toute crue! (1).

E, proseguindo...

(1) - David - citado por Moreau-Vauthier.

E, prosseguindo nessa rota, apertava-se sempre mais a rigidez na cópia, na imitação do real; friamente, racionalmente, condenando-se qualquer tentativa de interpretação, qualquer impulso da imaginação criadora; a menor intenção estilística.

"A Academia de França, em Roma, fundada em 1666, tinha um objetivo predominantemente prático: fazer copiar para o Rei as obras-primas antigas pelos jovens artistas. Mas, na realidade, significava a consagração definitiva do costume de se viajar a Roma, e a preocupação de arraigar, mediante essa viagem, toda a devoção à Antiquidade. Mas, muito maior foi a importância teórica da Academia de Pintura... Subvencionados e dotados de um local para suas reuniões, etc., deviam os acadêmicos ensinar pintura, escultura, mecânica, geometria, etc. e manter o monopólio desse ensino... Mas conta-se, principalmente, com os acadêmicos, para a redação de uma espécie de corpo de doutrina estética: periodicamente, cada um deles pronuncia uma conferência, a cujo texto se acrescentam as observações dos colegas. Acredita-se então na possibilidade de estabelecer uma estética sólida, fundamentada na razão do "bom gosto". Quando se toma por modelo a Natureza, é uma natureza estreita, limitada à História ou à Lenda, uma natureza da qual estão escludidos o capricho e fealdade, etc." (1).

Mais algum tempo depois e chega-se, por fim ao absolutismo doutrinário; aquilo que se poderia chamar a "tirania" da doutrina racionalista. Chega-se a David: "apprenez à faire un Grec qui ne soit pas un Roman, et un Roman qui ne soit pas un Grec" (2).

Evidentemente, não se pode condenar, nem sequer reprimir um tal esforço e uma tal intenção. Mesmo porque seria negar o lugar-comum a que têm afluído todos os grandes organismos sociais através da História. Já antes da França, a Itália e, antes desta, (na Idade-Média) quasi toda Europa; o Egito e as principais civilizações do Oriente - conforme veremos adiante - chegaram também à instituição dos seus preceitos artísticos, de suas doutrinas, regulando a feitura da obra de arte, ou do seu ensino, quando não tratando de ambas as coisas. Mas onde não se pode deixar de insistir é no seguinte

(1) - "Arte francesa" - Paul Guinard.

(2) - "Les Grands Maîtres de l'Art" - Emile-Bayard.

zes, posando, como primeiro "modelo", um vasto boi. Era, por fim, o "Salão dos Recusados", provocando a condensação total do ambiente que já fervilhava... Com isto, chega-se ao fim; ao fecho do grande ciclo acadêmico francês, pois é logo após o escândalo do "Salão dos Recusados" que a Academia sofre uma das suas mais decisivas reformas, na qual ela, Academia, é quem abate, por meio de um novo Estatuto solicitado ao Governo, os fundamentos da própria doutrina: - "Sous le signe de l'éclectisme, des réformes radicales doivent être introduites aussi bien dans le système administratif que dans l'enseignement" - dizia em certo trecho o decreto de reforma; e concluía: - "Dans un temps ou le public, n'ayant point de système, comprend tout et s'intéresse aux tentatives les plus audacieuses, l'enseignement de l'art allait en fin tendre, avant tout, à développer des individualités" (1).

Era o fim, a pá de cal sobre o cadáver do Academismo - doutrina que, por sua vez, arrastava à tumba, como que por ligadura umbilical, siameticamente, o academismo método-de-ensino. Reconhecendo e aceitando o ecletismo e trazendo-o para o sistema de ensino, assinaram os responsáveis a sentença fatal do academismo, metamorfoseando-o no mais hediondo e combatido espantalho, "causa de todos os males", razão derivante de todos os erros e fracassos, bode-expiatório universal no ensino das artes plásticas do mundo contemporâneo. De fato, o que se viu depois disso, não foi sinão o "malha-o-judas" que, por incrível, até hoje não cessou.

Rasgado o véu que descortinou o panorama moderno na Pintura, foi aquela avalanche que despençou através do Romantismo, Realismo, Impressionismo e só estacou em Cézanne. Com este foi que se acentuaram as preocupações mais decisivas no sentido da construtividade na Pintura, renunciando a recuperação da disciplina, a recomposição da Técnica o que já deixava prevêr, naturalmente - no que toca ao ensino - a instituição ou recomposição de um sistema pedagógico. Após Cézanne, o movimento revolucionário continuou, avançando, derruindo os últimos vestígios da velha doutrina onde e sempre os encontrasse, acentuando sempre a condenação aos preceitos, regras antigas e teorias daquela, manifestando, por ou-

(1) - citado por P. Landowsky.

tro lado, a necessidade da recuperação da Técnica, a validade da disciplina básica, o que vale dizer, do método, chegando por fim aos primeiros passos, no terreno prático, para a experiência de reconstrução pedagógica (a tentativa de André Lhote; a experiência da corrente abstracionista, etc.). Insistamos um pouco mais na questão, a fim de reforçar o pensamento que acaba de ser emitido. São, por exemplo: -

- no terreno da Técnica: os movimentos no sentido de estudos e pesquisas dos Materiais; revisão dos estudos antigos sobre o assunto; a divulgação crescente das obras relativas ao mesmo; o estudo dos processos de uso desses Materiais, não só os modernos como os antigos; os estudos atualizados da Restauração em geral, etc.. São novos trabalhos, novas edições, traduções de textos antigos surgindo diariamente; entidades especializadas - como os Institutos de Pesquisas (Doerner, na Alemanha, os do Canadá, Itália, América do Norte, etc.), tudo em contrário do modo de pensar acadêmico que, a êsse respeito, permaneceu evidentemente apático, pois não é que faltassem antes os trabalhos relativos à questão técnica. Na Inglaterra, bem perto da França, já nos séculos XVII e XVIII eram inúmeros os trabalhos, manuais e receituários práticos para os Artistas; o trabalho de Cenino Cenini, Italia, escrito em 1437, foi publicado em 1621 mais ou menos; o de Rudolph Raspe (Ensaio crítico sobre pintura a óleo) é de 1781; a obra de Merimé, na França, é de 1830. Não faltavam portanto estudos sobre a questão técnica, faltava, isto sim, o interesse, já que, empolgado com outras preocupações, o academismo deixou de lado a Técnica;
- no terreno da disciplina: - já se ultrapassou hoje a fase da "rebeldia" e os "foves" pertencem ao Passado. Nada mais havendo para combater e desarraigá-la, nessa transição em que se acha a Pintura para a Reconstrução e, ainda compreendia a validade, a importância indiscutível do aspecto técnico na Pintura, consequência natural seria a aceitação de um princípio disciplinador; esta última questão é ponto pacífico, "fantasmas" não os havendo mais para se combater;
- no terreno pedagógico: - são as tentativas de revisão dos processos de ensino que se vêm reali-

zando em várias partes do mundo; as últimas manifestações na Escola de Belas Artes francesa (1948-1950); as reformas do Ensino Artístico preconizadas por Herbert Read na Inglaterra e cujos fundamentos se acham divulgados em mais de um trabalho seu; a reorganização do Ensino Artístico na Argentina e no México atual; o movimento da Escola de Calcutá, na Índia, sob orientação e doutrina de Tagore; a tentativa de André Lhote que se vem firmando seguramente. A corrente Abstracionista, por sua vez, vem fornecendo à reconstrução da pedagogia artística uma das maiores, sinão mesmo a mais valiosa contribuição. Teoricamente parece fora de dúvida que muito se poderá extrair do Abstracionismo, já que, com a análise extrema a que chegou na Pintura, reduzindo-a aos seus elementos mais rudimentares (linha, cor e valor), ele pôs à mostra a possibilidade de ereção de um sistema didático inteiramente livre, saneado das injunções doutrinárias do Passado, da saturação de conteúdos figurativistas, do super-conteúdo antropomórfico que tanto ainda compromete o ensino da Pintura, esse morbus do Nú (nú sentado, deitado, encostado, andando, rindo, nú lendo carta, nú na rua, dentro de Igreja, nú, só ele nú no meio dos outros vestidos, etc.). Partindo de uma experiência tal, como a abstracionista, não parece impossível chegar-se a constituir um novo sistema de ensino da Pintura bastante saneado como, por exemplo:

- liberto do super-conteúdo antropomórfico;
- livre da convenção ocidental-renascentista de perspectiva;
- de caráter integral, partindo da experiência simultânea do manejo das tintas, cores, valores, composições, etc., chegando ao quadro;
- favorável à plena expansão da força criadora do jovem artista, já que livre das injunções inibidoras dos métodos corriqueiros de cópia do modelo (preocupações racionalistas do igualzinho, está correto, não vai mal, a proporção, a cor, o tom, a anatomia, etc., todas essas interferências mentais, enfim, que gotejam, verdadeiro suplício, dissociando a fluência natural da sensibilidade estética).

Como se vê, todos êsses requisitos que têm constituído as preocupações dos batalhadores da Pintura moderna são igualmente os requisitos, os preceitos que faltaram ao sistema de ensino acadêmico e que, transferidos à doutrina de mesmo nome foram por ela postos à mostra e à prova, no campo da obra de arte em geral, suscitando a reação sobre a qual já discorreremos.

Um outro fator que muito contribuiu também para aclarar a situação, levantando os ânimos no sentido da reconquista daqueles preceitos, foi o contato dos Artistas franceses com a obra de arte do Oriente. Esse fato - que, de intenção, deixamos para tratar em destaque - foi da mais alta importância no caso. É por demais conhecida a repercussão que teve nos meios artísticos o contato europeu com a obra de arte da China e do resto da Ásia. Guiado secularmente no único sentido conhecido e aceito, até então - o da obra de arte europeia, segundo o eixo mediterrâneo - ao Homem europeu pareciam, imutáveis e insuperáveis os preceitos regentes daquela obra de arte. A conquista do claro-escuro, da perspectiva, da composição segundo a compreensão dos traçados reguladores, da razão aurea, tudo isso deu ao Homem europeu, durante muito tempo, a certeza e a segurança de uma obra de arte detentora dos mais apurados meios de construção, das fórmulas definitivas. Quando porém ele teve olhos para enxergar a obra de arte de povos não-europeus, abalaram-se-lhe aquelas convicções, estremeceram-se-lhe aquelas certezas. Não é verdadeiro que o Artista europeu nunca houvesse antes visto alguma coisa da obra de arte asiática; não foi isso, não! o certo foi que, firmado na certeza de suas convicções, menosprezava aquela obra de arte, como inferior lhe parecia, e daí não ter tido olhos para vê-la, analisá-la e compreendê-la, o que somente no Século XIX se veio a verificar, quando, desiludido das próprias doutrinas, descrente das velhas fórmulas, em plena efervescência revolucionária, começava a procura de novos rumos. A Pintura plana dos orientais, a ausência quase total do claro-escuro, a noção quase disparatada - para o europeu - de perspectiva dos asiáticos, tudo isso chegou ao conhecimento do Artista ocidental do Século XIX num dos seus momentos mais receptivos; daí a repercussão alcançada. Isto, bem entendido, do ponto de vista exclusivamente artístico. - Porque, do ponto de vista pedagógico, só mais tarde, à medida que se foram aprofundando os conhecimentos da obra de arte asiática e os estudos dos processos de for-

mação da mesma, é que ela veio a influir. E aí, justamente, foi que se nos deparou a grande revelação; foi que surgiram claras algumas das soluções que vinham sendo procuradas, para determinados problemas em que o sistema acadêmico havia emperrado...

Mostraremos, logo a seguir, como e porque se deu isso, passando em revista os preceitos da Arte e do ensino artístico na Ásia; entre os povos da China, Índia e Japao principalmente.

Conclusões:

- I - A Academia fundada na França foi obra de Artistas Livres, reagindo à rigidez regulamentar das Corporações e os Artistas que atuaram na organização da mesma pertenciam ou participavam da Elite francesa; eram cortezãos, de cultura mais elevada que a dos velhos Mestres; intelectualizados e de prestígio social, muito favoreceram a Academia por isso;
- II - de espírito crítico acentuado, doutrinários por excelência e ainda influenciados pela Elite mandante, pela gente que sendo "nés, et, par droiit d'origine, connaissent seuls le Grand Goût", imprimiram à Academia um caráter de imperialismo doutrinário que passou a colidir com a idéia de liberdade artística, cerceando esta com preceitos cada vez mais rígidos; arrastou e comprometeu com essa atitude a sistematização do ensino;
- III - exacerbando ao extremo o seu imperialismo doutrinário, acabou por comprometer também a própria doutrina, provocando uma reação natural que teve começo dentro do próprio seio acadêmico e se irradiou para o campo da Arte em geral; a própria Academia reconheceu a necessidade de efetuar "sous le signe de l'écletisme, des réformes radicales", decretando assim a rutura do ideal Greco-romano, de "l'Antiquité, toute croue";
- IV - o reconhecimento do ecletismo no gosto artístico já prenunciava a Revolução Moderna, com os primeiros arremessos do Romantismo que logo se

vêm manifestando, e seguiu-se então t^oda a s^érie de embates anti-acad^êmicos; n^êsses embates pespontam, entre outras reivindica^ções, as pre^ocupa^ções em torno da necessidade de se recons^{tr}uir a T^écnica e a disciplina de estudo; a re^{co}nquista da liberdade art^ística; o reconheci^{me}nto da "personalidade" em Arte;

- V - uma das principais consequ^ências da Revolu^ção Moderna foi acarretar para o campo da produ^ção da obra de arte (reagindo ao Academismo doutri^{na}-art^ística) justamente aqueles problemas que faltaram ao Academismo (sistema de ensino), isto é, o problema da T^écnica, a centraliza^ção ou re^gime de ateli^{er}, a aceita^ção dos preceitos es^téticos e pedag^ógicos da Arte oriental e da de outros povos, civilizados ou primitivos, etc..

*

A PINTURA DOS POVOS ORIENTAIS;
China, Japão e Índia; estudo dos seus preceitos.

Quando se estuda a obra de arte do Extremo-Oriente, quando se encara, com isenção de preconceitos, o sistema pedagógico instituído pelos chineses, os cânones da Pintura indú e os preceitos que regem tradicionalmente a obra de arte do Japão, fica-se, ainda hoje, admirado da simplicidade das soluções encontradas para os problemas principais da feitura da obra artística em geral; admira, não só a simplicidade das mesmas, como também o acerto delas. É verdade que hoje nos achamos preparados para isso; existe receptividade pacífica para a admissão conciente daqueles preceitos sem o que difícil seria compreendê-los, conforme durante muito tempo ocorreu ao Homem de mentalidade europeia; sem o que seria difícil compreender uma Pintura que omite quase por completo, conciente e despreocupadamente, uma das maiores conquistas da Pintura da Europa, o claro-escuro; Pintura que subordinando ao Quadro todos os seus elementos construtivos ou tectônicos, inverte completamente os termos da nossa perspectiva, tida como exata, ou que, Sintetizando em autênticos milagres miniaturais o Universo, compõe sobrepassando indiferentemente qualquer simetria, quer a dinâmica ou mesmo a estática.

Entanto, nem ela é, essa Pintura, ingênua ou inconciente; longe disso! seus cânones e preceitos resultam obra de milenar experiência, de uma estabilidade que quase se toca, muitas vezes, às raias da monotonia, de uma probidade que pouco falta para ser ritual; e nem tão pouco permaneceu ela indefinidamente estável, imutável; apenas o seu evoluir se fez mais lento, sem saltos bruscos, incrustada que sempre esteve no mais profundo respeito à tradição, as origens, ao exemplo dos Mestres. Mesmo assim, lá como cá, tiveram os asiáticos fases idênticas de preparação e sistematização; tiveram o seu academismo frio e quase apático, a dissociação do fenômeno artístico - só que está em sentido inverso da do europeu - com a pletora da Técnica em detrimento do resto, conforme veremos a seguir.

CHINA - a princípio, era a Escrita que os velhos Mestres ensinavam com toda a perfeição...

Os Mestres calígrafos ensinavam ao discípulo a dura disciplina dos ideogramas; e dessa rígida aprendizagem foram brotando também os pintores dotados da precisão técnica pela qual a Pintura chinesa haveria de impor-se por séculos e séculos. Os métodos de aprendizagem assentavam diretamente nos processos da cópia fiel, da imitação e mesmo do decalque. Com o tempo, foram-se codificando as regras que abrangiam desde o assunto, os temas, até as maneiras de proporcionar, compôr e interpretar. Indiferente ou avesso às inovações bruscas e constantes, foi sempre tendência dos chineses o canonizar seus métodos de trabalho e maneiras de compreender a coisa artística; assim, ao cabo de algum tempo — honestamente dizendo, alguns séculos — instituíram eles as suas antologias, coletâneas de preceitos, as suas enciclopédias, notadamente as chamadas "Enciclopédias dos Ts'ing", das quais a mais conhecida no mundo ocidental (editada em 1679) se deve ao trabalho de Raphael Petrucci que a traduziu ou fez traduzir para o francês em 1918 e cujo título - "Kiai - Tseu - Yuan Houa Tchouan" - ele nos oferece pitorescamente como: "Les enseignements de la Peinture du Jardin Grand comme un Grain de Moutarde". Tais Enciclopédias, aliás, prendem-se à linhagem dos grandes teóricos da China (Kou-K'ai-tche e Sie-Ho, principalmente).

O simples manuseio da Enciclopédia do Grande Jardim, para quem labora nas coisas do ensino da Pintura, é suficiente para quase estarrecer; fica-se pasmo (pensando como ocidental, é claro) ao verificar-se a que extremos de recomendações e preceitos chegaram os Mestres de lá. Tudo ali está previsto e apontado, desde as atitudes, ou melhor, desde o comportamento mental do iniciante, face aos problemas da Pintura, desde as mais elementares indicações sobre o manejo dos elementos materiais do Quadro, até as mais transcendentais questões do "como" e dos "porquês" da interpretação artística. - Para tudo há um conselho, para cada coisa, uma fórmula; desde a pedra pequenina que interrompe a horizontalidade marginal de um rio até o movimento quase imperceptível das extremidades nas folhas de bambu - imagem da Sabedoria - de leve baloiçantes à brisa mansa que arrepiã o lago; a folha tem seu lugar no galho e o galho o seu lugar no tronco que se inclina para tal ou qual direção,

tudo conforme o Quadro, consoante a Natureza que o inspira e segundo as leis de "Yang" e de "Yin". Há um tamanho proporcional para a montanha que emoldura o fundo do vale; o rio tem sua largura medida e a ponte que o atravessa não é uma ponte qualquer, mas tem também a forma e a proporção moduladas nos preceitos da arte de "revelar a vida do espírito pelo ritmo das coisas" que tal é para os Mestres chineses um dos significados da Pintura (1).

As Paisagens - Homens e Objétos - As Plantas e os Insetos - As Flores e os Pássaros - são os diversos grupos que constituem classes à parte, classes especiais, na Pintura chinesa; e, de acôrdo com a Cosmogonia deles (oriental, geralmente) a Terra, as Montanhas não são entidades puramente materiais, agregados minero-vegetais, como para nós; são entes vivos, organismos constituídos, têm corpo, sangue e veias (que são os rios e lagos, etc.).

Como se vê, só por aí, a coisa ocorre de maneira muito diferente naquele outro mundo distante. Si acrescentarmos a isso, todo o modo de vêr e de sentir daqueles povos, a sua filosofia, então fica fácil compreender que também a sua Arte não poderia deixar de vir assinalada por características conceituais completamente diversas da nossa.

Seria longo, e fugiria ao objetivo da Tese, analisar e identificar as características da Pintura chinesa; mas não será demasiado pôr em relêvo alguns dos preceitos principais que predominaram, entre eles, na compreensão da obra de Arte e do seu sistema de ensinar, tais como, por exemplo, a chamada "Regra das Seis Superioridade" (2):

- buscar na rusticidade o movimento (a flexibilidade) do pincel - isto é, a espontaneidade;
- o talento na inabilidade - isto é, a sinceridade, sem maneirismos e truques;
- a fôrça na fineza e na delicadeza;

(1) - "L'Art chinois" - Daisy Goldschmidt.

(2) - esta "Regra" tem seu fundamento nos seis Cânones da Pintura chinesa, segundo Hsieh-Ho.

- a razão na irregularidade e na singularidade — isto é, contra o racionalismo e a favor do sentimento;
- numa pintura plana, conseguir o espaço - isto é, alcançar o volume sem claro-escuro.

E ainda outros preceitos:

- uma perfeição técnica banal, uma execução cuidadosa (em demasia) afasta o pintor do seu objetivo;
- a cópia é um contra-senso;
- o Universo, limitado à evidência, nada representa - isto é, nada exprime, si o Artista nêle não se projeta (Este princípio, aliás, é de um alcance notável e encerra, inclusive, um dos princípios básicos da moderna Psicologia da Forma).

Contudo, e apesar da beleza dos seus preceitos, teve a Arte da China e também o seu ensino, as suas fases de indecisão, retroação e academismo, como já dissemos atrás. Porém, cumpre esclarecer, os termos do problema lá se inverteram. Ao contrário do Ocidente que tanto pecou pela pletora doutrinária, pecaram os chineses pela exacerbação do tecnicismo. "La constante recherche d'habilité technique, etc., ne tardera pas à dépouiller la peinture chinoise de l'élément de spiritualité qui avait été jusqu'ici sa véritable raison d'être, et avait fait la forte et originale beauté des oeuvres des âges précédents..." (1).

JAPÃO - Também no Japão as belas coisas da Arte foram vistas diferentemente do modo ocidental. Em igual como na China, para o japonês, céu e terra, montanhas e rios nunca se isolam, jamais representam alguma coisa em separado; e muito menos o Homem, compreendendo-se daí que também a obra de arte jamais tenha alcançado, por lá, a importância intrínseca, como entida

(1) - L'Art chinois - Daisy Goldschmidt.

de isolada, como alcançou no mundo europeu. Um Quadro, para o japonês não chega a adquirir o caráter de uma peça única e isolada e - menos ainda - tão importante na sua individualidade; não! éle é um detalhe, uma parcela do Universo que o Artista colheu, condicionou e trouxe para casa, para o interior da habitação onde não deve aquele Universo estar ausente; com aquela Pintura, - éle completa, no seu interior, o mundo, o cosmos que as paredes da casa mutilavam; com aquela Pintura ali estáo, dentro dos muros da vivenda, o ceu, a terra, as montanhas, as flôres; os insetos, éle homem, o tigre, enfim todo o Universo. Tudo isso, advindo, é claro, do conceito oriental de Natureza que, opostamente, ao do europeu, jamais separa as coisas em si; jamais o Homem asiático se desliga do seu mundo que é todo o Universo. Há ja vista, em consequência, o problema da Paisagem nas Pinturas chinesa e japonesa; enquanto no Ocidente a Paisagem - como Paisagem pura - só muito tarde aparece, na China e no Japao, desde o início, ela é tratada em igual importância com os demais acidentes, inclusive com o Homem, já que o antropomorfismo egocentrista do europeu, sempre foi mais ou menos estranho ao Oriente.

À semelhança da China, também no Japão a Técnica teve grau de importância elevado, assim como a sua sistematização. Codificadas através de séculos de experiência contínua foram as regras da Pintura sendo definitivamente sedimentadas e registradas em sisudos manuscritos. Como sempre ocorre, em toda sistematização ampla, a sôma dos preceitos da Pintura japonesa vai grande e minuciosa. Destacaremos aqui porem somente aqueles princípios que mais possam concorrer para a elucidação da Tese, face às relações estabelecidas de início com a Pintura no Ocidente.

Quatro são pelo menos os princípios mais característicos da Pintura japonesa:

- o princípio fragmentário - como o identifica Tsu neyoshi Tsudzumi, e que se refere à representação das coisas fragmentadas no Quadro; isto é, fuga ao realismo, ao verismo, na qual um detalhe apenas do objeto basta para exprimir o todo a que supre a fantasia do observador do Quadro, o espectador;
- o ponto de vista - que trata daquilo que nós chamamos o ponto de vista tomado para o Quadro; é-

te que, no Ocidente, é sempre um fator real, no Oriente voga segundo a imaginação do Artista; é assim que vemos na Pintura japonesa aquilo que nos leva a pensar muitas vezes numa complicação perspectiva quando, na verdade, o problema está no "ponto de vista imaginado" pelo pintor e em cuja escolha reina, no Oriente, a mais larga liberdade;

- a composição assimétrica;
- o problema focal - que assim chamamos por falta de outra expressão; trata-se do problema da focalização do Quadro, alcançando os efeitos do espaço, isto é, aquele princípio já identificado na Pintura chinesa (numa Pintura plana, conseguir o espaço) e que o japonês muitas vezes resolve pela atenuação, pela vaporosidade dada aos valores das extremidades da Composição, etc..

Encerrando as observações sobre o Japão acentuamos que quanto à pletera do tecnicismo, como se deu na China, faltaram-nos documentos para afirmá-lo (Pessoalmente, julgamos que deva ter ocorrido da mesma forma).

ÍNDIA - Não menos estranha para nós se apresenta a questão entre os indus. Diferindo bastante, é verdade, da China e do Japão, a Índia, pelas divergências filosóficas que apresenta em relação àquelas duas Civilizações, nos oferece um espetáculo marcado por outra concepção do mundo e das coisas, embora igualmente distante da nossa. Comum porém àquelas duas anteriores, é o conceito que faz o indú da Natureza; e na Arte a sua atitude é de igual respeito à mesma, de igual humildade sem jamais atingir o antropomorfismo ocidental. Mais que na China e Japão, a Arte indú se embebe nas formas naturais; entanto o seu naturalismo nunca chega a atingir sequer as margens do realismo; permanece flutuante, inteligentemente equilibrado entre a fantasia e a realidade, extraíndo da Natureza, sem tentar imitá-la pela cópia submissa, aquilo que dela vale extrair, mantendo sempre o Artista a liberdade criadora de sua imaginação.

Do mesmo modo que a China e o Japão, a Índia, não longamente tratar da sua Arte, alcançou a sistematização dos seus princípios que, preceituados no ensino, fundamentaram os

cânones pelos quais ainda hoje ela rege as questões relativas à obra de arte e ao aprendizado artístico. Possui também a Índia um dos mais vastos repositórios de leis, regras, preceitos e sistemas, em matéria de Arte que se pode imaginar. Quase toda a Poesia clássica indú se acha preñe de ensinamentos estéticos; os Livros Rituais são igualmente repositórios riquíssimos. Há ainda os famosos "Silpa Sastras" - tratados de Técnica artística e os "Dhyani-mantra" que são valiosos textos, mas de caráter ritual, mais religiosos que propriamente técnicos; há ainda o "Natya-Sastra" e os chamados "Tantras". Os melhores conhecimentos a esse respeito, no entanto, chegaram ao Ocidente através da tradução da obra "Sadanga" - publicada na "Modern Review de Calcuta" e que mais tarde, em 1922, apareceu em francês, em versão de Andrée Karpelès, com o título: "Sadanga - ou les six canons de la Peinture hindoue".

Apesar de resumido e modesto, quando se pensa nos alentados Tantras, Sastras, etc., esse trabalho já nos dá uma noção bem esclarecida do que seja o modo de ver, sentir e de ensinar Pintura entre os indús. Sob o título "Sadanga" êle reúne os seis cânones mais importantes e famosos da Pintura indú, acrescentando ainda outros dois ("Rasa", que trata do Bom-gosto e "Chanda", que cuida do Ritmo); os seis cânones principais são os seguintes, segundo o seu autor — Abanindra-Nath Tagore: -

- I - Rupabheda - ciência das Formas;
- II - Pramani - que cuida das relações e proporções no Desenho;
- III - Bhava - que cuida da influência do sentimento, da emoção, sobre a visão da Forma;
- IV - Lavanya-Yojanam - ou sentido da Graça;
- V - Sadrisyam - que entende da comparação, semelhança e analogia das Formas e das Ideias.
- VI - Varnika-Bhango - que compreende a ciência das Cores.

Convém não deixar despercebida a familiaridade com os seis cânones da Pintura chinesa que daremos a seguir, para confronto, evidenciando mais uma vez o grau de sedimentação a que chegou no Oriente a sistematização dos conhecimentos de Arte. Eis os cânones chineses que deram origem à "Regra das Seis Superioridades" já citada anteriormente:

- I - trata da elevação espiritual e do movimento;

- II - do manejo do pincél no desenho linear;
- III - da Forma em suas relações com os objetos;
- IV - da escolha das Côres apropriadas aos objetos;
- V - da Composição e do agrupamento;
- VI - da Cópia dos modelos classicos.

Na Índia, como na China, verificou-se também a tendência para o exagêro ou "academismo" tecnicista; existe a êste respeito farta documentação e a "Revolução Moderna" da Escola de Calcutá bem o atesta. Assim, pois, verifica-se que tanto lá como na China se deu também aquela dissociação do fenômeno artístico, só que inversamente do caso ocidental; lá, foi a Técnica, por demais, que complicou as coisas.

Conclusões:

- I - no Extremo-Oriente, ao cabo de extensa e profunda experiência foi alcançada uma sistematização ampla do ensino da Pintura; essa sedimentação partiu de bases sólidas, bem enraizadas, isto é, sedimentação do ensino da Técnica, primeiro e, depois, os preceitos, a teoria, a doutrina;
- II - mas descambando para o "primado" da Técnica, os orientais incorreram na pletora da mesma, dissociando o fenômeno artístico, como aconteceu no Ocidente, mas em sentido inverso; essa dissociação, no Oriente, pôs sob ameaça a parte preceitual dos sistemas asiaticos; também lá ocorreram reações àquela dissociação;
- III - no esforço para alcançar a sistematização do ensino da Pintura, dois caminhos foram seguidos, a saber:
 - Ocidente - primado da Doutrina sôbre a Técnica; rigidez disciplinar quanto à Doutrina; liberdade e afrouxamento quanto à Técnica;
 - Oriente - primado da Técnica sôbre a Doutrina; rigidez disciplinar quanto à Técnica; liberdade e afrouxamento quanto à Doutrina;
- IV - em ambas as esferas, ocorreu a reação inevitá-

vel; como, por exemplo:

Ocidente - reivindicações da Revolução Moderna; Cézanne; o abstracionismo; a tentativa de André Lhote; publicação de obras sobre Técnica, etc.;

Oriente - movimento de recuperação dos antigos preceitos na Índia; a Escola de Calcuta; a tentativa de Abanindra-Nath Tagore - tradução e divulgação dos Sastras, etc..

*

O ENSINO DA PINTURA NO BRASIL;
a Missão Francêsa de 1816; a Academia Imperial; a Escola Nacional de Belas-Artes.

A Missão Artística Francêsa de 1816, pelas causas que presidiram à sua constituição, pelos Professores que reuniu e ainda pelas circunstâncias que determinaram a reunião dos mesmos, foi, sem duvida uma autêntica Missão; não foi apenas um grupo de Professores coletivamente contratados. Eles aqui vieram, Artistas e artífices congregados num empenho comum sendo que aos Artistas, principalmente, unia-os as relações de amizade, a solidariedade de correligionários políticos e a familiaridade ideológica no campo das Artes; unidos no ideal artístico, partidários da Doutrina clássica, acreditando no "Belo absoluto", no ideal do "antigo".

Chegou pois a Missão, trazendo-nos a experiência de uma sistematização já bem avançada, é verdade, mas ainda não acabada. Além disso, a Missão deixou a França justamente num dos momentos mais críticos do academismo, quando ia irrompendo por lá o Romantismo na Pintura. E não será difícil compreender o estado de ânimo dos homens da Missão, ao deixarem o Havre naquele ano; politicamente atormentados, economicamente aturcidos, artisticamente abalados, mas não ainda vencidos. "Fugindo" portanto - pois a Missão foi, do ponto de vista artístico, uma das muitas "fugas" do Academismo - para o Brasil, representava esta Terra, para aqueles homens, a possibilidade de trasladação, para um campo novo e ameno, da sua capacidade não ainda exgotada e dos seus ideais ainda não derrocados...

Verdade é que, tratando-se de Artistas e Professores francêses, vindos da França em tal época, em tais circunstâncias e com semelhante pensar, a sua instalação aqui, no início não foi das mais receptivas, por parte de alguns Artistas e pessoas a eles ligadas. Transplantando para cá um sistema avançado demais na teorização, na doutrina, avançado demais para um meio exatamente oposto, como era o nosso, a consequência inevitável foi a manifestação de uma situação de "marginalidade"

criada por dois fatores principais:

- a - reação de Artistas brasileiros e portugueses, despeitados, não aceitando ou aceitando com reservas a Missão; situação de um complexo de inferioridade;
- b - reação dos Artistas francêss ao se sentirem hostilizados, não reconhecendo ou reconhecendo com reservas algum mérito nos artistas da Terra, etc.; situação de um complexo de superioridade.

Eram êles "francêses"; quase Senhores do mundo, super-convencidos da Doutrina que haviam erigido, fiéis ao "Belo absoluto"; ao Greco-romano, ao Laocoonte, ao Apolo belvederesco, acreditando no "certo" em Arte (e o certo era o Grego) que olhos teriam para a Pintura aqui em contrada, para aquela "Santarada" das nossas Igrejas? - "Assim pois não se admiraram os artistas francêss da nudez das igrejas, palácios, etc. e chegaram a apreciá-la quando, num ou noutro edifício, encontraram os specimens da arte colonial fluminense, os horrendos painéis do teto de alguns templos, os retratos de benfeitores, etc., traçados segundo um canon inclassificável, monstruosos, etc., etc. A maioria dos primitivos fluminenses obedecia geralmente, sem o querer, e sem o saber, mais que provavelmente, às inspirações do mais estrambótico dos cânones, no tocante a figura humana (1). Assim foi...

O início do ensino acadêmico no Brasil não se pautou muito pelos preceitos e ditames da respectiva Doutrina. As circunstâncias que presidiram os primeiros dias, as dificuldades de instalação, a inércia administrativa, morosa no resolver a coisa, levaram os francêss à procura de alguma atividade e assim, entre outros quefazeres, deram-se ao trabalho de "iniciação" dos primeiros alunos que se lhes apresentaram. Foi uma ligeira fase em que predominou o ensino "centralizado"; era o "Mestre ensinando ao Discípulo tudo o que lhe era dado saber sobre as belas coisas da Pintura"; fase curta que logo acabou.

Ao depois, foi a organização surgindo, não de uma só vez, mas através de medidas intermitentes, como se

(1) - "A Missão Artística de 1816" - A. E. Taunay.

observa das providências governamentais, de diferentes datas (12-VIII-1816; 12-X-1820; 23-XI-1820; 17-XI-1824; 5-XI-1826; etc.). Instituição do ensino, ampliação dessa instituição, nomeação de Professores, instalação da Academia, instituição de Prêmios, Reformas (1831; 1850; 1890), enfim todos os trâmites que constituem a já centenária vida deste Instituto de Ensino Artístico que é hoje a Escola Nacional de Belas Artes da Univ. Brasil.

A História da E.N.B.A. e a História do Ensino Artístico oficial no Brasil, bem como a História da Pintura no Brasil desde os albores do século XIX até princípio do atual, guardam muita similitude com a História do Ensino Artístico na França. Aqui, como lá, os processos seguidos foram quase os mesmos; a instituição do Ensino Artístico partindo de atos oficiais, emanados da vontade do Governo, trazendo, ao lado de incontestáveis vantagens, alguns vícios de origem, etc..

Nos primeiros tempos, a Academia lutou, entre as medidas incertas ou hesitantes do Governo, até que conseguiu firmar-se definitivamente. Solidificada a sua posição, não teve, como a francesa, de elaborar uma Doutrina, porque já adotara, na origem (Missão Artística) a Doutrina acadêmica da França. Durante muito tempo, teve também o privilégio do ensino artístico; manteve também em suas mãos o privilégio da orientação artística do país; os Salões eram organizados e dirigidos por ela. O julgamento das obras de Arte, a distribuição de Prêmios, etc., tudo isso, estando em suas mãos, era o modo de pensar acadêmico que servia de "paradigma" no meio artístico brasileiro. Igual como lá sofreu aqui o Academismo as mesmas reações, combates, as mesmas acusações; sofreu os assaltos da Revolução Moderna, partida da França, perdeu a hegemonia do ensino artístico, a preponderância doutrinária no campo da Arte, teve arrebatados de suas mãos o Conselho Superior de Belas-Artes, o privilégio da organização e direção dos Salões e, finalmente, com a sua inclusão na Universidade do Brasil, começou a participar de uma "posição marginal", divorciada, cada vez mais, do campo de produção da obra de Arte (Salões, Sociedades de Artes, etc.) e não associada de todo ao meio universitário que, pelas suas diretrizes didático-administrativas não lhe pode conceder a organização especial de que necessita, para fazer alguma coisa, já que de todo "especial" é a natureza do Ensino a que se propõe, o qual foge às disposições estatutárias de uma Universidade como a nossa.

Quanto ao sistema de ensino, em nada inovou a nossa Escola. Permaneceu fiél à Doutrina trazida por aqueles Professores da Missão; a Cópia, o Antigo, o Clássico. Haja vista, para exemplo, a atuação do seu Diretor, um dos mais eficientes (pelo tempo em que a dirigiu e pela estabilidade alcançada na sua organização), Felix Emilio Taunay. De 1834 a 1851, dirigiu êle a Academia, honra feita, não trabalhou mal. Cioso de sua posição de Diretor e fiél à sua Doutrina, não perdia ocasião, nas solenidades de abertura e de encerramento dos Cursos ou Distribuição de Prêmios, para, em pomposos e intermináveis discursos deitar preceitos e dizeres emanados do velho catecismo acadêmico; e, sempre, infalivelmente, lá estava afirmada a fé inabalável no clássico, no Antigo, no Grego, como se pôde verificar das citações que se seguem:

- "As Artes, por cujo resplendor eternamente se renova a gloria da Grécia e da Itália" (19-XII-1834);
- "... êste legado da civilização Grega é a legítima fonte donde dimana o mais fecundo princípio das Artes..." (19-XII-1835);
- "... a base de tôdas as Artes de imitação consiste nas proporções do corpo humano, etc; a Arquitetura grega tão superior às outras..." (19-XII-1837);
- "Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos!" (19-XII-1840).

Ao par dessa campanha, era também a preocupação com o aparelhamento em material didático; a insistência na compra de modelos (modelos de gesso, antigo, obras clássicas). É verdade que foi muito dificultada a aplicação da doutrina do "clássico", entre nós, justamente por falta daqueles modelos; na Pintura, notadamente, da a ausência de "Mestres" a copiar; tanto que, mais tarde, quando se reacionou contra o sistema de ensino através da cópia e se passou a orientação que exigia a feitura do Quadro, desçambou-se, tematicamente, para a Bíblia, o que veio até bem perto de nós (os Arquivos da Escola possuem ainda diversos "Danieis" na cova dos leões).

Também, como na França, foi descurado o problema

da Técnica. Basta, para exemplo, referir o seguinte: A Academia fez traduzir e distribuir certa vez e, com grande alarde, um livrêto intitulado "A Arte da Pintura, etc., conforme a prática de Bardwell". Ora, o simples manuseio do tal opúsculo demonstra o grau de simplicidade, sinão rudimentariedade de conhecimentos sobre o assunto; traduzido em 1836 quando, em 1836, já se conheciam mesmo em França, inúmeros trabalhos de maior monta (Raspe, 1781; Ceniñi, 1821, Merime, 1830).

Quando ao caráter analítico e descentralizado foi este também predominante desde o início; foi Henrique José da Silva, monopolizando o ensino do Desenho e dando aso a que os alunos tivessem que primeiro cursar aquela aula e só depois é que passavam a de Pintura; foi a criação periódica de novas Cadeiras, ampliando-se cada vez mais o ensino, até chegar-se ao critério divisionista que hoje predomina, parecendo mesmo tender a agravar-se; foi enfim a "descentralização" total do ensino da Pintura, descentralização essa vigente, difícil talvez de corrigir mas que - insistimos - atende em menos ao maior proveito do ensino artístico.

Conclusões:

- I - no Brasil não se operou a sistematização do ensino artístico de maneira gradual e sedimentada; importou-se o resultado da experiência francesa no caso; recebemos pois um sistema inacabado; com esse sistema sobreviveu aqui a Doutrina acadêmica caracterizada pelos ideais já conhecidos, pela pletora teórica, de tendência analítica, descentralizadora; cuidou-se mais da "formação do Artista" sem atender à preparação do técnico que deve residir em todo Artista;
- II - o Academismo sobrevivente no Brasil manteve muita similitude com a posição que ocupava na França, preenchendo os dois campos:
 - o do ensino artístico;
 - o da produção e vida artísticas do país;
- III - embora falido o Academismo, como Doutrina Artística, sobreviveu o mesmo, aqui, como sistema de ensino; deu bons resultados, é inegável,

mas ultrapassou os limites do anacronismo, sem querer permitir que se tomasse conhecimento da "atualidade artística", privando-nos assim (no âmbito do ensino escolar) das últimas conquistas da Pintura em geral e dos seus métodos de Ensino.

*

SÍNTESE

Ensinar Pintura, hoje em dia, não é obra fácil; tanto mais quando se trata de ensino oficial e universitário, como é o nosso caso. Por outro lado, voltámos, atualmente, a uma dessas épocas em que o ensino de Arte se torna árduo e se perde, em grande parte, na esterilidade, em face do ecletismo reinante que abala e desnobre quase todas as convicções, levando ao descrédito, em simultaneidade vertiginosa, todas as teorias mal acabam elas de ser erigidas, pondo hoje em suspenso aquilo que se acabou de afirmar ontem, num remoinho incessante de achados e redescobertas sem fim. Dias agitados em que as convicções se revolvem no denso nevoeiro das perquirições...

Mas, assim mesmo, alguma coisa emana de tudo isso que não somente conforta como estimula; é a certeza de que estamos construindo algo para o futuro. A agitação, a fermentação ideológica que nos envolve, no mundo atual, não representa indícios outros que não os de uma época transitória, culturalmente falando, em que todos os padrões culturais do Passado sofrem a revisão implacável do Homem que deles se saturou e que, corajosamente, os vai substituindo. Disso estamos certos; e nos orgulhamos de participar da luta de uma época - como outras já houve - que teve a coragem de reconhecer a falência de um grande acervo de preceitos e normas do Passado e de, mais corajosamente ainda, empreender a revisão dos mesmos; a coragem de acreditar-se capaz de empreender a obra de reconstrução de um mundo que deixou a desejar... E porque assim foi, é e será, não há de faltar ao Homem de hoje a força suficiente para, endeusado na consciência de sua capacidade construtiva, arremeter, tanto quanto baste, contra as ameias esborcinadas que teimam em proteger velhos fantasmas em descrédito...

O ensino da Pintura na E.N.B.A. permanece dificultoso, como não poderia deixar de ser. São fatores diversos convergindo para o mesmo, dificultando-lhe a aplicação, reduzindo-lhe o rendimento, desgastando a já frágil formação artística que ainda se consegue ministrar. De todos os lados são as ascumas arremessadas contra um

sistema já por si inseguro que, apesar disso, prevalece. Porque - e convém dizê-lo com franqueza - apesar da falência do academismo no ensino, apesar da grita dos que pretendem hastear pendões de libertação, nenhum outro sistema surgiu ainda, eficiente, que desalojasse de vez o acadêmico.

No mundo ocidental, a tentativa de André Lhote revela-nos, a nosso vêr, o unico que já apontou um caminho a experimentar. É de justiça reconhecer o mérito do esforço que André Lhote tem empreendido nêsse sentido.

No mundo oriental, é Abanindra-Nath Tagore, com a Escola de Calcutá, o outro exemplo, de grande empenho no sentido de reconstruir os sistemas pedagógicos da Índia, no tocante à Arte.

A obra de Lhote, já muito conhecida entre nós, fundamentando em bases seguras uma nova doutrina pedagógica, assenta, de modo geral, em dois esteios principais:

- I - a Técnica;
- II - a Expressão.

Com grande felicidade, Lhote parece ter compreendido bem o perigo da dissociação do fenômeno artístico, mesmo no Ensino. Por isso, a posição do sistema de Lhote, no mundo ocidental se torna interessante e promissora, uma vez que:

- I^o - Lhote tende a não dissociar o fenômeno pitórico; dando embora grande empenho aos problemas técnicos, da representação pitórica, cuida dos mesmos tendo sempre em mira o fim da Pintura, isto é, o Quadro e, por isso, trata dos mesmos visando sempre os resultados que dêles advirão no campo da expressão pitórica. Com isto, Lhote busca a correção de uma das falhas da pedagogia acadêmica que menosprezou a Técnica, ao dissociar o fenômeno pitórico, conforme as Conclusões a que chegamos anteriormente;
- II^o - Lhote, mantendo a unidade do fenômeno pitórico, procura no campo da expressão pitórica, propulsionar a expansão criadora, a liberdade inventiva, a formação do estilo individual. Com isto, tenta o corretivo aos excessos do academismo que, enrijecido na idéia da cópia, da imitação fria da Natureza, etc., ameaçava "su-

focar" aquilo que é mais precioso na constituição psíquica do Artista: — a imaginação criadora. Com isto, finalmente, Lhote tenta empreender a marcha interrompida na sistematização acadêmica, buscando a lição do Oriente.

Situemos agora, no mundo Oriental, a posição de Tagore:

I^o - Tagore procura, antes de mais nada, reduzir os excessos de tecnicismo que têm caracterizado os sistemas orientais; sem propriamente calar sobre os problemas de âmbito técnico, de representação pitórica (luz, cor, claro-escuro, etc.) ele aborda-os mas não deixa de colocá-los sob o seu ângulo funcional, isto é, trata-os tendo sempre em mira a sua função no objetivo final que é a obra pitórica; e isto o faz tal como Lhote, segundo já expuzemos. Com isto, procura corrigir os excessos tecnicistas da pedagogia geral do Oriente;

II^o - quanto à liberdade de expansão criadora, à liberdade de expressão, à formação do estilo individual, Tagore é, sem dúvida, o maior e melhor exemplo que podemos tomar; e nisto ele parece superar, não só os Mestres do Ocidente, mas os próprios sistemas orientais.

Vejamos agora, no nosso caso, a lição que podemos daí extrair:

I - considerando a integridade do fenômeno artístico, ficamos de posse de um elemento seguro para se ir além, já que o contrário seria reincidir erros passados. Temos então que o Ensino da Pintura deve partir da ideia de um: -

- Sistema integral - compreendendo simultaneamente: -

a) - o ensino da Técnica (desde os conhecimentos dos elementos materiais da Pintura; as tintas, aglutinantes, tela, preparação do muro, etc.; tudo isso tendo em mira o trabalho-estudo que se vai realizar);

b) - o ensino dos meios de representação pitórica (composição, do esboço, do qua-

dro; das proporções, tendo sempre em vista a realização do quadro-estudo);

- c) - o ensino dos meios de expressão pitórica (desde os conhecimentos dos valores expressivos do desenho, das deformações, da estilização; dos valores expressivos do claro-escuro, das cores, da fatura; tudo isso aplicado diretamente ao quadro-estudo).

II - considerando a idéia de um sistema de Ensino integral, surge, como decorrência lógica, a necessidade do Ensino:

Centralizado - compreendendo: -

- o ensino da Pintura ministrado por um só Professor, desde os primeiros ensaios no Desenho até a realização acabada do Quadro.

A tentativa de sistematização preconizada e já experimentada por Lhote, si bem que louvável, parece fraquejar, ainda e justamente, nêsse particular; ela se apresenta com os característicos da primeira exigência (Integral), mas parece não ter resolvido o impasse quanto à segunda (tornar-se Centralizada).

Ora, do exposto, pôde-se concluir que, no momento, quando a E.N.B.A., depois de reconhecer a necessidade incontornável de se estatuir uma orientação atualizada, a altura de suas possibilidades, vem tentando, ou pelo menos, tateando, nêsse sentido (modificações constantes nos Programas das Cadeiras de Pintura, alteração das normas para Concursos de Promoção e Premiação; exigência de Quadro naqueles Concursos, contra a saturação do "nú" acadêmico, etc.), pôde-se concluir - repetimos - que nada parece mais oportuno do que, vencendo a inércia e o peso de tantos anos de academismo pedagógico, tentar-se a sistematização do Ensino da Pintura, com base nêsses dois preceitos - INTEGRAL e CENTRALIZADO - que apontam justamente a fuga ao emaranhado teorista em que se perdeu a pedagogia acadêmica, na França, lá pelos idos dos séculos XVIII e XIX.

No chão comum a tôda obra de arte, hoje como outrora, em todos os tempos e por tôda parte, há uma lei, sempre presente e imutável:

- a Expressão vem do Artista através da Técnica.

Ora, si a obra de arte resulta, em boa parte, da manifestação desse fenômeno que tão bem evidencia o caráter integral da mesma, porque dissociar esse fenômeno no ensino artístico? quando aí justamente é que reside todo o caráter especial desse ensino? porque há de o ensino artístico ser Analítico, quando a obra que resulta do fenômeno artístico é sempre uma Síntese?

Reconhecemos e sabemos-lo por experiência própria, ser de difícil aceitação, em nosso meio, semelhante ordem de pensamentos. Atrrelados à inércia de um meio-século de academismo, sustentado por um "marginalismo" endêmico veículado pelos "Prêmios de Viagem", não será com um simples "passe de mágica" que alijaremos do bojo de nosso ensino artístico os resquícios de uma sistematização que há muito já não preenche a sua finalidade...

Mas reconhecemos também (e sabemos porque) que o Brasil já viu nascer entre a sua gente, um ser humilde, como homem, baixotinho tortuoso que se tornou aleijado; mulato poucas-letras, nunca sido Doutor, sem beças nem "científicos", jamais universitário, que nunca saiu de Minas e nem doutrinas manteve; mas que Gigante foi êle! Escultor como jamais outro surgido na América, que nos mostra, antes de tudo, a sua obra de arte? - a Síntese expressiva do Gênio materializado através da mais perfeita técnica.

*

Rio, Janeiro de 1953.

Ora, si a obra de arte resulta, em boa parte, da
 manifestação desse fenômeno que não tem evidência e ca-
 racterísticas de massa, porque dissociar esse fenômeno
 de um outro particular? Quando se trata de um fenômeno
 de caráter essencialmente pessoal, porque há de o
 estudo artístico ser analítico, quando a obra que resulte
 da do fenômeno artístico é sempre uma criação?
 Mas reconheceremos também a importância da obra
 de arte, de difícil aceitação, em nosso meio, semelhança or-
 dem de pensamento, relações e interações de um meio-
 século de academismo, suscitando por um "marxismo"
 econômico voltado para a "crítica de valor", não será
 com um simples "passo de crítica" dos artistas do hoje
 de nosso ensino artístico e científico de uma classe...
 criação que há muito se nos apresenta a sua finalidade...
 Mas reconheceremos também a importância da obra
 de arte, de difícil aceitação, em nosso meio, semelhança or-
 dem de pensamento, relações e interações de um meio-
 século de academismo, suscitando por um "marxismo"
 econômico voltado para a "crítica de valor", não será
 com um simples "passo de crítica" dos artistas do hoje
 de nosso ensino artístico e científico de uma classe...

Quando se trata de um fenômeno de caráter pessoal, porque há de o
 estudo artístico ser analítico, quando a obra que resulte
 da do fenômeno artístico é sempre uma criação?
 Mas reconheceremos também a importância da obra
 de arte, de difícil aceitação, em nosso meio, semelhança or-
 dem de pensamento, relações e interações de um meio-
 século de academismo, suscitando por um "marxismo"
 econômico voltado para a "crítica de valor", não será
 com um simples "passo de crítica" dos artistas do hoje
 de nosso ensino artístico e científico de uma classe...

Quando se trata de um fenômeno de caráter pessoal, porque há de o
 estudo artístico ser analítico, quando a obra que resulte
 da do fenômeno artístico é sempre uma criação?
 Mas reconheceremos também a importância da obra
 de arte, de difícil aceitação, em nosso meio, semelhança or-
 dem de pensamento, relações e interações de um meio-
 século de academismo, suscitando por um "marxismo"
 econômico voltado para a "crítica de valor", não será
 com um simples "passo de crítica" dos artistas do hoje
 de nosso ensino artístico e científico de uma classe...

LITERATURA CONSULTADA

- 1 - O Ensino Artístico - Subsídio para a sua história.
ADOLFO MORALES DE LOS RIOS FILHO
- 2 - Grandjean de Montigny e a evolução da Arte brasileira.
ADOLFO MORALES DE LOS RIOS FILHO
- 3 - A Missão Artística de 1816.
AFFONSO D'ESCRAGNOLLE TAUNAY
- 4 - História das Artes Plásticas no Brasil.
ARGEU GUIMARÃES
- 5 - Das Artes Plásticas no Brasil em geral e na Cidade do Rio de Janeiro em particular.
ERNESTO DA C. DE A. VIANNA
- 6 - A questão do ensino de Belas Artes.
MODESTO BROCCOS
- 7 - História da Academia de Belas Artes.
(Documentação da Academia)
- 8 - Arte Francês.
PAUL GUINARD
- 9 - Histoire de l'Art.
ELIE FAURE
- 10 - Histoire Universelle des Arts.
LOUIS RÉAU
- 11 - Les Grands Maîtres de l'Art.
EMILE-BAYARD
- 12 - Les Etapes de la Peinture.
I. L. BLANCHOT
- 13 - Histoire Générale des Beaux-Arts.
ROGER PEYRE

- 14 - L'Art Chinois.
DAISY GOLDSCHMIDT
- 15 - Les Peintres Chinois.
R. PETRUCCI
- 16 - Encyclopédie de la Peinture Chinoise.
R. PETRUCCI
- 17 - El Arte Japonés.
TSUNEIOSHI TSUDZUMI
- 18 - L'Art Chinois.
M. PALÉOLOQUE
- 19 - Indian Art.
H. G. RAWLINSON e outros
- 20 - Arte y Anatomia Hindues.
ABANINDRA-NATH TAGORE
- 21 - Sadanga.
ABANINDRA-NATH TAGORE
- 22 - Traité du Paysage.
ANDRÉ LHOTÉ
- 23 - Traité de la Figure.
ANDRÉ LHOTÉ
- 24 - Peut-on enseigner les Beaux-Arts?
PAUL LANDOWSKY
- 25 - Teorias (tradução espanhola).
MAURICE DÉNIS
- 26 - Traité du Paysage.
LEONARDO DA VINCI
- 27 - Traité de la Peinture.
LEONARDO DA VINCI
- 28 - La Peinture.
CH. MOREAU-VAUTHIER

- 29 - O Aleijadinho de Vila Rica.
GASTÃO PENALVA
- 30 - O Aleijadinho e a Arte Colonial.
A. DE LIMA JÚNIOR
- 31 - Vasco Fernandes.
VIRGILIO CORREIA
- 32 - Artistas de Lamego.
VIRGILIO CORREIA
- 33 - As Belas-Artes plásticas em Portugal.
L. XAVIER DA COSTA

*

- 29 - O Alcatraz de Vila Rica. GASTÃO FERREIRA
- 30 - O Alcatraz e a Arte Colonial. A. DE ALMA JUNIOR
- 31 - Vasco Fernandes. VIRGILIO CORREIA
- 32 - Artes e Ofícios de Lamego. VIRGILIO CORREIA
- 33 - As Belas-Artes Plásticas em Portugal. J. XAVIER DA COSTA
- 34 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 35 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 36 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 37 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 38 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 39 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 40 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 41 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 42 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 43 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 44 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 45 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 46 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 47 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 48 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 49 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA
- 50 - História da Arte. J. XAVIER DA COSTA

F. Pacheco da Rocha

Í N D I C E

INTRODUÇÃO	Pág.	7
O ENSINO DA PINTURA NA FRANÇA (1ª fase)	"	9
O ENSINO DA PINTURA NA FRANÇA (2ª fase)	"	21
A PINTURA DOS POVOS ORIENTAIS	"	33
CHINA	"	34
JAPÃO	"	36
ÍNDIA	"	38
O ENSINO DA PINTURA NO BRASIL	"	43
SÍNTESE	"	49
LITERATURA CONSULTADA	"	55

*

Í N D I C E

INTRODUÇÃO Pág. 7

O ENSINO DA PINTURA NA FRANÇA (1ª fase) " 9

O ENSINO DA PINTURA NA FRANÇA (2ª fase) " 21

A PINTURA DOS POVOS ORIENTAIS " 27

CHINA " 28

JAPÃO " 30

ÍNDIA " 38

O ENSINO DA PINTURA NO BRASIL " 43

SÍNTESE " 49

LITERATURA CONSULTADA " 52

1954

