JURANDYR PAES LEME

CLARO-ESCURO

Tese apresentada à Douta Congregação da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. Concurso à Livre Docência na Cadeira de Pintura.

2
50

1950

PONGETTI

JURANDYR PAES LEME

CLARO-ESCURO

Tese apresentada à Douta Congregação da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. Concurso à Livre Docência na Cadeira de Pintura.

Rio de Janeiro
1950

12
950

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
Biblioteca
nº 2945
2-12-52

INTRODUÇÃO

Propondo-me a escrever esta tese, nela farei estudo cuidadoso de idéias há longos anos ventiladas entre os artistas, as quais são, até hoje, assunto para controvérsia, motivo para iluminadas discussões.

Avulta-me ao pensamento tanto a elevação do Tribunal julgador dêste trabalho, como a certeza do esfôrço que nêle se contém. Espero, pela discussão do seu conteúdo, muito contribuir para definir fronteiras, provocar a delimitação de ângulos e fixar diretrizes, em matéria até hoje subordinada à variedade de opiniões, dependente, em sua conceituação, de pontos de vista diversos.

Esta tese, ao interêsse do inédito das circunstâncias intrínsecas de sua natureza e condição, deverá trazer, no íntimo, a possibilidade de sua completa aplicação à Cadeira de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes, uma vez que é para ela que se dirigem os nossos objetivos doentes.

Sendo assim, tomei a ombros estudar o — "Claro-escuro" —, essa iniciação indispensável à sadia formação dos espíritos que enveredam pela trilha luminosa e encantada das Artes Plásticas. Através das páginas desta tese que apresento à meditação e julgamento da douta Comissão Examinadora, analisarei, nas minúcias de uma busca cuidadosa, as íntimas ligações do "Claro-escuro" com a Pintura, o seu profundo significado realístico, a trama sutil de sua influência colorística.

Êste trabalho será, portanto, desenvolvido, partindo da afirmação de ser o claro-escuro o fundamento primordial da pintura. No desenrolar de suas páginas, apresentarei argumentos comprobatórios de seu significado realístico, e, por intermédio de elementos vários, demonstrarei que êle, o claro-

escuro, é, antes de mais nada, a razão comum existente na obra de Arte e na Natureza, armando esta divina proporção em que o Artista e o Criador se aproximam.

As conclusões visarão a sustentar que as atuais correntes artísticas, divorciadas do realismo, desembaraçadas do objetivismo e introvertidas em um cerebrismo integral, passam a ser manifestações de ordem individual, sem interêsse para a coletividade. A ausência de claro-escuro nas obras modernas faz-me crer que cada artista adepto das correntes avançadas atuais da Arte, deseja escrever em um alfabeto personalíssimo, talvez secreto, do qual se obstinam em sonegar a chave que possibilitaria a leitura e a compreensão da obra produzida.

I

CONCEITO GERAL

Entre os livros mais antigos em que se codificam conselhos, relacionam conhecimentos práticos e ministram ensinamentos para aprendizes ou alunos de pintura, inclui-se incontestàvelmente o "Tratado de Pintura", de Leonardo da Vinci.

Em meio de suas páginas opulentas de ensinamentos, situa-se, nas de números 186 a 202, o capítulo referente ao Claro-escuro.

Para que se compreenda quão preciosos e úteis eram aos artistas daquela época os conselhos do "Mestre eterno", basta ler-se o prefácio da tradução francesa (1) de 1925.

Nêle há referências abundantes ao estado precário do ensinamento técnico das artes em geral e, especialmente, ao da pintura. Em tôdas as épocas é evidente a avidez, a ânsia dos estudantes em achar apoio na ciência para as suas pesquisas, e é compreensível que os manuscritos de Leonardo trouxessem a presunção de ensinar um pouco daquela divina certeza com que tocava o "Mestre" as suas obras.

Não escapa o Brasil ao fatal determinismo dessas ânsias e incertezas.

Em 1914, quando ingressei na Escola Nacional de Belas Artes, encontrei ainda vivo, nas tertúlias em que se empenhavam os estudantes, bailando entre os espíritos, como assunto de conversa, o velho tema do claro-escuro.

E no vocabulário diuturno com que se aproximavam os pensamentos e se vestiam as idéias, surgiam expressões, inteiramente desconhecidas para mim no seu significado técnico, que muito me davam que meditar.

---

(1) — Leonardo da Vinci — Traité de la Pinture — Traduit intégralement pour la première fois en français sur le Codex Vaticanus (Urbinas) 1270 — Paris — Librairie Délagrais — 1925.

E, mais tarde, quando a vida na Escola passou a ser, no meu espírito, uma lembrança, e, no meu coração, uma saudade — os labores da profissão eram sempre povoados daquele vocabulário freqüente.

Massas, modelado, pasta volume, côr local, valôres, matizes, meia tinta, reflexos, sombra... (2) etc. eram têrmos usados pelos pintores, na ânsia de complementar, pela linguagem oral, o pensamento artístico e definir esta subtileza que é o claro-escuro.

De modo geral, a pintura é a solução, no plano, do problema representativo da terceira dimensão.

Pintura de cavalete ou painel mural, foi com o advento da perspectiva que novos caminhos se abriram à representação aparente da profundidade.

Tendo-se apossado os cientistas dos segredos da ótica, foi possível aos artistas, pela generalização dos conhecimentos, resolver no plano a ampla figuração da forma, atendendo à sistematização do problema, que passou, na simplicidade das cousas conhecidas, a uma questão elementar de geometria e de semelhança. No que concerne à fixação gráfica da forma, é certo que a razão comum existente entre os elementos do modêlo e os da obra é mensurável, é plenamente suscetível de avaliação.

Mas a perspectiva, isto é, a localização dimensional, a representação linear do relêvo, não é tudo em pintura.

Bem depressa, chega-se, no prosseguimento do trabalho, a uma operação nova, ao empreendimento de uma segunda fase.

E' o problema da luz, da representação dos efeitos de iluminação direta ou indireta, incidindo sôbre o modêlo, ou atingindo uma cena (3).

Na sua interpretação, ou seja, na representação pictórica da luz, é que está, em essência, a idéia de claro-escuro.

Que é, então, claro-escuro?

Antes de definirmos a expressão, desejaríamos afirmar o caráter sutil de sua apresentação, pois está nela envolto o mesmo conceito de semelhança já estabelecido para a representação da forma. E' obvio que a luz cria, para as partes iluminadas ou em sombra de um modêlo, relações entre valôres que devem e precisam ser conservados na obra.

---

(2) — Vide glossário ao fim dêste trabalho.

(3) — Os tratados de perspectiva referem-se vagamente (e outro não pode ser o modo de tratar o problema) à Perspectiva aérea.

Apenas, no caso, não é possível, por processos empíricos, estabelecer ou medir essa relação (4).

Dêste modo, para o claro-escuro, só o sentimento fixa o módulo de comparação; por isto, êle é intensamente pessoal.

Claro-escuro é, portanto, uma escala de valôres.

Estabelecido pela luz e interpretado pelo artista, é função do ambiente e contém, nos pormenores de sua execução, aspectos sutilíssimos, que procuraremos estudar no capítulo seguinte.

---

(4) — Mesmo a fotografia, apesar do adiantado de seus processos atuais, apresenta variações de claro-escuro, que confirmam o asserto.

II

O REALISMO E O CLARO-ESCURO

Enfeixando no título dêste capítulo a suma do seu conteúdo, pretendemos marcar, em paralelo rijo, a interdependência de seus elementos básicos.

Fixando diretrizes de realismo ao exame do claro-escuro, queremos, de propósito, exaltar esta sua característica, tanto quanto desejamos prendê-lo aos fenômenos óticos que o regem.

Vejamos a sinopse a seguir, para melhor compreendermos o pensamento do autor dêste trabalho.

REALISMO VISUAL	PLENO	Marinhas Paisagens Interiores Pinturas de gênero Retratos Natureza morta	Impressionismo (5)
	CONVENCIONAL	Composições Batalhas Bíblia História Pintura religiosa Pintura de gênero	Expressionismo (5)
REALISMO INTELECTUAL		Simbólico Idealístico	Abstracionismo

(5) — Os vocábulos "impressionismo" e "expressionismo", aqui empregados, nada tem em comum com a expressão "IMPRESSIONISMO" referente ao movimento lançado em 1865 por Claude Monet em Paris, ou "EXPRESSIONISMO", que é o denominador comum de todo o período post-impressionista, nem com o "EXPRESSIONISMUS" de 1903 e 1911, germinado na Alemanha. Referem-se: o primeiro, ao conjunto de obras artísticas de pintura, nas quais o pintor se serve de um aspecto real da natureza, para transportá-lo para a tela, por intermédio de sua técnica e do seu estado emocional; o segundo, ao que é exteriorização de um pensamento, mas moldado nos aspectos reais da natureza. Um e outro se diferenciam em que um reflete uma expressão exterior, e outro transmite pela imagem a expressão visual de uma concepção.

O quadro sinóptico apresentado pretende localizar em grupos distintos o que é objetivo e o que é subjetivo em Arte.

A classificação inclui no que é subjetivo tanto as formas do realismo visual convencional, como as que exprimem o realismo intelectual, diferenciando-as, no seu conceito, do que é objetivo como fonte inspiradora de Arte.

São três os grupos formados e concatenados pelo autor dêste trabalho:

Realismo visual pleno e *realismo visual convencional*, que associam idéias em que o artista cria, procurando uma forma existente; e, finalmente, o *realismo intelectual*, como propulsionador de concepções que pretendem a exteriorização de uma sensação particular, uma idéia, de uma forma que não se ajusta ao comum da realidade (6).

Analisando os dois grupos primeiros, isto é, o realismo visual pleno e o realismo visual convencional, vemos que as suas conseqüencias em agrupamento se limitam ao que chamamos de impressionismo e expressionismo, refletindo o objetivismo e o subjetivismo, respectivamente, a que nos referimos linhas atrás.

Procurando descer a pormenores de uma exemplificação, vejamos, entre os artistas do Brasil, aquêles cujos nomes correspondem em suas obras àquela classificação.

Enquadram-se no primeiro grupo, isto é, são obras de um realismo visual pleno, as paisagens de Batista da Costa e entre elas, — "Cascatinha" — óleo — col. Liceu de Artes e Oficios; — "Campina Romana" — óleo — de Henrique Bernardelli — Museu Nacional de Belas Artes; — "Marinha" — de Castagneto — óleo; — "Natureza Morta" — frutas — óleo de Pedro Alexandrino — M. N. Belas Artes; — "Interior de S. Francisco" — óleo — Presciliano Silva. Além de muitas outras, são tôdas estas obras em que seus autores tinham nos seus objetivos uma meta para atingir, indicada resumidamente numa inspiração direta da natureza.

---

(6) — E' de Luquet (G.H.) em l'Art Primitif, 1930, G. Doin & Cie Éditeurs — Paris — esta expressão, realismo intelectual. Ela é usada e criada, para classificar o expressionismo das crianças quando desenham não o que vêem, mas o que sabem das cousas. E' uma fase da representação gráfica, em que exteriorizam elas o que pensam do mundo exterior. Por um raciocínio aplicado, Luquet estende esta classificação aos povos primitivos, aos selvagens e prova que não é mais que um realismo intelectual o convencionalismo dos egípcios, dos hindus e dos indígenas quando desenham. Prova também que ao realismo intelectual se opõe o realismo visual, característico de um estado sadio de desenvolvimento mental.

Já quando vemos a "Partida de Jacob", "Christo em Cafarnaum" ou "Narração de Phletas" de Rodolpho Amoedo (M. N. B. A.); "Bandeirantes" ou "Tarantela" de H. Bernardelli (M. N. B. A.); "A Noite" de Pedro Americo (M. N. B. A.); "Coroação de Pedro I" de Debret (M. N. B. A.); Anchieta escrevendo na areia o poema da virgem" de Lucilio de Albuquerque (M. N. B. A.), ou ainda "Sóror Materna" de Eugênio Latour (M. N. B. A.), compreendemos que os artistas, autores dêsses trabalhos, não tiveram, ao executar tais obras, uma cena armada para copiar, mas, sim, num esfôrço de imaginação, empregando a mais sadia técnica de composição, procuraram apresentar um conjunto na tela, dando-lhe uma aparência de realismo tão completa quanto possível.

E isto só foi conseguido graças ao que é conceitual, isto é, àquilo que a visão habitual das cousas aceita como intrínseco e característico ao que é realismo.

Assim sendo, o terceiro grupo de nossa classificação, o *realismo intelectual*, enfeixa no seu conteúdo tudo quanto se prende e se refere ao que chamamos de *cerebração artística*.

Os simbolistas, tanto os da Alemanha, quanto os de outros climas artístico-intelectuais, os idealistas, os que, como Salvador Dali, buscam em Freud inspiração para as cenas fantásticas que pintam, os Van Gogh, os Picasso e tôdas as outras obras em que a Arte se apresenta com foros e aspectos incompatíveis com a realidade, tôdas as obras em que se revelem em seus autores intensos esforços para intelectualizarem a pintura, impondo-lhe formas, côres e expressões de sabor íntimo, pessoal, interior, as extremadas manifestações do surrealismo, cujas raízes se plantam nas manifestações do "Dada", enquadram-se numa tendência ao que é abstrato, ao que se incompatibiliza com o paralelo realístico.

Resumindo, encontramos, salvo melhor juízo, três aspectos gerais da pintura. Inicialmente isolamos as obras de caráter realístico visual, classificando os grupos impressionistas e expressionistas, atendendo aos aspectos já estudados anteriormente e que atingem, além das obras do ambiente brasileiro usadas como exemplificação, tôdas as manifestações da Arte da Pintura que se arregimentam fora dos exageros e das supostas pesquisas técnicas dos chamados modernistas.

A êstes, *o realismo intelectual*, por ser para os outros tôda a pintura que mantenha nos seus aspectos o equilíbrio de uma representação da própria vida.

A impossibilidade de compreender o conteúdo expressional das obras de Van Gogh, de Picasso, de Modigliani, a preocupação de pesquisa que caracteriza os "fauves", enfim, a série

imensa de autores que fizeram da pintura um campo largo de perquirições e experiências, levam-me a concluir que, se não dispusermos de um intérprete ou de um iniciado capaz de nos esclarecer quanto aos objetivos das obras criadas, impossível será a sua leitura visual. Isto significa que, nas tendências novas de Arte, os seus autores, adiantando-se à mentalidade e ao espírito atual da humanidade, escrevem com côres (e êstes são os seus desejos e intensões apregoados), numa linguagem estranha, a mensagem destinada aos homens do futuro.

Mas estará isto certo? Será realmente êste o idioma artístico em que deva ser lançado êste manifesto para o porvir? Quem nos pode afirmar não ser possível a sua perda por incompreensão absoluta?

Talvez que por seu intermédio os pósteros apenas compreendam o aturdimento da nossa era, do século XX, e melancólicamente se limitem a pensar: coitados, vê-se bem, por esta arte, que no tempo dêles houve três guerras totais... (7)

Esta incerteza como que se firma, quando se pensa ser contemporâneo dêstes atuais exageros da Arte um conjunto de expressões artísticas elevadas, que se exteriorizam em um outro idioma, vivo, renovado, mas de ligações profundas e nítidas com o que se dizia no passado.

As manifestações artísticas denominadas avançadas, as que refletem o turbilhão da hora presente, contêm no âmago o reflexo de lutas sociais, políticas e religiosas, colhem e refletem indisfarçàvelmente o grande progresso da ciência e pretendem desviar para novos rumos o conteúdo estético da Arte. Desejam impor-lhe objetivos menos emocionais que intelectuais, mais próximos que remotos, mais superficiais que profundos. Procuram ligar a emoção estética pictórica mais a efeitos óticos que a emocionais, derramando, expandindo, difundindo as idéias imediatistas tão características do século XX.

E' preciso notar que não qualifico de bom nem de mau o fenômeno atual da Arte, nem ofereço anteparo às imposições pretendidas pelos Novos. Verifico-lhe a existência, estudo-lhe as origens, medito um pouco sôbre os seus aspectos para conduzir o raciocínio do leitor às conclusões a que quero chegar e que constituem o cerne desta tese.

Os comentários apresentados só têm a côr da exteriorização fria de uma opinião, refletem o ponto de vista do autor

---

(7) — Ao tempo em que êste trabalho foi escrito, a 3.ª guerra total não era ainda uma realidade. Entretanto, era tão tensa a situação entre comunistas e democratas, que parecia inevitável.

dêste trabalho. No seu âmago só se encontra a intenção de provar quão estranha e independente do realismo visual, pleno ou convencional, é todo o tormento da chamada Arte Moderna.

E por que tudo isto?

Porque no realismo visual está inteiro, indivisível, uno, o problema do claro-escuro.

Que é, afinal, claro-escuro?

— E' o problema da luz, resolvido pitòricamente, isto é, com côr, quando o consideramos em relação à Pintura.

A representação das partes iluminadas e das que não recebem luz, em qualquer modêlo, na mais ampla e complexa das cenas, é apenas um dos seus aspectos, pois muito mais profundo é o significado expressional de seus objetivos.

Envolve a compreensão do fenômeno "Pintura" e apresenta-se em qualquer superfície pintada, em preocupações cujo conteúdo plástico se inicia no conceito de linha como limite da forma, consolida-se pelo jôgo das massas e equilíbrio das luzes e sombras, para ser a fundo o manejo das tintas e sadia distribuição dos seus valôres.

III

CONCEITO DE LINHA

Um artista em trabalho, ferido de uma emoção plástico-artística, tendo diante de si um assunto empolgante e uma superfície virgem em que vai fixar a forma, necessita, antes de mais nada, de um instrumento de ação. Dos vários de que se poderá utilizar é ainda o lápis o mais simples e o mais usual.

Então, ao influxo de uma experiência sistematizada, o artista procura desenhar, aproveitando o que resulta do contacto da ponta do lápis com a superfície, (8) materializando o conceito geométrico da linha — gerada pelo ponto em movimento.

Dêste modo, a linha é o primeiro recurso usado para representação gráfica da forma.

Mas é preciso dizer do seu conceito convencional, pois a observação do modêlo mostra, com meridiana clareza, quão estranha ao seu conteúdo expressional de forma é a linha de contôrno aparente.

Note-se a imediata alteração do limite linear do modêlo, ao menor desvio do ponto de vista.

Entretanto, na indicação gráfica da forma, o elemento *linha*, que é uma convenção, contém, na sua inverdade, um grande poder expressionista.

No prosseguir o seu labor, ininterruptamente dominado pela emoção, o artista transmite, no traço com que representa a forma, subtilezas de interpretação. Ora é um traço mais forte a significar profundidade, vêzes outras uma interrupção a mostrar arredondados que se perdem, ou uma superposição indicando o modelado da superfície, ou ainda uma simples direção do traço, fazendo sentir segredos de representação.

---

(8) — Mesmo quando a técnica empregada no trabalho conduzir o artista a uma representação inicial de planos e massas, ainda prevalece a idéia de o contacto do lápis definir materialmente o ponto e, pelo movimento, gerar a linha.

Evidencia-se que odesenho executado nessa técnica linear pode conter um alto expressionismo, mas é profundamente rudimentar nas suas possibilidades.

A forma será representada algumas vêzes em elevado poder de expressão, mas fatalmente subordinado a um limite, pois o realismo da realização é decisivamente perturbado, diminuído, pela ausência da côr.

Entretanto, tudo conduz a fazer sentir, neste contôrno delineado, uma síntese da forma, ou antes, um limite linear do corpo representado, na imposição de um ponto de vista.

Linearmente, muito se pode fazer em matéria de representação gráfica, mas quase desnecessário será esclarecer quão diminuto é o campo de expansão sensorial, ou quão limitadas são as possibilidades técnicas de representação.

São textualmente de Cezane (9) estas palavras "*Le dessin pur est une abstraction — la ligne et le modelé ne comptent pas, le dessin et le contour ne sont point distincts, tout, dans la nature, étant coloré... Au fur et à mesure que l'on peint, l'on dessine. La justesse du ton donne à la fois la lumière et le modèle de l'objet, et plus la couleur s'harmonise, plus le dissin va se précisant...*"

Partindo do contôrno, isto é, do conjunto de linhas que delimitam a forma, a ânsia de representar o objeto arrebata o artista, levando-o ao encantamento de fazer sentir o relêvo, ou seja, o conteúdo plástico da terceira dimensão.

Inicia-se aí a luta do claro-escuro. Surgem os problemas dos valôres, entra em jôgo a escala sutil e imperceptível da sensibilidade. Neste instante, o cabedal de observação, intrínseco ao desenvolvimento do senso artístico, atira-se ao trabalho de comparação de tons. E, por influência da luz que age sôbre o modêlo, a linha, o contôrno da figura, que foi o recurso primário para a captação da forma, começa a escapar, a fugir e a perder a fôrça da primitiva representação.

Estamos, neste capítulo de nosso trabalho, estudando a representação gráfica linear, e usamos, para desenvolvimento de nosso raciocínio, lápis prêto, grafite, sôbre superfície branca, o papel. Isto significa que há uma representação monocrômica do colorido característico do modêlo. Será então uma transposição, um esfôrço, para medir sensorialmente tons de côres diversas e expressá-las em matizes de uma mesma côr, (a côr preta do lápis), nada havendo capaz de aferir rigorosamente esta escala de valôres do modêlo. Sòmente a acuidade visual,

---

(9) — Cezane — sa vie — son œvre — son amitié pour Zola. John Rewald — 1939 — Ed. Albin Michel — páginas 200.

o rigor de uma observação adestrada, a justeza de um espírito de comparação, podem fixar o roteiro do trabalho. Há maior simplicidade, mais fácil distribuição de tons, na escala infinita que se estabelece entre o branco do papel e o negro puro do lápis, que na colheita farta de valôres decorrente da observação do modêlo.

E ao tempo em que se vão obtendo aspectos novos em tôda a superfície do desenho; enquanto pela interpretação justa dos valôres se vão marcando novos progressos no desenho em realização; justo, quando se consegue a representação do relêvo aparente do objeto, mais forte, mais convincente, mais decisivo se vai firmando o conceito do convencionalismo da linha.

E de tal modo é forte êste convencionalismo, que inclui em breve tempo o repúdio do processo, por insatisfação do próprio artista. A generalização do claro-escuro, ampliando e multiplicando os problemas surgidos a todo instante, fazem com que venha à luz do espírito operante a necessidade de compreender o jôgo de massas e o equilíbrio de luzes e sombras.

IV

JÔGO DE MASSAS – EQUILÍBRIO DE LUZES E SOMBRAS

Na evolução normal do trabalho de Arte e, particularmente, em Pintura, avulta bem depressa a importância das massas, isto é, a fôrça equilibrada da luz e das sombras, envolvendo pormenores e impedindo indicações prematuras.

Como explicar êste fenômeno, tornando-o claro e compreensível, sem recorrer à teoria das sombras, ficando no terreno prático da realização artística? E' o que tentaremos fazer em seguida, recorrendo à expressão consagrada em Arte, que é a côr local.

Quando a luz incide sôbre um objeto, deixa-o exaltado em seu relêvo, porque o faz apresentar partes iluminadas e outras que não recebem luz. O exame desta ação da luz sôbre o objeto, sôbre o modêlo, leva-nos à observação de uma certa gradação de tons, que, de um modo geral, se estende entre os limites extremos da luz e da sombra.

Êstes extremos são teòricamente definidos e fàcilmente os delimitaria, se quisesse aqui recorrer ao exemplo da esfera, estudá-la nas suas projeções e, mais uma vez, reproduzir o problema das isófotes para explicar as zonas de iluminação direta e as de luz refletida. Entretanto, pretendo fazer aplicação pura e poderei dizer que a expressão *sombra* é aqui empregada para significar, genèricamente, as partes do modêlo que não recebem iluminação direta, e, do mesmo modo, aquelas que a recebem em cheio.

Assim, os valôres de sombra terão de ser representados (ainda estamos na monocromia) entre os branco puro e o negro total.

As gradações médias formam o que se chama em claro-escuro — a côr local. Isto porque é na sua justeza que reside o equilíbrio das massas. As tintas solicitadas para a representação do que existe além da justeza da sombra, deverão apresentar um valor adaptado à situação do relêvo, evitando o que se

poderia chamar uma dissonância. A teoria das sombras explica, com bastante clareza, repito, o problema, mas preocupa-nos agora tarefa eminentemente técnica em pintura, e forçoso será abandonar a teoria pura, para ficarmos nas suas aplicações.

Massas vêm a ser, então, o conjunto de partes do modêlo, que correspondem a uma luminosidade geral e a um igual valor de tintas. São os pontos da superfície exterior do modêlo, que se apresentam envolvidos por um determinado valor de sombra. Têm, em geral, um significado médio.

No estudo das massas, o equilíbrio rompe-se quando se introduz uma nota alta em campo de valôr médio, ou, inversamente, quando se fere uma nota baixa entre outras intermediárias.

Exemplifiquemos, p a r a atingirmos a clareza que desejamos: na cabeça desenhada — ao lado, — vemos que a face direita do modêlo, incluindo cabelo, está envolta em um valor geral de sombra, que não pode deixar de ser respeitado, para que haja equilíbrio no volume da cabeça.

O mesmo exemplo gráfico permite-nos compreender que há uma zona mais escura, contornando o frontal direito, a maçã do rosto e a linha do mento.

Para a direita e para a esquerda dessa zona, vemos, à esquerda do observador, luz indireta, isto é, reflexos, enquanto que, à direita, se localizam os efeitos fortes de luz direta.

O tom local indicará exatamente um têrmo médio entre os limites dessa diferença. Embora haja relações a que atender, não nos será possível admitir que as zonas próximas da separatriz de sombra tenham os mesmos valôres de tons.

Será a zona correspondente à iluminação de reflexos evidentemente mais baixa de tom que a sua simétrica, correspondente à luz direta.

Como se vê, o trabalho de representação da forma, na plenitude aparente do relêvo, envolve um problema de escala de valôres, cuja equação escapa à indicação numérica. E' essen-

cialmente diversa da outra escala de dimensões, relativa à estrutura da forma, em que a comparação é quase suscetível de superposição.

A dificuldade, ou mesmo a impossibilidade de haver uma escala mensurável de valôres em claro-escuro, origina-se do sentido altamente subjetivo de sua aplicação. O êxito menor ou maior de seus efeitos decorre menos do equilíbrio de suas aplicações no trabalho, que da justeza de sua medida no modêlo. Daí, tôda a subtileza da interpretação artística.

V

MANEJO DAS TINTAS E SADIA DISTRIBUIÇÃO DE VALÔRES

A dificuldade de aplicar as teorias modernas, tão altamente desenvolvidas pela ciência, aos problemas diuturnos da pintura, origina-se do fato simplicíssimo de ser a teoria da côr estabelecida no estudo dos fenômenos da luz, e a aplicação à pintura baseada no emprêgo de matérias corantes.

Podemos quase dizer que uma é causa e outra efeito.

Dêste modo, há ainda para o pintor tarefas que escapam ao controle da ciência, tanto pelo inevitável desajustamento de suas condições de elaboração, como pela afirmação iniludível da natureza sensorial da obra de Arte.

Encarando o problema da côr em pintura pelo seu verdadeiro aspecto, que é o artístico, vemos ser a sua principal dificuldade decorrente do que se pode chamar a *"pasta"*, tanto no seu preparo, quanto na sua justa colocação na tela.

E' nosso objetivo, procurando estabelecer pontos de vista, para discutir e criar, diferençar sempre o problema da realidade ótica, dêste outro, grave, difícil, técnico, discutido e ainda criticável, da criação da obra de Arte em Pintura.

Uma cena que se vai pintar impõe, no seu agregado de cousas, uma variedade quase infinita de aspectos, de preocupações de ordem técnica, quer estejamos no terreno objetivo de um realismo visual pleno, quer nos encontremos em campo puramente subjetivo, no realismo visual convencional.

Para um e outro, o artista antecede o seu trabalho criador de um arranjo, de uma preparação de efeitos de côr, de uma procura de linha de composição que pode atender a uma busca determinada de efeitos, ou pode surpreender mesmo um conjunto do próprio acaso.

Para um artista em trabalho, é de primeira urgência o que se chamará aqui uma elevada finura de espírito de escolha, para encontrar o efeito, se estiver às voltas com o imprevisto de uma arrumação ocasional, ou para armá-lo, se tiver como objetivo preparar a cena ao seu gôsto e feitio.

Em qualquer dos casos, o certo é que a cena preparada para ser pintada pode ser o conteúdo material de uma grande emoção estética. Escoimada de preciosismo, sem que lhe seja mantida, na essência, qualquer cousa de convencionalismo, poderá e deverá ser composta em rumo integralmente oposto aos moldes em que se vazava o antigo e detestável academicismo.

E com muito mais razão prevalecerá êste senso de liberdade, êste espírito de conquista, se preferirmos, para pintar, aquela disposição ocasional a que nos referimos linhas atrás.

Insistimos nestes conceitos, para delimitar, em nosso estudo, os característicos do que chamamos *realismo visual pleno* e *realismo visual convencional*, diferenciando-os daquilo que qualificamos artìsticamente com a designação genérica de *realismo intelectual*.

Provaremos mais adiante, e oportunamente concluiremos, que as tendências avançadas atuais da Arte, divorciadas de um modo absoluto das teorias e dos conceitos do claro-escuro, para se satisfazerem num cromatismo de ordem material e intelectual, não atendem à ânsia emocional da Arte.

Os efeitos que a luz imprime pela sua ação ao modêlo, afirmam-se por aspectos que podem ser grupados em duas classes distintas. E' de admitir que a luz crie contrastes violentos entre os elementos que se agrupam, exaltando, por antagonismo e aproximação, notas altas de luz e sombra.

Neste caso, desaparecem, por oposição, as possibilidades de assimilação e interpretação da côr, no sentido mais atual do claro-escuro, para aparecerem, na realização da obra, tintas que forçam, pelos extremos da gama de tons em que se situam, os efeitos de contraste.

A segunda hipótese formulada é aquela em que a luz age por suavidade, distribui-se na cena ou sôbre o modêlo, tendo um sentido de penetração, mas é discreta, é tênue, é, por assim dizer, pouco intensa.

E' evidente já não terem os seus efeitos ou contrastes acentuados do primeiro caso; então o artista não terá de jogar na tela os recursos extremos da escala de tons, mas sentir-se-á necessàriamente levado a trabalhar com tons médios. E êsses tons médios serão tão mais próximos, quanto mais suave é a iluminação da cena.

Tal suavidade luminosa reflete-se, é claro, por uma intensificação da escala de côres, e o assunto tratado na obra de arte tanto apresenta aspectos médios e próximos nos valôres empregados, como na aproximação dos tons.

E' tempo de dizermos, e isto porque, a nosso ver, está contida em nossa afirmação a essência do problema do claro-escuro, que há uma diferença frisante entre valôres e tons.

O vocábulo *valor*, ou antes *valôres*, refere-se a uma escala ótica de planos, enquanto o segundo, *tons*, a uma escala luminosa de matizes. Entretanto, é preciso sublinhar, não se disfarça qualquer subtileza no uso e emprêgo destas palavras, porque, no conjunto de uma técnica de pintor, as tintas nos seus matizes atingem a uma variedade infinita de valôres, não sendo menor a gradação de valôres de tons empregados para significar uma trama finissima de côres.

Isto vem provar quão tênues são os ditames científicos da Arte e como, no seu aspecto de permanente renovação, um idioma vivo coadjuva na maleabilidade do pensamento, para interpretar êste aspecto individual, personalíssimo, de uma manifestação artística.

Em Arte, não cabem a rijeza e inflexibilidade de uma definição científica.

Retornando ao assunto de que vínhamos tratando, no ponto ainda impreciso em que deixamos o estudo dos valôres e dos tons, para melhor analisarmos os seus efeitos plásticos, tentemos esclarecer o nosso pensamento.

Diremos ser a questão dos valôres mais dependente de uma técnica apurada, para tentarmos afirmar que a escala de tons, ou seja, a côr pròpriamente dita, será intrínseca à fatura.

Parece-nos que, dêste modo, nos aproximamos mais da realidade do problema, desde que consigamos fixar os limites do aceitável como técnica e como fatura.

A técnica é, evidentemente, prática, é um conjunto de conhecimentos adquiridos, é uma soma de experiências, que se reflete na obra. Será, então, o domínio da ciência da perspectiva, o conhecimento dos aspectos físicos e químicos dos materiais, a prática e o adestramento do desenho, a acuidade visual desenvolvida, e capacidade de observação desembaraçada, através de um longo exercício. Por uma elevada e profunda consciência dêstes conhecimentos, pela conquista de outros ainda, poderá o artista discernir no modêlo o conjunto de valôres que a natureza oferece na plenitude de seus efeitos luminosos.

A fatura, na própria fôrça do vocábulo — "a maneira de fazer", — é profundamente pessoal. Dêste modo, tanto se refere ao sentido material de distender a pasta sôbre a tela, quanto ao modo espiritual de tratá-la na mistura, no sentido real de uma interpretação.

Sendo assim, a uma leitura de valôres do modêlo sucede uma exteriorização, uma fatura, que tentará traduzir aquêle golpe de técnica, recorrendo à maneira de fazer pessoal do artista, ao seu modo de usar as tintas, empregando uma gama alta ou baixa, utilizando intervalos unitários de tons, ou espaços fracionários, fazendo interferir tintas neutras, ou outras mais coloridas, mas sempre ajustando esta escala de tintas empregada na obra à leitura de valôres já prèviamente feita.

O certo é que artistas pintores de várias gerações, de muitas e diferentes escolas, sob vários influxos sociais, políticos ou religiosos, orientando-se por correntes de arte diversas e muitas vêzes opostas, fazem em tôrno dêste problema do claro-escuro o giro eterno de movimentos revolucionários, fixam nêle o impulso de cíclos de renovação, encasulam aí os ideais novos, geradores dos grandes movimentos.

A princípio, a expressão significava apenas o aspecto das pinturas, das obras que traziam, na sua realização, ùnicamente os tons extremos da escala, referia-se exclusivamente aos efeitos contrastados de luz e sombra.

Posteriormente, com o advento de novas idéias, com a modificação dos conceitos de Arte, com a aceitação de fórmulas antes repudiadas, tudo se transformou. E, hoje, a conceituação técnica localiza o problema do claro-escuro numa ligação ampla ao aspecto colorístico da obra.

Entretanto, ainda permanece a controvérsia. E foi pensando em contribuir para o norteamento de uma solução, que nos abalançamos a escrever êste trabalho.

VI

DO IMPRESSIONISMO ATÉ NOSSOS DIAS

Para muita gente de hoje, é já o impressionismo uma velharia. Entretanto, o que dêle ficou na Pintura, como consequência das idéias contidas na essência do movimento, é o cerne do sentido de liberdade conquistado pela Arte contemporânea.

Surgindo em 1865, num rompimento duplo de conceituação e de técnica, tomou, em relação aos outros movimentos aparecidos anteriormente, aspectos inteiramente novos.

Até então e desde o Renascimento, as controvérsias situavam-se na esfera filosófica da pintura, acompanhando em seus ciclos orientações sediadas entre conceitos de ordem puramente intelectual.

A Escola, ou seja, a Academia, vivia, na primeira metade do século XIX, a culminância de sua influência. As discordâncias entre clássicos e românticos limitavam-se à esfera sutil dos pensamentos e refletiam-se nas obras, apenas no que era conceitual em matéria de Pintura. Foi a procura de um naturismo que se opusesse a essa corrente desviada do aspecto pictórico da vida, que conduziu os inovadores de 1865 ao magnífico esfôrço dos Novos.

Contra o que era aceito e tido por convencional, uniram-se os que se viam arrebatados pelas descobertas da ciência e tentaram uma pintura capaz de transmitir, pelo conjunto das côres, a impressão justa de um determinado instante da Natureza.

Essa procura da realidade da luz, nas pesquisas iniciadas, foi permitindo que os grupos originários se fôssem separando em homogeneidade de intenções e temperamentos.

Daí surgirem os divisionistas, que, partindo do princípio teórico do prisma, tentaram marcar formas isoladas de côres simples, que se fundissem na retina e produzissem ao observador impressão idêntica à do próprio fenômeno da luz. Do divisionismo para o pontilhismo, um passo apenas. Orientava a êste o mesmo objetivo daquele. A mesma procura, numa

técnica onde se empregavam notas menores de côr, em pinceladas circulares, capazes de transmitir simultâneamente os efeitos da luz sôbre os objetos e o mistério dos envolvimentos do ar atmosférico.

A perseguição de objetivos de ordem técnica, característica dêsses grupos, desviava as idéias inicialmente em jôgo, para novos rumos.

Paralelamente surgiram os que afirmavam ser a pintura um problema plástico de côr, de efeitos obtidos em contrastes ou em harmonias , muitas vêzes com côres puras, em discordância integral de fórma, constituindo o núcleo tão discutido dos "fauves".

Por esta altura dos acontecimentos, surgiu nova inquietação entre os artistas. Um grupo, opondo-se ao reinado exclusivo da côr e admitindo serem sadias e precisas as conquistas coloristicas já obtidas, condicionou-as a um primado requintado da forma geométrica. E, partindo daí, tendem à imposição de um sentido mais profundo às pesquisas, desviando os trabalhos para uma procura estrutural geométrica, mas sempre dominados pela ânsia da côr. E vieram os cubistas, flagelando a retina dos observadores, com as primeiras tendências abstracionistas.

Paralelamente a êsses movimentos, a essas iniciativas, tôdas surgidas em Paris, os neo-impressionistas tentavam as suas investidas, para sustentarem, em atitude de oposição, sempre com exageros, o primado teórico da côr, apoiado em um entusiasmo pleno pelo desenho, que se requintava no uso abusivo da linha.

As idéias difundidas pelos cubistas afloraram em Zurick em 1916, quando e onde surgiu o Dadaísmo, filosofia artística que ajuntou autores de vários paises alí reunidos. Trabalhados mentalmente pela 1.ª guerra mundial, pretendiam uma "cínica e diabólica rebelião contra tôdas as convenções sociais, representavam a co-participação intelectual para a anarquia política" (10). E' a semente do surrealismo, cujo manifesto foi publicado em 1924 e contém idéias que filiam diretamente os seus adeptos, aos "Dada". "São obstinados os surrealistas em representar pictòricamente sonhos, estados mórbidos, de um modo primitivo de arte, e cientìficamente sua filosofia baseia-se na dialética materialista de Marx e na psicanálise de Freud."

---

(10) — Encyclopedia of the Arts. — Dagobert D. Runes and Harry G. Schrickel — Philosophical Library — New York.

Essas diretrizes históricas fixadas a largos traços neste resumo evidenciam tanto as origens intelectuais das correntes modernas da Arte atual, como as orientações supostamente avançadas de suas características; e, além disso, as diretrizes abstratas de seus propósitos.

Os temas de côr que são apenas um pretexto e um processo de apresentação de seus trabalhos, escapam, na análise de seu conteúdo, ao sentido técnico do claro-escuro.

Podemos, dêste, modo, concluir como prevíramos ao início de nosso trabalho:

1.º — O claro-escuro é um fenômeno realístico essencial da pintura;

2.º — O realismo intelectual característico da chamada Pintura Moderna rompe, pelos seus objetivos, o equilíbrio entre o que é observação, interpretação e técnica;

3.º — Por estas razões o problema técnico do claro-escuro é estranho à orientação moderna de Arte avançada;

4.º — Sem a sistematização de conhecimentos decorrente do conceito de claro-escuro, e no seu conteúdo de todos os segredos da técnica, não será possível aos adeptos da Arte Moderna transmiti-la aos seus discípulos, por lhe faltar fundamento na própria didática.

Rio — 1950.

GLOSSÁRIO

NOTA — Os vocábulos e expressões aqui consignados valem por contribuição do Autor para a divulgação do significado que o linguajar profissional dos artistas atribui a certos têrmos e locuções que apresentam, na língua corrente, sentido diferente.

Além daqueles que não estão ainda anotados em vocabulário algum, outros há que foram encontrados em livros, tais como: Encíclopedia of the Arts de Runnes and Schrickel, Dictionnaire d'Art et d'Archéologie de Louis Réan, Vocabulaire de la Philosophie de Lalande e Dictionnaire des termes d'Architeture de Ramée, todos consultados pelo autor.

GLOSSÁRIO

A

Academia — Figura nua, desenhada, pintada ou modelada, segundo um modêlo vivo. Esta denominação se origina do fato de, em certa época, ser o estudo do modêlo vivo praticado ùnicamente nas Academias. Neste sentido, usam-se as expressões *academia de homem,* ou *academia de mulher.*
Uma academia é sempre uma figura inteira que não é destinada a entrar na composição de um quadro.

*

Acadêmico — Diz-se das figuras ou das composições de um desenho correto, mas convencional, onde se faça sentir a influência da Academia.
Caracteriza-se por indisfarçável artificiosismo de técnica e de fatura.

*

Academismo — Imitação servil das obras antigas, por oposição à arte livre e independente.

2 — Diz-se das idéias ou realizações plásticas que contêm convencionalismo na composição, evidente mediocridade técnica, ou artifícios de fatura.

*

Abstracionismo — Em um ponto de vista formal, abstração é o extremo oposto de naturismo. Daí abstracionismo, referindo-se às realizações artísticas que tendem para êste sentido.
O conceito de abstrato não obriga a que a forma criada coincida com a estrutura essencial das formas naturais como no idealismo. Pode ser uma expressão própria do artista.

2 — E' também usado o vocábulo para significar o princípio ou doutrina que recomenda pinturas ou gravuras abstratas. Como tal, é um movimento moderno que floresceu nos fins da primeira guerra mundial até 1930 e é ainda seguido por numerosos adeptos em França, Inglaterra e América.

*

Arabesco — Linha sinuosa. fantástica de uma composição. E' atualmente para os estetas uma forma gráfica de imaginosamente fazerem a síntese de um quadro.

2 — Ornamento usado pelos Árabes, onde não há figuras.

C

Claro-escuro — Tradução do italiano "chiàroscuro"". Distribuição dos claros e das sombras em uma pintura, um desenho, uma gravura.

2 — Pintura em monocromia, geralmente cinza, na qual o efeito é obtido exclusivamente por oposições de luz e sombra.

3 — Atualmente emprega-se em uso comum, para qualificar em sua plenitude o problema da luz e as suas cambiantes colorísticas.
Tanto se refere ao sentido da côr na pintura, como na escultura, na arquitetura ou na gravura. Por extensão aplica-se mesmo aos efeitos que a luz cria na natureza em qualquer assunto que impressione artìsticamente.

*

Convencionalismo — Em Arte significa uma realização desviada do que é exclusivamente emocional, pretendendo, para armar efeito, servir-se de receitas, de artifícios de técnica, de exageros de claro-escuro, ou de virtuosismos exagerados de fatura.

*

Côr — Qualquer das côres do prisma, refletida por um objeto, capaz de absorver as demais.

2 — Por extensão, as tintas da palheta em qualquer veículo.

3 — Na pintura, a interpretação dos fenômenos da luz em incidência sôbre os objetos leva os artistas às composições mais diversas de côres, que refletem sempre um cunho pessoal. Daí usar-se a expressão: a palheta de F... E' o conjunto das côres usadas e dos efeitos obtidos.

*

Côr local — Expressão usada para significar a côr característica de um objeto. Em sentido mais geral, emprega-se para sublinhar a côr especial de uma cidade, de uma região, de um determinado lugar, ou a originalidade dos monumentos, dos costumes.
Em pintura é a tonalidade média do modêlo, que se apresenta com alterações menos fortes e conseqüentes da intensidade dos raios luminosos e dos envolvimentos de sombra.

D

Desenho — Representação gráfica da forma. Há muitos e vários tipos de desenho. No rigor do vocábulo, em geral, refere-se ao que é executado com o auxílio de uma côr única, seja tinta ou qualquer outra matéria. que, pelo atrito, deixe traços sôbre a superficie em que se desenha. Opõe-se teòricamente à Pintura, em que se emprega a policromia. Por extensão, é a justeza de observação posta a serviço de uma técnica e de uma fatura seguras.

2 — Uma figura, um quadro qualquer, mesmo colorido, diz-se *que tem bom desenho,* quando revela certeza de proporções e realismo de efeito.

E

Equilíbrio — Caráter do que não apresenta dominância em nenhum sentido.
Generalização do espírito de harmonia.

2 — Em Pintura, diz-se que há equlibrio, em referência a um conjunto que não cria choques no desenvolvimento das formas, nem na aplicação das côres.

3 — Tratando-se da linha de composição, refere-se principalmente ao sentido simétrico do conjunto.

*

Expressionismo — Uma das muitas correntes da arte post-impressionista.

2 — Movimento de arte moderna na Alemanha (1903-1911) — grandemente influenciado por Gauguin, Van Gogh e Edvard Munich.

3 — Relativo à expressão, por oposição ao que é impressão. Expressão artística em que a obra reflete mais a intelectualidade do artista, o seu espírito, que o sentido comum da cousa representada.

F

Forma — Aspecto exterior das cousas. Caráter externo de um objeto. Existe principalmente em função das relações entre as suas dimensões.
Particularmente refere-se, em Arte, às linhas gerais lançadas no esbôço e que contém o sentido geométrico do objeto.

I

Idealismo — Expressão de Arte calcada em formas reais, mas tendente a uma conceituação ideal. Procura do melhor.

*

Impressionismo — Movimento renovador lançado em Paris em 1865, pelos Novos e que tomou êste nome em virtude do quadro "Impressão" de Claude Monet. E' a síntese da insurreição contra o Academismo. Rompendo contra o que estava instituído até então, seus

primeiros adeptos procuravam a pintura dos efeitos luminosos e uma das suas afirmações de mais conteúdo era relativa à coloração das sombras.

L

Linha — Vestígio deixado por um ponto que se move.
Conteúdo expressional de um traço. Representada intencionalmente no limite de uma superfície, caracteriza sua forma.
Na representação gráfica de um corpo de três dimensões é uma convenção, pois a forma muda aparentemente, a cada novo ponto de vista.

*

Luz — Agente primordial da pintura. Instrumento criador fenômeno da Côr.
2 — As partes da pintura que se apresentam iluminadas, em oposição às sombras.

M

Massas — Conjunto de valôres médios de claro-escuro. Marcação de luzes e sombras, com abandono dos pormenores.

*

Matiz — Grau de fôrça ou de fraqueza de uma côr. Qualquer ponto de uma escala de tons.

*

Meia-tinta — Coloração de uma tonalidade média, considerada entre os extremos de luz e sombra, localizados no modêlo.

2 — Tintas em matizes médios, geralmente acinzentados, que valorizam as luzes e as sombras.

*

Modelado — E' o trato da superfície. Refere-se à fatura e exprime a maneira de extender a pasta.

Contém a idéia de uma interpretação da ação da luz sôbre o modêlo. E' um modo pessoal de sentir a matéria e obter o efeito pictórico, pela direção das pinceladas.

*

Modelagem — Ato de tirar modêlo de uma fórma qualquer.
2 — Modernamente é assim chamado o aprendizado sensorial da terceira dimensão, no uso e manejo de qualquer massa plástica.

*

Modelar — Ato de fazer modêlo, de realizar em escultura a reprodução por meio de uma cópia.

2 — Ação técnica de pintura, escultura ou gravura, relativa ao trato da superfície.

*

Moldar — Tirar o molde. Copiar uma escultura ou um modêlo, por meio de um molde tomado sôbre o original.

*

Molde — Fôrma em massa de um objeto em relêvo, com o auxílio da qual se pode reproduzir êste objeto.
O seu uso, em fôrma inteiriça, só é possível, quando o relêvo é pequeno e o modêlo apresenta maiores dimensões na base.

2 — No plano, refere-se a uma forma obtida por superposição e reprodução de um contôrno.

*

Módulo — Unidade de comparação em qualquer escala. Nos cânones egípcios, o módulo é o dedo indicador da figura humana.

*

Monocromia — Trabalho de pintura, desenho ou gravura, executado com o emprêgo exclusivo de muitos tons

e valôres de uma mesma tinta. E' preciso notar que esta côr única que harmoniza e uniformiza o conjunto é o resultado do uso de duas tintas, em geral, o branco e o prêto.

P

Pasta — A mistura das côres na pintura a óleo.
De seu aspecto em função da fatura, diz-se:
Pasta gorda — Quando a mistura é fluida, usando-se muito óleo.
Pasta sêca — A que, tendo pouco óleo na mistura, permite com facilidade certo trabalho de superposição.
Quando a pasta é demasiadamente sêca, a pintura toma aspecto desagradável, ficando farinácea.

*

Pintura — Trabalho executado com côres, sôbre qualquer superfície, pretendendo representar a 3.ª dimensão. Além dêste objetivo material de realização contém um sentido filosófico de beleza, que a transforma em Arte e a faz eterna.

*

Policromia — Caráter da pintura em que foram empregadas muitas côres.

R

Realismo — O que tende para o real, para a realização aparente de uma realidade integral.

Em pintura o realismo opõe-se em diversas épocas ao naturismo e ao idealismo, caracterizando subtilezas que se referem respectivamente ao sentido filosófico da vida e à sua representação ideal.

*

Reflexo — Característico da luz indireta, isto é, da luz refletida.

2 — Reprodução da imagem em superfícies polidas.

S

Silhueta — Figura destacada sôbre fundo claro e pintada com uma tinta escura, geralmente o prêto. Lembra no seu conjunto sombra projetada, ou mesmo o contraste de um modêlo situado contra a luz.

*

Sombra — Em tese, é ausência de luz.
Refere-se às partes do modêlo que se opõem à direção da luz.

2 — De modo geral, em um trabalho de desenho ou de pintura, "fazer as sombras" é indicar e executar as suas luzes e as suas sombras.

T

Tom — Qualquer das unidades em uma escala de valôres, referentes ao claro-escuro.

Qualquer das gamas de uma côr, desdobrada em uma escala.
Neste caso é sinônimo de matiz.

*

Tom local — E' a côr característica de uma matéria qualquer em função de uma determinada luz, em ambiente definido.

V

Valôres — As gamas diversas das côres, resultantes da ação da luz, quando observadas no modêlo.

2 — Os tons diversos por que passa uma côr ao se ajustar à interpretação, no trabalho, de um determinado efeito local.

*

Volume — Diz-se do maior ou menor poder de representação do relêvo, em uma pintura ou em um desenho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 5

I

CONCEITO GERAL 7

II

O REALISMO E O CLARO-ESCURO 11

III

CONCEITO DE LINHA 17

IV

JÔGO DE MASSAS — EQUILÍBRIO DE LUZES E SOMBRAS 21

V

MANEJO DAS TINTAS E SADIA DISTRIBUIÇÃO DE VALÔRES 25

VI

DO IMPRESSIONISMO ATE' NOSSOS DIAS 29

GLOSSÁRIO 35