

MONIQUE DA SILVA DE QUEIROZ

**O PENSAMENTO PLÁSTICO NO ENSINO ACADÊMICO: UM ESTUDO DA
CONSTRUÇÃO PICTÓRICA A PARTIR DE OBRAS DO MUSEU DOM JOÃO VI.**

Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte
Estudos de História e Crítica da Arte
Orientadora: Prof^a Dr^a Sonia Gomes Pereira

**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Rio de Janeiro
2015**

Folha de Aprovação

O Pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu Dom João VI.

Monique da Silva de Queiroz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como requisito formal para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sonia Gomes Pereira
Orientadora

Profa. Dra. Angela Ancora da Luz

Prof. Dr. Fabio Pereira Cerdera

Rio de Janeiro

2015

QUEIROZ, Monique da Silva de.

O Pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu Dom João VI. Monique da Silva de Queiroz. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2015.

xxiv. 167f.

Dissertação (Mestrando em História e Crítica da Arte) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, 2015.

1.Academia 2.Pensamento Plástico 3.Pintura 4.Esquema 5.Esboço

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sonia Gomes Pereira.

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro

Agradecimentos

À minha orientadora e professora emérita Sonia Gomes Pereira, devo, antes de tudo o objeto desta dissertação. A possibilidade de estudar o pensamento plástico a partir das obras do acervo do museu Dom João VI, veio a mim como um verdadeiro presente, em que foi possível unir meu conhecimento de pintora ao universo da teoria crítica da história da arte. A orientação segura, os cuidadosos apontamentos e as valiosas reflexões permitiram o amadurecimento das minhas ideias e a concretização deste trabalho.

Ao meu companheiro fiel, amigo de todas horas e colega de trabalho, Rafael Bteshe, agradeço pelo real incentivo para a realização desta obra e pelos constantes ensinamentos.

Ao corpo docente do PPGAV/EBA/UFRJ, da Linha de pesquisa História e Crítica da Arte, pelo conhecimento compartilhado, em especial às Profas. Dras. Maria Luiza Távora e Angela Ancora da Luz pela atenção, dedicada análise do trabalho e por terem aceitado participar das bancas de qualificação e defesa.

Ao Prof. Dr. Fábio Cerdera, pelas informações importantes e por ter aceitado participar das bancas de qualificação e defesa.

Ao Prof. Dr. Arthur Valle, pela indicação de livros que foram de grande valia para a pesquisa.

Ao prezado Mestre e amigo Lydio Bandeira de Mello, pelos generosos ensinamentos.

Aos professores da graduação da EBA, Marcelo Duprat e Nelson Macedo pela fonte de conhecimento sobre a prática artística.

Aos museólogos e funcionários do Museu D. João VI, pela atenciosa acolhida nesta instituição, viabilizando o acesso ao seu acervo.

Aos amigos Alex Nery e Luana Manhães, pelos livros e textos compartilhados e as trocas de informações que auxiliaram no desenvolvimento da pesquisa.

À minha irmã Bruna, pela energia positiva, pelo companheirismo e apoio desde meu ingresso no mestrado.

Aos amigos Marcelo e João, pelo carinho, apoio e pelas gargalhadas bem dadas.

Aos meus pais Manoel Carlos e Maria Aparecida, pelo apoio incondicional durante todos esses anos.

Ao meu querido avô Emmanuel e minha adorada avó Marlene (*in memoriam*) por terem me apoiado em todos os momentos da minha vida.

Aos tios, José Ronaldo, Márcia Regina, Angélica Maria, ao primo Márcio Rony, e as primas Lulu e Raphaela, pelo estímulo e paciência nos momentos mais tensos.

Aos meus sogros, Saul e Maria Luisa e minhas cunhadas Mariana e Daniele, pelo afeto e apoio, especialmente nas horas de maior dificuldade.

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

A todos, o meu reconhecimento.

RESUMO

QUEIROZ, Monique da Silva de. O Pensamento plástico no ensino acadêmico: um estudo da construção pictórica a partir de obras do Museu Dom João VI. Monique da Silva de Queiroz. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ. Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sonia Gomes Pereira.

O presente trabalho trata do pensamento plástico implícito na prática de ateliê dos artistas ligados à Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, no final do século XIX e primeiras décadas do XX, por meio da investigação da teoria crítica de Charles Blanc e sua analogia às fontes teóricas e iconográficas dos artistas brasileiros. A pesquisa penetra nas vias pelas quais a obra final tomou forma, desvelando as características formais próprias do vocabulário plástico observadas mediante imagens pormenorizadas de trabalhos inacabados ou em esboço, que integram o acervo do Museu D. João VI.

Palavras-chaves:

Academia, Pensamento Plástico, Pintura, Esquema, Esboço

ABSTRACT

QUEIROZ, Monique da Silva. Plastic Thinking in academic teaching: a study of the pictorial construction from works of Art of Dom João VI Museum. Monique de Queiroz Silva. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ. Advisor: Prof. Dr. Sonia Gomes Pereira.

This work deals with the implicit plastic thinking in studio practice of the artists linked to the Academy / School of Fine Arts in Rio de Janeiro, in the late nineteenth and early twentieth century, through the investigation of the critical theory of Charles Blanc and his analogy to theoretical and iconographic sources of Brazilian artists. The survey penetrates the pathways by which the final work took shape, revealing their own formal characteristics of the plastic vocabulary observed by means of way using detailed images of unfinished works or sketches, which make up D. João VI Museum's collection.

Keywords:

Academy, Plastic Thinking, Painting, Scheme, Sketch

SUMÁRIO

Introdução.....	1
<u>Capítulo 1. O Pensamento Plástico na Academia.</u>	
1.1. O Estado da Questão.....	7
1.1.1. Rejeição da arte acadêmica pelos modernos.....	7
1.1.2. Reavaliação crítica da arte acadêmica.....	9
1.1.3. Breve Panorama da metodologia acadêmica de ensino: do século XVI na Itália ao início do século XX no Brasil.....	11
1.1.4. O Pensamento Plástico.....	18
1.1.5. O Pensamento Formalista.....	19
1.1.6. Hildebrand e “O Problema da Forma na Pintura e na Escultura” (1893)	20
1.2. Charles Blanc e olhar sobre os aspectos formais artísticos: a ideia do formalismo antes da constituição da teoria Formalista.....	22
1.2.1. A arte como interpretação.....	23
1.2.2. O estilo.....	31
1.2.3. A essência estrutural da composição.....	36
1.2.4. A cor.....	49
<u>Capítulo 2. O Desenho como ferramenta da pintura e a base do pensamento plástico.</u>	
2.1. Considerações gerais sobre o desenho e a cor: revisando uma querela.....	56

2.2. “Aprender a ver” e os esquemas básicos geométricos.....	69
2.2.1. A crítica às cópias de estampas.....	81
2.3. A formação do modelo vivo na didática acadêmica por meio da observação dos esquemas de construção.....	88
<u>Capítulo 3. O Pensamento de unidade e conjunto na pintura por meio do esboço.</u>	
3.1. O esboço na pintura de ateliê.....	105
3.2. O esboço ao ar livre.....	134
3.2.1. O esboço na prática.....	142
Conclusão.....	152
Referências Bibliográficas.....	155
Anexo I.....	162
Anexo II.....	163
Anexo III.....	164
Anexo IV.....	165
Anexo V.....	166
Anexo VI.....	167

Lista de Ilustrações	
<u>Capítulo 1. O Pensamento Plástico na Academia.</u>	
Fig.1. Imagem retirada do livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i> . Buenos Aires: Ed. Victor Lerú, 1947. p.38.	37
Fig.2. PETER PAUL RUBENS (1577-1640): Painel central do tríptico “A Descida da Cruz”, 1612-1614. Óleo sobre tela, 420,5 x 320 cm. Catedral de Nossa Senhora, Antuérpia. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Descent_from_the_Cross_(Rubens)	42
Fig.3. Análise do painel central do tríptico “A Descida da Cruz”, realizada pela autora a partir dos comentários de Charles Blanc contidos no livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i> . Buenos Aires: Ed. Victor Lerú, 1947. p.513.	42
Fig.4. PETER PAUL RUBENS (1577-1640): Painel central do tríptico “A Elevação da Cruz”, 1610-1611. Óleo sobre tela, 462 x 341 cm. Catedral de Nossa Senhora, Antuérpia. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_068.jpg .	42
Fig.5. Análise de Edson Motta retirada do livro: MOTTA, E. <i>Fundamentos para o estudo da pintura</i> . Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979. p.27.	42
Fig.6. NICOLAS POUSSIN (1594-1665), “O Testamento de Eudamidas”, 1643-1655. Óleo sobre tela. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Fonte: http://www.arttrans.com.ua/imageproduct/90/Nicolas+Poussin+1594-1665+-+Testament+of+Eudamidas +1644-48 b.jpg .	43

Fig.7. Análise do quadro “O Testamento de Eudamidas”, realizada pela autora a partir das orientações contidas no livro de Charles Blanc.	43
Fig.8. OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939): “A Flagelação de Cristo”, 1887. Óleo sobre tela, 117 x 89,5 cm. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Luana Manhães, 2015.	45
Fig.9. Imagem retirada do livro: KANDINSKY, W. <i>Ponto e Linha sobre o Plano</i> . São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.127.	46
Fig.10. TICIANO VECELLIO (1473/90 - 1576): Retrato do Papa Paulo III, 1543. Fonte:	47
Fig.11. Análise de Johannes Itten da pintura “Papa Paulo III”, de Ticiano, retirada do livro: ITTEN, J. <i>L'étude des oeuvres d'art: De l'art antique à l'art moderne</i> . Paris: Dessain et Tolra, 1990.	47
Fig.12. PAOLO VERONESE (1528-1588): “O Rapto de Europa”, 1578. Óleo sobre tela, 240 x 303 cm. Palazzo Ducale. Fonte: www.wikiart.org/en/paolo-veronese/the-rape-of-europa	48
Fig. 13. Análise de Harold Speed da estrutura rítmica da pintura “O Rapto de Europa”, de Paolo Veronese, retirada do livro: SPEED, H. <i>La pratica y La Ciencia del Dibujo</i> . Buenos Aires: Editorial Albatros, 1944. p.179.	48
Fig.14. Imagem retirada do livro: BLANC, C. <i>The Grammar of Painting and Engraving</i> . Chicago,1891.	50
Fig.15. Esquema gráfico retirada do livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i> , ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580, colorido pela autora digitalmente.	52
Fig.16. Esquema gráfico retirada do livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i> , ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580, colorido pela autora digitalmente.	52

Fig.17. Esquema gráfico retirada do livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i> , ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580, colorido pela autora digitalmente.	53
Fig.18. Esquema gráfico retirada do livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i> , ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580, colorido pela autora digitalmente.	53
Fig.19. Esquema gráfico retirada do livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i> , ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580, colorido pela autora digitalmente.	53
<u>Capitulo 2. O Desenho como ferramenta da pintura e a base do pensamento plástico.</u>	
Fig. 20. JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (1780-1867): “Estudo para grande Odalisca”, 1814. Grafite sobre papel, 24,5 x 26,5 cm Gabinete de desenhos do Museu do Louvre, Paris Fonte: www.meishujia.org/a.php?i=231	61
Fig. 21. EUGÈNE DELACROIX (1798-1863): “Estudo para Liberdade guiando o Povo”, 1830. Grafite e crayon sobre papel. <i>Réunion des musées nationaux</i> , Paris. Fonte: www.deborahfeller.com/news-and-views/?p=1164	61
Fig. 22. VINCENT VAN GOGH: “O Discóbolo”, 1886. Crayon sobre papel, 56,1 x 44,5 cm Museu Van Gogh, Amsterdam Fonte: HEUGTEN, S. V. In: Metropolitan Museum of Art (Org.). <i>Vincent Van Gogh: The Drawings</i> . Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2005. p.127.	64

<p>Fig. 23. PAUL CÉZANNE (1839-1906): “Academia de homem nu”, 1862. Carvão sobre papel, 60,3 x 39,8cm. Art Institute of Chicago, Illinois Fonte: www.artistdaily.com/blogs/drawing/archive/2008/06/06/values-create-dramatic-drawings.aspx</p>	64
<p>Fig. 24. ARMAND CASSAGNE: “Avenida de árvores em perspectiva” In: CASSAGNE, Armand. <i>Traité pratique de perspective</i>. Paris, 1879. p.62. Fonte: HEUGTEN, S. V. In: Metropolitan Museum of Art (Org.). <i>Vincent Van Gogh: The Drawings</i>. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2005. p.72.</p>	68
<p>Fig.25. CHARLES BARGUE: Prancha I, 5. “Perfil de um pé. (<i>Pieds de profil</i>)” Litogravura. Fonte: ACKERMAN, G. M.; PARRISH, G. Charles Bague with the collaboration of Jean-Léon Gérôme – Drawing Course. New York: ACR Edition, 2003. p. 32.</p>	68
<p>Fig.26. VILLARD DE HONNECOURT: “Traçados geométricos <i>mnémotechniques</i>”, folha 36, 1220-1235. Bico de pena sobre pergaminho, 24 x 16 cm. Coleção Biblioteca Nacional de Paris. Fonte: http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm</p>	72
<p>Fig.27. PAOLO UCCELLO (1397-1475): “Estudo de Mazzocchio em perspectiva”. Pena, tinta marrom e preta, 16 x 23,3cm Departamento de Artes Gráficas, Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_uccello,_studio_di_mazzocchio_in_prospettiva_03.jpg</p>	73
<p>Fig.28. Detalhe da pintura “Batalha de São Romano” (1450) de Paolo Uccello. Fonte: www.wga.hu/support/viewer_m/z.html</p>	73
<p>Fig.29. LEONARDO DA VINCI: “Ramificação das Árvores”, 1515. Fonte: www.pinterest.com/raoulravetto/leonardo-da-vinci/</p>	73

<p>Fig.30. ALBRECHT DÜRER: “Cabeça construída por meio do ‘método paralelo’”, verso do nº110, c.1507.</p> <p>29,5 x 20,6 cm.</p> <p>Fonte: DÜRER, A. <i>The human figure by Albrecht Dürer: The Complete ‘Dresden Sketchbook’</i>. Nova Iorque: Dover Publicações, 1972. p.218.</p>	75
<p>Fig.31. ERHARD SCHÖN: “<i>Unterweisung der Proportion und Stellung der Possen</i>”, Nuremberg, 1538.</p> <p>Fontes: www.drawingseeing.blogspot.com.br/2012/05/building-blocks-simplifying-anatomy.html.</p> <p>www.monoskop.org/Erhard_Schön</p>	75
<p>Fig.32. ODOARDO FIALETTI (1573-1638): “Esboços de Olhos”, Prancha 3, 1608.</p> <p>Gravura, 11 x 14cm</p> <p>In: “<i>vero modo et ordine per dissegnar tutte le parti et membra del corpo humano, Venice: Bassano</i>”.</p> <p>Fonte: https://art.famsf.org/odoardo-fialetti/sketches-eyes-plate-3-vero-modo-et-ordine-dissegnar-tutte-le-parti-et-membra-del</p>	75
<p>Fig.33. Estudo de Nariz e Lábios (<i>Le Dessin Classique</i> nº13), 18__.</p> <p>Maneira de Crayon sobre papel, 30 x 46cm.</p> <p>s/a- “<i>dessiné par Eugène Bourgeois</i>”.</p> <p>Número de registro: 1979.</p> <p>Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	75
<p>Fig.34. CRISPIJN VAN DE PASSE (1589-1637) : “Cervo esquemático”, 1643.</p> <p>National Gallery, Londres.</p> <p>Fonte: GOMBRICH, E. H. <i>Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica</i>. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.142.</p>	76

<p>Fig.35. GERARD LAIRESSE. O grande livro dos pintores, ou arte da pintura. Lisboa: Tipografia Calcográfica, Tipoplástica, e Literária do Arco Cego, 1801, Est. 1. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.</p> <p>Fonte: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lairesse_sm.htm>. Acesso em: 12 mai. 2013.</p>	77
<p>Fig.36. VICTOR MEIRELLES DE LIMA (1832-1903): 7ª estampa 8ª estampa 9ª estampa 10ª estampa.</p> <p>Litografia, 23 x 15cm.</p> <p>Desenho: Victor Meirelles, Litogravura: Antonio Alves do Valle</p> <p>O Brazil Artístico. Revista da Sociedade Propagadora das Belas Artes (Nova Phase). Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1911. Acervo Sociedade Propagadora das Belas Artes. VM 005 Doc 0008.</p> <p>Lyceu de Artes e Officios da Sociedade Propagadora das Bellas Artes</p> <p>Fonte: TURAZZI, M. I.; ROSSETO, L. Victor Meirelles: Novas Leituras. Studio Nobel, 2009.</p>	79
<p>Fig.37. ELISEU D'ANGELO VISCONTI (1866-1944): “Nu Masculino de Pé”, 1898.</p> <p>Crayon sobre papel, 61,5 x 47,5cm.</p> <p>Registro: 0188.</p> <p>Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	81
<p>Fig. 38. Detalhe do desenho “Nu Masculino de Pé”, de Eliseu Visconti.</p>	81
<p>Fig.39. ALEXANDER COZENS: “24. <i>Half Cloud Half Plain, the Lights of the Clouds Lighter, and the Shades Darker than the Plain Part and Darker at the Top than the Bottom. The Tint Twice Over in the Main Part, and Twice in the Clouds</i>”, s/d.</p> <p>Gravura sobre papel, 11 x 16cm</p> <p>Tate Gallery, Londres.</p> <p>Fonte: https://eve512408.wordpress.com/assignment-3/research-point-landscape-drawing/constable-and-cozens/</p>	82

<p>Fig.40. JOHN CONSTABLE: “Estudo de Alexander Cozens”.</p> <p>Fonte: http://www.courtauldprints.com/image/158772/constable-john-cozens-alexander-cloud-study-after-alexander-cozens-engravings-of-skies</p>	82
<p>Fig.41. VICTOR MEIRELLES DE LIMA (1832-1903): “Nu Masculino em Pé com Bastão”, s/d.</p> <p>Crayon sobre papel, 61 x 43,5cm.</p> <p>Registro: 262.</p> <p>Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	85
<p>Fig.42. Detalhe do desenho “Nu Masculino em Pé com Bastão” de Victor Meirelles.</p>	85
<p>Fig.43. CHARLES LE BRUN (1619-1690): “Expressões das paixões da alma: raiva”, 1670</p> <p>Crayon sobre papel, 20 x 25cm</p> <p>Museu do Louvre, Paris</p> <p>Fonte: https://www.puc-rio.br/louvre/anglais/musee/collec/chefsdoe.htm</p>	85
<p>Fig.44. ELISEU D’ANGELO VISCONTI: “Nu Masculino de Pé”, 1898.</p> <p>Crayon sobre papel, 61,5 x 47cm.</p> <p>Registro: 0187.</p> <p>Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	86
<p>Fig.45. RAFAEL FREDERICO (1865-1934): “Menino Nu Sentado”, 1892</p> <p>Crayon sobre papel, 62 x 47cm.</p> <p>Registro: 0184.</p> <p>Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	86
<p>Fig.46. HELIOS SEELINGER: “Estudo de Figura Humana Masculina”, 1901.</p> <p>Crayon sobre papel, 61,5 x 47cm.</p> <p>Registro: 0488.</p> <p>Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	87

<p>Fig.47. LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE: “Nu Masculino Sentado”, 1906. Crayon sobre papel, 61,5 x 47cm. Registro: 0214. Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	87
<p>Fig.48. MARQUES JÚNIOR: “Figura Masculina em Pé de Frente”, 1911. Crayon sobre papel, 58 x 44cm. Concurso Nov. 1911. Registro: 0223. Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro.</p>	87
<p>Fig.49. Imagem retirada do livro: BLANC, C. <i>Gramatica de las Artes Del Dibujo</i>, ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.576.</p>	89
<p>Fig.50. Imagem retirada do texto: COSTA, João Zeferino da. <i>Mecanismos e proporções da figura humana</i>. Prefácio de Ernesto da Cunha Araújo Viana. In: Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956, n. 2, p.42.</p>	90
<p>Fig.51. KANDINSKY. <i>Curvas dançantes ilustrando as danças de Palucca</i>, 1926. Berlin, Bauhaus-Archiv In VALLE, A. G. <i>A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos</i>. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.</p>	91
<p>Fig. 52. Detalhe do desenho “Nu Masculino de Pé” (1891), de Rafael Frederico. Registro: 0173. Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.</p>	96
<p>Fig. 53. Detalhe do desenho “Nu Masculino de Pé + Dois Croquis”, de Rafael Frederico. Registro: 0185. Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.</p>	96

<p>Fig.54. Detalhe do desenho “Nu Masculino”, de Rodolfo Amoedo. Registro: 254. Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.</p>	97
<p>Fig.55. Detalhe do desenho “Nu Masculino”, de Rodolfo Amoedo. Registro: 254. Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.</p>	99
<p>Fig.56. AUGUSTO JOSÉ MARQUES JÚNIOR (1887-1960): “Cabeça de Velho”, 1950. Carvão sobre papel, 57,5 x 45cm. Concurso para Desenho de Modelo Vivo, 1º lugar Registro: . Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.</p>	103
<p>Fig.57. CALMON BARRETO (1909-1994): “Cabeça de Velho”, 1950. Carvão sobre papel, 60 x 43cm. Registro: . Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.</p>	103
<p><u>Capítulo 3. O Pensamento de unidade e conjunto na pintura por meio do esboço.</u></p>	
<p>Fig. 58. LEONARDO DA VINCI: “Estudo de Madona e criança com um gato”, 1478. Tinta sobre papel, 28,1 x 19,9 cm. Acervo Museu Britânico, Londres. Fonte:http://uploads2.wikipaintings.org/images/leonardo-da-vinci/study-of-the-madonna-and-child-with-a-cat.jpg</p>	108

<p>Fig. 59. LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE (1877-1939): Esboço para “Poema a Virgem”, s/d.</p> <p>Carvão sobre papel, 31,3 x 39,2cm</p> <p>Registro: 206</p> <p>Coleção Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.</p> <p>Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2013</p>	112
<p>Fig.60. LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE (1877- 1939): Anchieta escrevendo poema à virgem, Prêmio de Viagem, 1906.</p> <p>Óleo sobre tela, 100 x 125 cm.</p> <p>Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.</p> <p>Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2013.</p>	112
<p>Fig.61. Detalhe.</p>	113
<p>Fig.62. Detalhe.</p>	113
<p>Fig.63. PETER PAUL RUBENS (1577 – 1640): “Baco”, 1638-1640.</p> <p>Óleo sobre tela (transferido de um painel), 191 x 161,3.</p> <p>Hermitage Museum, St. Petersburg.</p> <p>Fonte: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/03/hm3_3_1_3c.html.</p>	116
<p>Fig.64. VICTOR MEIRELLES DE LIMA: “Baco” (Cópia de Rubens), s/d.</p> <p>Óleo s/ papel fixado sobre madeira, 34,5 x 26 cm.</p> <p>Envio de pensionista.</p> <p>Coleção Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro.</p> <p>Fonte: Foto de Rafael Bteshe.</p>	116
<p>Fig.65. VICTOR MEIRELLES DE LIMA: “Estudo para Batalha dos Guararapes”, 1874-1878.</p> <p>Grafite sobre papel, 27,3 x 20,9cm</p> <p>Fonte: www.museuvictormeirelles.gov.br</p>	118
<p>Fig.66. VICTOR MEIRELLES DE LIMA: “Estudo para Batalha dos Guararapes”, 1874-1878.</p> <p>Grafite sobre papel, 10,6 x 13,8 cm.</p> <p>Fonte: http://www.museuvictormeirelles.gov.br</p>	118

Fig.67. LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE: “Farrapos – Estudo”, 1935. Óleo sobre tela, 42 x 93 cm. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.	119
Fig.68. Detalhe	120
Fig.69. Detalhe	120
Fig.70. Cartela de cores. Fonte: http://www.underpaintings.blogspot.com	121
Fig.71. ELISEU D'ANGELO VISCONTI: “Nu feminino de costas (Academia)”, s/d. Óleo s/ tela, 80,5 x 60 cm. Registro: 0049. Museu D. João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2011.	122
Fig.72. Detalhe.	125
Fig.73. Detalhe.	125
Fig.74. Detalhe.	127
Fig.75. Detalhe.	127
Fig.76. ELISEU D'ANGELO VISCONTI: “Nu masculino de pé (Academia)”, 1892. Óleo sobre tela, 110,0 x 77,0 cm. Nu, medalha de ouro; Primeiro prêmio de viagem da República. Registro: 3253 Museu D. João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2011	129
Fig.77. Detalhe.	130
Fig.78. Detalhe.	130

Fig.79. MANUEL PEREIRA MADRUGA FILHO (1882- 1951): “Paisagem com carneiros”, Paris, 1898. Óleo sobre tela, 184 x 122cm. Envio de Paris por pensionista. Registro: 0029. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2013.	146
Fig.80. Detalhe.	146
Fig.81. Detalhe.	146
Fig.82. Detalhe.	146
Fig.83. Detalhe.	147
Fig.84. ANTONIO DIOGO DA SILVA PARREIRAS (1860-1937): “Paisagem”, Paris, 1910. Óleo sobre madeira, 26,8 x 40 cm. Registro: 0065 Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.	148
Fig. 85. Detalhe.	148
Fig. 86. Detalhe.	149
Fig. 87. Detalhe.	149
ANEXO I	
Fig. 88. RODOLFO AMOEDO: “Retrato de Homem”, s/d. Óleo sobre tela, 44 x 35 cm. Registro 7585. Coleção Museu D. João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto da autora, 2011.	162
Fig. 89. Análise da obra “Retrato de Homem”, realizada pela autora.	162

Fig. 90. Pintura “Retrato de Homem” de Rodolfo Amoedo, dessaturada digitalmente.	162
ANEXO II	
Fig. 91. LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE (1877- 1939): “Busto feminino (Academia)”, s/d. Óleo sobre tela, 55,4 x 46 cm. Registro 0058. Museu D. João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2011	163
Fig. 92. Detalhe.	163
Fig. 93. Detalhe dessaturado.	163
ANEXO III	
Fig. 94. RODOLFO AMOEDO: “Nu Masculino Sentado”, 1881. Carvão sobre papel, 65 x 49cm. Registro: 261 Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe.	164
Fig. 95. ANTONIO ARAÚJO DE SOUSA LOBO (1840-1909): “Busto Romano (cópia de escultura)”, 1860. Carvão sobre papel, 64,5 x 48cm. Reg.266. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2013.	164

ANEXO IV	
<p>Fig. 96. RODOLFO AMOEDO: “Nu Masculino”, 1880. Carvão sobre papel, 63,5 x 49cm. Registro: 254 Museu Dom João VI, EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2013</p>	165
<p>Fig. 97. RODOLFO AMOEDO: “Menino Sentado”, s/d. Carvão s/ papel, 63 x 48 cm. Registro 253. Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2013.</p>	165
ANEXO V	
<p>Fig. 98. RAFAEL FREDERICO: “Busto Masculino (Academia)”, 189_. Óleo sobre tela, 54,7 x 37,7cm Envio do exterior por pensionista Registro: 0081 Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: Foto de Rafael Bteshe, 2013.</p>	166
<p>Fig. 99. ELISEU D'ANGELO VISCONTI: “Cabeça de menino”, s/d Óleo sobre tela, 55,3 X 46 cm Envio de Paris Registro: 3080 Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: foto de Rafael Bteshe, 2011</p>	166

ANEXO VI	
<p>Fig.100. ELISEU D'ANGELO VISCONTI: “Nu masculino sentado (academia)”, 1894. Óleo sobre tela, 81 x 66 cm Envio de Paris por pensionista Registro: 0012 Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: foto de Rafael Bteshe, 2011</p>	167
<p>Fig.101. ELISEU D'ANGELO VISCONTI : “Nu feminino (Academia)”, 1894 Óleo sobre tela, 81,3 x 47,3 cm Envio de Paris por pensionista. Registro: 0013 Museu Dom João VI, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. Fonte: foto de Rafael Bteshe, 2011</p>	167

Introdução

A presente dissertação trata da prática da pintura acadêmica brasileira no período que compreende as últimas décadas do século XIX e primeiras décadas do XX, por meio da análise da teoria crítica de Charles Blanc e do processo de construção de desenhos e pinturas do acervo do Museu Dom João VI. Nosso objetivo é avaliar o pensamento plástico dos pintores ligados à instituição de ensino. Assim sendo, nossos critérios de estudo se voltaram para os meios em que o pintor opera para chegar ao resultado final da obra, ou seja, o vocabulário formal próprio da pintura, procurando sobretudo trabalhar com obras em esboço ou inacabadas, pela clareza com que expõem o processo. Ainda recorremos as fontes primárias: estatutos, ementas de curso, programas de aula, textos de artistas ou teóricos/ artistas brasileiros e estrangeiros, que nos permitem maior aproximação ao universo do saber artístico.

A motivação para a recente pesquisa surgiu ainda quando bolsista durante a participação do projeto “A formação do Artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes”, sob orientação da professora doutora Sonia Gomes Pereira. Nesta etapa, realizamos um exame no campo da técnica pictórica. De modo mais específico, o trabalho consistiu em selecionar obras no acervo de pintura do Museu Dom João VI¹, que se identificassem com o processo de pintura apresentado no livro *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century* de Albert Boime, estabelecendo, deste modo, um paralelo entre as práticas de ensino de pintura nas academias brasileira e francesa no século XIX. Esse projeto proporcionou maior visibilidade diante do exercício de ateliê, trazendo à tona relevante questão sobre a construção da pintura naquele período e constatando a relação técnica aplicada em ambas as academias.²

Por meio dessa pesquisa constatamos que o método de esboço é evidente em parte significativa de pinturas do acervo do citado museu, em sua maioria, academias (estudos

¹ O museu D. João VI, fundado em 1979, é resultado da divisão do acervo da Academia Imperial de Belas Artes, que ocorreu em 1937. O museu se situa na Ilha do Fundão, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Escola de Belas Artes, e é um lugar privilegiado para o campo da pesquisa historiográfica em torno do ensino acadêmico brasileiro. Este local, reserva de conhecimento, abriga a memória do ensino artístico desenvolvido na Academia durante o século XIX até os dias atuais, o que possibilita uma maior aproximação à metodologia praticada na instituição. Sua reserva técnica conta com um rico manancial que tem gerado novas discussões dentro do ensino oficial dos séculos XIX e início do XX.

² QUEIROZ, M. *As técnicas de pintura das Academias Francesa e Brasileira no século XIX: O caso do Museu D. João VI*. Revista eletrônica 19&20. Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pintura_tecnicas.htm>. Acesso em: 17 ago. 2013.

de modelo vivo) que eram fruto do estudo dos pensionistas da Academia brasileira na Europa, do final dos oitocentos e início dos novecentos.

A partir dessa experiência começaram a surgir questões significativas sobre a produção da pintura e o ensino na academia brasileira no século XIX: de que maneira o artista acadêmico refletia as questões formais diante do processo gerativo da pintura? O esboço e a síntese da forma observados nas pinturas, estariam também presentes na prática de desenho? A observação da figura humana teria, sobretudo, uma preocupação de representação apenas anatômica, ou existiria igualmente a atenção ao movimento e o ritmo das linhas? Haveria o interesse em estimular a busca pela expressão individual do artista na Academia? O artista acadêmico estaria apenas interessado na imitação literal da natureza?

Sendo a narrativa um dos principais aspectos defendidos pelos acadêmicos, a leitura dessas obras passou a ficar normalmente concentrada em seus aspectos iconológicos e/ou iconográficos enquanto que as obras modernas, à expressão formal. Isto porque para o artista acadêmico a narrativa era um ponto fundamental da linguagem artística, enquanto que os artistas modernos passaram, cada vez mais, a se afastar dos conteúdos literários. Assim, a teoria moderna da arte tratou o artista acadêmico como se o próprio não estivesse consciente do processo de construção da obra que criara, e deste modo, não ficasse concentrado no veículo da pintura, mas apenas na narrativa da obra. Deste modo, para melhor compreensão da discussão que se desdobra diante da prática de ensino e com o intuito de responder as questões levantadas acima, concentramos as atenções no veículo das obras por nós selecionadas e ainda buscamos fontes teóricas para auxiliar nessa busca. Não pretendemos de modo algum, anular a relação forma/conteúdo, o que seria absurdo ao nos referimos à arte acadêmica, mas ao contrário, queremos reforçar questões de ordem puramente formais para complementar alguns pontos que para nós, ficaram, por muito tempo obsoletos, nos textos que tratam de tal arte. Em outras palavras, nosso interesse reside em compreender de que maneira os atributos formais – apresentados aqui pelo termo - pensamento plástico - eram refletidos pelos acadêmicos e de que modo este ensino pode ter propiciado, até certo ponto, o desenvolvimento das artes modernas.

Segundo Albert Boime - um dos principais historiadores contemporâneos a rever o ensino prático nos ateliês acadêmicos franceses dos oitocentos - durante o processo de execução de desenhos e pinturas, ocorre certa articulação formal que é muito próxima às apresentadas pelos artistas modernos. Boime defende que a pintura em esboço, difundida

por Manet e pelos artistas impressionistas partiu de uma abordagem tradicional acadêmica.³ A revisão crítica desse teórico, na década de 1970, coincidiu com um crescente interesse por um revisionismo da arte e do ensino praticado nas academias. No Brasil, muitas pesquisas voltadas para este fim, vem, cada vez mais, ganhando destaque no campo da historiografia recente.⁴

O interesse pela busca da didática formal na Academia, e pela consequente defesa de que existe um pensamento plástico, assim como existe um “pensamento matemático” ou um “pensamento verbal”, encontra-se estritamente orientado pela crença de que a obra de arte, no caso específico da pintura, seja ela, acadêmica ou moderna, só se realiza à medida em que elementos como: linha, massas de claro escuro e cor – o vocabulário plástico - se tornam ativos no constante diálogo do artista com esses meios sobre o suporte, onde é possível criar, deste modo, e somente por este modo: ritmo, repetição, proporção, equilíbrio, harmonia e unidade visual, formando por fim figuras ou formas que são resultado da interação desses elementos formais.

O estudioso da psicologia da forma, Rudolf Arnheim, defende que se tais elementos não forem acionados pelo interessado em analisar a obra, este deixará de mergulhar na obra de arte como um todo. Cabe aqui citar a defesa de seu posicionamento:

Os historiadores e críticos podem dizer muitas coisas úteis sobre um quadro sem qualquer referência a ele como obra de arte. Podem analisar seu simbolismo, atribuir seus temas a origens filosóficas ou teológicas, e sua forma a modelos do passado; podem também usá-lo como um documento social, ou como uma manifestação de uma atitude mental. Tudo isso, contudo, pode se limitar ao quadro como um transmissor de informações factuais e não precisa se relacionar com seu poder de transmitir o testemunho do artista através da expressão formal e do conteúdo. Por isso, muitos historiadores ou críticos sensíveis concordariam com Hans Sedlmayr quando afirma que tais abordagens deixam de considerar fatores que só se podem explicar como qualidades artísticas[...] ⁵

Neste sentido, Arnheim defende que:

³ BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Originally published 1971 by Phaidon Press Ltd., London. Copyright 1986 by Yale University.

⁴ No Brasil, uma série de pesquisas voltadas para a revisão do ensino da prática na academia brasileira, começaram a ganhar corpo, principalmente, em décadas mais recentes. Muitas dessas se debruçam sobre o acervo do museu D. João VI, objeto de estudo de nossa pesquisa atual, com destaque para: O grupo de pesquisa Entresséculos, o projeto de pesquisa desenvolvido por Sonia Gomes Pereira, supracitado, o seminário anual do referido museu, além das várias dissertações e teses, que procuram assim como Boime, reavaliar a postura acadêmica dos artistas brasileiros ligados à Academia.

⁵ ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.3.

[...]para tornar a obra de arte viva ... é preciso dar-se conta de forma sistemática, mas intuitiva dos fatores de forma e cor que transmitem as forças visuais de direção, relação e expressão, pois estas forças visuais proporcionam o principal acesso ao significado simbólico da arte.⁶

Deste modo, nossa hipótese inicial, que partiu da problemática do esboço na pintura de ateliê se estendeu para uma posição mais abrangente que compreende certa unidade de pensamento que aparece como base do raciocínio plástico. Com isto, chegamos a suposição de que a discussão do artista acadêmico, em termos formais, estaria presente no cotidiano prático de ateliê se tornando, portanto, fundamental investigar essa prática.

Posição semelhante à nossa foi tomada por Ernest Gombrich, que acreditava que “o estudo da metafísica da arte deveria ser, sempre, suplementado por uma análise da sua prática, notadamente da prática do ensino”.⁷ Gombrich ambicionou em “Arte e Ilusão”, apresentar os problemas da arte “ numa linguagem que fizesse sentido tanto para eles [os artistas] quanto para nós [historiadores]...”⁸ Ele ainda defendia que “assim como o estudo da poesia fica incompleto sem algum conhecimento da linguagem e da prosa, o estudo da arte deve ser ... suplementado cada vez mais com uma pesquisa da linguística da imagem visual”.⁹ Ainda a pesquisadora, Sonia Gomes Pereira, já citada, igualmente entende que existe uma teoria artística implícita na prática do ensino acadêmico, o que faz dela apoiadora de pesquisas que se dirigem a esse campo de investigação.

Outra provocação que impulsionou o desenvolvimento de nossa pesquisa foi a constatação de que o currículo acadêmico de ensino perpassou os séculos desde sua origem no XVI e parece sobreviver em alguns casos até os dias atuais.¹⁰ Nossa hipótese para esse método resistir a contemporaneidade e estar sempre presente como base para o desenvolvimento pessoal do estudante de arte, com mais força, até a primeira metade do século XX,¹¹ se encontra atrelada a suposta questão de que o ensino metódico acadêmico

⁶ *Id ibid.*, p.4.

⁷ GOMBRICH, E. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo, Martins Fontes, 1986. p. 137.

⁸ *Id ibid.*, p. 8.

⁹ *Id ibid.*, p.7.

¹⁰ Este método resiste ainda hoje nas Academias russas: *Ilya Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture* e *V. Surikov Moscow State Academy Art Institute*; na Academia canadense: *Academy of Realist Art*; nas Academias em Florença: *Angel Academy* e a *Florence Academy of Art* e nos Estados Unidos: *New York Academy of Art*.

¹¹ Aqui nos referimos sobretudo a pintura tradicional.

também seria responsável pelo desenvolvimento da percepção visual do estudante diante do contato com objetos, na fase de cópias, e mais tarde na sua relação com a natureza, possibilitando a esse artista chegar ao estilo pessoal por meio do embate com elementos próprios do meio de expressão.

Após o exame pormenorizado das pinturas do acervo do museu, nos debruçamos sobre os desenhos de modelo vivo, etapa anterior à pintura, notadamente considerada a mais importante fase do aprendizado acadêmico.

Depois de examinar os desenhos, iniciamos o estudo das fontes primárias, que nos fez chegar ao teórico, crítico e gravador acadêmico francês, Charles Blanc, o que resultou no desenvolvimento do capítulo teórico introdutório de nossa dissertação.

Neste capítulo, primeiramente, fundamentamos o estado da questão: comentamos a rejeição da crítica moderna da arte em relação a arte acadêmica; apontamos os principais revisores críticos do sistema acadêmico de ensino; apresentamos breve panorama histórico acerca da metodologia acadêmica de ensino desde sua origem no século XVI; definimos o que entendemos por pensamento plástico e fundamentamos o aparecimento deste termo a partir do surgimento da teoria formalista da arte, no final do século XIX, com os principais expoentes teóricos dessa fortuna crítica: Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand. Após a contextualização histórica, apresentamos o assunto principal que introduz a discussão em torno do pensamento plástico no ambiente acadêmico: avaliamos a posição teórica de Charles Blanc apontando questões que serão difundidas posteriormente pelo formalismo e sua provável influência aos artistas ligados à Academia brasileira. Ainda, aproximamos as ideias de Blanc à teoria de Adolf von Hildebrand, do pintor Daniel Parkhurst e do teórico alemão Rudolf Arnheim.

Apresentado o capítulo teórico que discorre certos pontos retomados ao longo da dissertação, entramos nos capítulos que fundamentam o ensino observando a prática de ateliê.

No segundo capítulo, que gira em torno do desenho, ferramenta elementar do pensamento plástico, expomos a relação do desenho com a cor, apontado o entrosamento das duas ferramentas plásticas tanto por parte dos acadêmicos, quanto dos modernos; apresentamos os primeiros elementos do desenho tratados na Academia durante a disciplina - Desenho Figurado - apontando o uso da geometria como base ferramental para a consciência do artista sobre os elementos formais, uma espécie de “alfabetização visual” e o meio possível para o estudante “aprender a ver”; avaliamos o processo de

construção do modelo vivo observando a lógica de formação das figuras humanas desenhadas por meio de esquemas de síntese da forma.

No terceiro capítulo, retomamos o assunto que propiciou o desenvolvimento desta pesquisa - o esboço como método embrionário da pintura. Em primeiro lugar, analisamos a prática do esboço na pintura de ateliê: avaliamos a importância desse método para a construção da pintura, de gênero ou histórica; discutimos sobre a incorporação das competências de esboço no currículo acadêmico francês no início do século XIX, o que também se verifica na Academia brasileira, tanto por meio de documentos referentes à concursos de pinturas, quanto por parte dos programas de aula dos professores; tratamos da importância da pintura ao ar livre no ambiente acadêmico, reavaliando essa prática e a sua relação com o método esboço; mostramos análises pormenorizadas das pinturas de modelo vivo e de paisagem do Museu D.JVI, tornando evidente o processo de construção das obras e aludindo o pensamento do artista durante o ato criador.

O movimento, a busca por meio do esboço e de esquemas de síntese, as estratégias que a artista procura e encontra mediante o *modus operandi* desde o começo até sua completude, orientam o ensejo desta pesquisa desvelando assim outras características das pinturas acadêmicas.

Capítulo 1. O Pensamento Plástico na Academia.

1.1. O Estado da Questão.

1.1.1. Rejeição da arte acadêmica pelos modernos.

Durante o século XIX, poetas como Charles Baudelaire e Émile Zola, passaram a valorizar, acima de tudo, a expressão plástica das obras de arte. Dentro dessa perspectiva, que se origina principalmente com Baudelaire por meio do juízo das obras Românticas, sobretudo da pintura de Delacroix, ser moderno passou a significar, ao longo do século, representar temas contemporâneos, como o caso de Courbet, e ainda lançar mão das faturas das pinceladas com um “tratamento borrado” e “impreciso” como realizaram Manet e seus colegas impressionistas.¹²

Baudelaire é tido por diversos autores como o patriarca da corrente formalista da arte devido sua postura crítica para além do tema da obra. Segundo Guilherme Bueno, o juízo crítico do poeta desponta um novo método de olhar que atravessa a ilustração de determinada cena, percebendo a importância da cor, a interação entre as cores, a maneira pela qual o artista desenha, em suma, valorizando a expressão da forma.¹³

Assim, muitos teóricos passaram a acreditar que essa leitura fosse fonte exclusiva dos modernos e os assuntos plásticos tratados nos ateliês acadêmicos foram ignorados pela teoria crítica.

No século XX, Clement Greenberg, aparece como o principal crítico da arte moderna. Defendia a ideia de que tal manifestação artística começara com Manet. Segundo Briony Fer, para Greenberg a arte era meramente uma questão de experiência, o que ele entendia como o aspecto prático do fazer artístico e conferia grande importância a atenção dada pelo artista ao veículo da pintura. “Em sua opinião, toda pintura moderna bem-sucedida apresentava em comum um amplo reconhecimento da superfície do quadro, ou seja, a planaridade da tela”.¹⁴

Nas palavras de Greenberg, “as pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com a qual declaravam a superfície sobre

¹² Cf. FRASCINA, FRANCIS...[et alii]. *Modernidade e Modernismo: Pintura Francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. pp. 8-9.

¹³ BUENO, G. *A Teoria como Projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock/ Guilherme Bueno*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

¹⁴ FRASCINA, FRANCIS...[et alii]. *Op., cit.*, p.13.

as quais eram pintadas”.¹⁵ O crítico compreendia que esse procedimento técnico se iniciara em Manet e que estava desvinculado de toda e qualquer arte anterior. Para Greenberg a bidimensionalidade dessa pintura era o que a diferenciava das anteriores.

Conforme o posicionamento dos críticos modernos, a grande diferença entre a arte tradicional e a moderna reside na seguinte crença:

O modernismo na arte representa o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo as próprias condições de representação tornaram-se centrais de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto.¹⁶

Era como se a pintura passasse de mera “imitação” à verdadeira “expressão” dos sentimentos por meio do veículo da pintura. Esses conceitos, cada vez mais, intensificaram a crença de uma oposição entre acadêmicos de um lado, como os escravos da mimese e de outro os modernos, libertários das amarras miméticas.

No Brasil, a partir das primeiras décadas do século XX, principalmente com evento conhecido como “Semana de 22”¹⁷, um grande número de intelectuais, passaram a se valer de postura semelhante àquela desencadeada na Europa, desde Baudelaire, e começaram a se rebelar contra o sistema de arte acadêmico. Assim, conforme Arthur Valle, “desqualificando e diminuindo o academicismo fluminense e enfatizando a sua suposta estagnação estética, os modernistas só poderiam, por contraste, sair exaltados”.¹⁸ Com a crescente valorização da arte moderna, o sistema acadêmico caiu em um quase que total obscurecimento, o que começou a ser revisto por pesquisadores e críticos a partir da década de 1970.

¹⁵ *Id ibid.*

¹⁶ DANTO, A. *Após o Fim da Arte*. Ed da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997. p.9.

¹⁷ A Semana de Arte Moderna, ou Semana de 22, foi um evento de artes que ocorreu nos dias 17 e 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. O objetivo da Semana era romper com a tradição e revelar as novas vertentes da estética moderna. Contou com a participação dos artistas: Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brecheret, entre outros, ainda contou com a participação de músicos, como Villa Lobos, Guiomar Novaes e Fuctuoso Viana, e na literatura contou com os intelectuais Mário de Andrade, Oswald de Andrade, dentre outros. Cf. OLIVEIRA, M. *História da Arte no Brasil: textos de síntese*/ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.pp. 98-108.

¹⁸ VALLE, A. *A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890- 1930): Da Formação do Artista aos seus Modos Estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.p.5.

1.1.2. Reavaliação crítica da arte acadêmica.

Em 1971, o historiador Albert Boime, já citado, estudioso interessado em reavaliar a arte acadêmica e contribuir com outras perspectivas em torno do ensino oficial, publica a primeira edição do livro *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, resultado de uma profunda pesquisa na metodologia dos ateliês de ensino de arte franceses do século XIX.¹⁹

No livro, Boime combate firmemente a noção de arte criada *ex nihilo*²⁰ e independente da desenvolvida nos ateliês acadêmicos, promulgada por teóricos modernistas, conforme antes citado. O historiador defende a arte moderna como uma continuidade da arte acadêmica. Em suas palavras:

A concepção da Academia *des Beaux-Arts* como uma instituição estática, moribunda, cujo programa foi carimbado com uma irremediável aversão à inovação, precisa ser reexaminado. A maneira fácil com que os críticos têm eliminado a arte Acadêmica e oficial - com base em um quadro de referência estética no século XX - é historicamente injustificada. Ao invés de ver o desenvolvimento da arte francesa como consequência de dramáticos conflitos entre “heróis” inovadores e “vilões” Acadêmicos, o padrão histórico familiar de estilos artísticos do período pode ser ampliado por uma avaliação justa do papel histórico da Academia. A forma particular que os movimentos independentes assumiram foi, em grande parte, determinada por padrões acadêmicos.²¹

Para Boime, há relação direta entre as práticas desenvolvidas nos estúdios acadêmicos e as praticadas pelos artistas independentes. Esta ligação pode ser comprovada, principalmente, por meio da análise de escritos de pintores acadêmicos,

¹⁹ A publicação do livro coincidiu com alguns acontecimentos importantes, naquele período, que afetaram a arte educação nos museus, o ensino da disciplina História da Arte nas escolas e até mesmo na produção de arte - A inauguração em 1980, do New York *Academy of Art*, com a proposta de reviver o currículo da *École des Beaux-Arts*; numerosas monografias voltadas para o *Salon* e mestres acadêmicos até então pouco conhecidos; e a inauguração do Museu *D'Orsay* em Paris, em dezembro de 1986, onde figuravam quadros de artistas acadêmicos, ao lado de artistas de vanguarda. In: BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Originally published 1971 by Phaidon Press Ltd., London. Copyright 1986 by Yale University, prefácio (tradução nossa).

²⁰ *Ex nihilo nihil fit* é uma expressão latina que significa “nada surge do nada”. É uma expressão que indica um princípio metafísico segundo o qual o ser não pode começar a existir a partir do nada. A frase é atribuída ao filósofo grego Parmênides. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ex_nihilo_nihil_fit. Acesso em: 06 de junho de 2015.

²¹ BOIME, *Op., cit.*, p.xi (tradução nossa).

citados pelo autor, que mostram suas diretrizes de ensino em termos práticos. Tais exercícios evidenciavam, entre outras propostas, a pintura de paisagem ao ar livre e uma especial atenção ao processo de esboço, assuntos que trataremos no terceiro capítulo dessa dissertação. O autor afirma que a “estética do esboço”, como se refere ao estilo de pintura dos artistas impressionistas, partiu da abordagem tradicional acadêmica.²²

Muitos pesquisadores da arte brasileira, igualmente interessados em reavaliar a postura e o ensino acadêmico desenvolvido no país durante o século XIX e início do XX, vem, desde os anos 1970 e 1980, revelando outro olhar sobre esse complexo sistema de ensino. Conforme Sonia Gomes Pereira, os pontos primordiais dessa revisão crítica são:

A questão de uma melhor conceituação do termo acadêmico em relação aos estilos artísticos; a dificuldade de entender a produção artística brasileira fora do esquema sequencial de estilos – usualmente utilizado para a apresentação da arte europeia; e a discussão sobre o papel da Academia Imperial de Belas Artes e o projeto cultural do Império de construção de uma identidade nacional – destacando, neste último tópico, a relação entre a produção artística e as teorias sociais da época.²³

Outro ponto questionado por Pereira, está no fato de que a historiografia tradicional havia consagrado a arte desenvolvida no seio da Academia, como “neoclássica” ou simplesmente “acadêmica”, tomando os dois termos, em muitos casos, como sinônimos ou estilos comuns. A pesquisadora explica, para aqueles que insistem ainda hoje em sagrar a arte produzida na academia por esses termos que: “Acadêmico não é um estilo, mas um modo específico de ensino e produção artísticos, caracterizado pelo respeito a um sistema determinado de normas”.²⁴ E ainda que “a academia partiu de uma abordagem neoclássica, mas aos poucos incorporou outros movimentos como: romantismo, realismo, impressionismo e o simbolismo”.²⁵

Arthur Valle, outro pesquisador que vem contribuindo com essa revisão crítica, propõe em sua tese de doutoramento, a discussão sobre os “modos estilísticos” na arte

²² Cf. BOIME, *id ibid.*

²³ PEREIRA, S. G. *Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 54, p. 87-106, mar. 2012. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114/53192>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

²⁴ *Id. Ibid.*

²⁵ Cf. PEREIRA, S. G. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte C/Arte, 2008.

acadêmica brasileira do período da primeira República e apresenta por meio de estatutos, ementas de curso e programas de aula, além de imagens de desenhos e pintura do período, a quantidade de estilos que se verifica desdobrados nesse momento na instituição. Valle ainda esbarra em Boime, ao realizar apontamentos comuns entre artistas acadêmicos e modernos, mostrando que a formação do artista independente se desenvolveu a partir de um mesmo princípio de ensino que foi a base de formação do artista desde épocas remotas.²⁶

Uma breve exposição histórica sobre a metodologia de ensino das academias, que se verifica, com algumas poucas modificações, desde a academia florentina do século XVI, nos auxiliará a introduzir a discussão sobre o pensamento plástico acadêmico.

1.1.3. Breve Panorama da metodologia acadêmica de ensino: do século XVI na Itália ao início do século XX no Brasil.

No século XVI, artistas do Renascimento italiano, na luta para elevar as artes plásticas ao nível de artes liberais, foram em defesa do desenho como “o princípio da ciência da pintura”.²⁷ Para Leonardo Da Vinci - um dos principais expoentes dessa revolução - sem desenho, nenhuma das ciências que considerava dignas do caráter científico, poderia existir, já que “procedem da demonstração matemática”.²⁸

A lógica matemática serviu ao artista daquele período como meio para demonstrar que a arte plástica possuía um raciocínio superior tão elevado quanto as artes liberais atingindo assim, esse mesmo patamar, abalando a “escala platônica”.²⁹

Dentro da efervescência do pensamento humanista, em 1563, foi fundada a Academia *del Disegno*, por intermédio de Giorgio Vasari. Esta academia deu origem às modernas academias de arte.³⁰ A academia de Vasari contou com os principais nomes da época, Michelangelo por exemplo, foi nomeado *capri* da instituição. Em 1564, o funeral de Michelangelo popularizou a Academia, e com a ida de Vasari a Veneza, Ticciano e

²⁶ Cf. VALLE, A. *Op. cit.*

²⁷ PEVSNER, N. *Academias de Arte – Passado e Presente*: Companhia das Letras. São Paulo, 2005, p.93.

²⁸ *Id ibid.*

²⁹ Para Platão os artistas ocupavam um nível inferior na escala social da sociedade grega, porque segundo sua “Teoria das Ideias”, o artista apenas seria capaz de fazer uma imitação imperfeita daquele mundo superior perfeito e inteligível.

³⁰ PEVSNER, N. *Op., cit.*, p.105.

Tintoretto, entre outros artistas venezianos, enviaram cartas solicitando suas admissões na recente academia florentina. É interessante notar que a Academia de Vasari, como o nome indica, priorizava a ciência do desenho e mesmo aqueles artistas venezianos, afamados pelas pesquisas cromáticas, como Ticiano e Tintoretto, estudaram na mesma. Esses apontamentos são fundamentais para a compreensão do pensamento plástico, em que é possível notar uma base comum que fomenta a estrutura cognitiva do artista.

Especula-se que, antes da Academia de Vasari, tenha existido a Academia de Leonardo Da Vinci.³¹ Segundo Pevsner, Leonardo propôs um programa de ensino extremamente revolucionário para a época, o que parece preconizar a formação acadêmica do artista, ensinando primeiro perspectiva, depois teoria e prática das proporções, em seguida cópia a partir de desenhos dos antigos mestres, passando para cópias de relevos, desenho com modelo vivo e enfim, a prática da arte pessoal.³²

Em 1648, é fundada a Academia Real de Pintura e Escultura em Paris. Era totalmente subvencionada pelo Estado e se ocupava da elaboração e aplicação da doutrina, nomeava os professores e era responsável por premiações como o *Grand Prix* e pelo prêmio mais alvejado de todos os estudantes, o *Prix de Rome*.³³ O curso da Academia era dividido em dois níveis: a classe elementar e a classe adiantada. A primeira empregava o ensino de cópias, a segunda o desenho de modelo vivo. A metodologia de modo geral se concentrava em aulas teóricas e práticas sobre perspectiva, geometria, anatomia, desenho a partir de estampas, desenho a partir de moldes de gesso e o desenho de a partir do natural ou modelo vivo.³⁴ As aulas de pintura e escultura eram ministradas nos ateliês dos mestres, quase que do mesmo modo como nas guildas medievais. Existia uma hierarquização de gêneros acadêmico: as naturezas mortas ocupavam o nível inferior, logo acima as paisagens, depois quadros de animais, acima o retrato e ocupando o hall mais elevado, as pinturas de cenas históricas.³⁵

De acordo com a pesquisadora Angela Ancora da Luz, a academia francesa:

Refletia o desejo de união que os artistas começavam a sentir com o intuito de defesa de seus interesses. Além disso, possibilitava a troca de ideias e o aperfeiçoamento técnico dos processos pictóricos e

³¹ Cf. PEVSNER, *id ibid.*

³² *Id ibid.*, pp.97-98.

³³ O *Prix de Rome (Prêmio de Roma)* foi uma bolsa de estudo anual destinada a estudantes das artes e atribuída pelo governo francês a jovens artistas que se distinguiram na respectiva categoria. Foi criado em 1663 durante o reinado de Luis XIV de França.

³⁴ PEVSNER, *Op., cit.*, pp. 148-149.

³⁵ *Id ibid.*, p.151.

escultóricos, que se tornava cada vez mais necessário, e deveria iniciar-se com o desenho e o domínio da figura humana.³⁶

No século XVIII, a França se torna o grande centro de arte do mundo, atraindo artistas de todas as partes do continente europeu e enviando artistas para diversas regiões da Europa.

Nos primeiros anos do século XIX, a Academia francesa passa por reformas e no currículo de 1816, aparecem dois pontos fundamentais para a compreensão da arte acadêmica oitocentista: a implantação do *Prix de Rome* para a pintura de paisagem e as competições de esboços de composição. Boime observa que essas duas inovações provocaram mudanças significativas na arte francesa dos oitocentos, exercendo influências sobre as práticas dos artistas independentes, assunto que abordaremos mais tarde.³⁷

Em 1863, outra reforma é realizada na Academia. Os artistas não acadêmicos, como Violet-le-Duc e Eugène Delacroix, eram convidados a ministrar palestras sobre suas pesquisas recentes, o que assinala a abertura da academia para criadores independentes.³⁸

Desde a Reforma de 1863, conforme Valle que se apoia em Boime, “a expressão idiossincrática do estudante deveria ser encorajada e preservada e não ‘corrigida’ em termos de algum padrão elitista de perfeição como se acreditava que a *École* fizesse”.³⁹

Paralelo a esses acontecimentos, em 1826 é inaugurada, no Brasil, a Academia Imperial das Belas Artes, oriunda do plano de D. João VI, para prover o desenvolvimento social, econômico e cultural da nova nação emergente. A academia brasileira estruturada a partir das ideias de Le Breton, chefe da missão artística francesa,⁴⁰ foi fundamentada dentro dos princípios do sistema acadêmico francês. Com um difícil começo em sua estrutura, aos poucos, ela começa a se solidificar. Em meados do século XIX, duas figuras de destaque promovem mudanças significativas na instituição: Félix-Émile Taunay e

³⁶ LUZ, A. *Uma Breve História dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. p. 31.

³⁷ BOIME, A. *Op cit.*, p.8.

³⁸ VALLE, A. *Op cit.*, p. 52.

³⁹ BOIME *apud* VALLE, *id ibid.*, p.51.

⁴⁰ A Missão Francesa, foi uma missão artística chefiada por Joachim Lebreton, antigo membro do Instituto de França, integrada por inúmeros artistas, com o objetivo de abrir a Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Cf. PEREIRA, S. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte C/Arte, 2008.

Manuel Araújo Porto Alegre. O primeiro, diretor de 1834 a 1851, foi responsável pela instituição do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, e o segundo, lançou as bases de um projeto nacionalista.

O Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, análogo ao *Prix de Rome*, consistia basicamente em uma pensão de cinco anos, subvencionada pelo Governo, visando ao aperfeiçoamento do artista em formação nos mais eminentes centros do Velho Mundo.⁴¹ Ainda estimulava o espírito de emulação entre os estudantes e os colocava em contato direto com o ensino europeu.

Com o advento do regime republicano a Academia passa pelo que ficou conhecido como Reforma 1890. O projeto da Reforma, foi redigido por dois importantes professores, o pintor Rodolfo Amoedo e o escultor Rodolfo Bernardelli. “Orientado pelo ensinamento oficial das academias da Europa, particularmente a de Paris, o projeto propunha uma escola moderna de arte, em sintonia com as inovações do seu tempo”.⁴² Paralelo a este projeto, os artistas conhecidos como “positivistas”, lançam o chamado Projeto Montenegro, redigido por Montenegro Cordeiro, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo, este plano era um tanto confuso, pois pedia praticamente a extinção da academia por considera-la retrógada e monopolista.⁴³

Amoedo e Bernardelli, insatisfeitos pelo andamento das discussões sobre a reforma, que não chegava a nenhum consenso, criaram o Ateliê Livre, um estúdio independente, que pela qualidade de seus mentores rapidamente conquistou prestígio.

Finalmente os estatutos foram aprovados, baseados no projeto redigido pelos novos,⁴⁴ como eram então conhecidos Bernardelli e Amoedo, e devido a reputação prestigiada que tinham, os dois artistas foram nomeados diretor e vice-diretor da então, Escola Nacional de Belas Artes.

A Escola não passou por grandes modificações em sua doutrina pedagógica. As disciplinas para o curso de pintura, eram divididas em Desenho Figurado, Desenho de Modelo Vivo e Pintura. Passou-se a estimular os cursos livres que foram oficializados e

⁴¹ VALLE, A. *A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890- 1930): Da Formação do Artista aos seus Modos Estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

⁴² *id ibid.* p. 43.

⁴³ *Id ibid.*, p.44.

⁴⁴ De acordo com Valle, “nos textos de época se referindo a esse grupo de jovens alunos e professores, somente se encontra a denominação de *novos*”; fazendo referência a postura moderna que tinham para aquela época. No entanto, a denominação de *modernos* parece ter se cristalizado mais tarde, a partir de análises de historiadores do século XX. *Id ibid.*

tornou-se também importante colocar o aluno em contato com os diversos estilos de pintura.⁴⁵

O desenho englobava o curso geral, comum a todos os alunos. Após o geral, o aluno passava para especialização, curso especial ou curso prático, que era dividido em Arquitetura, Pintura, Escultura e Gravura em Medalhas e Pedras Preciosas. Basicamente o ensino compreendia duas fases: o estudo a partir das cópias e o estudo do natural.

Com a Reforma 1890, a principal modificação do currículo foi a extinção das cópias de estampas e a valorização do estilo individual do artista. Nas décadas iniciais do século XX, outras modificações foram realizadas nos currículos,⁴⁶ mas as disciplinas de desenho figurado, desenho de modelo vivo e Pintura, permaneceram na instituição durante a primeira república.⁴⁷

De modo geral, o mecanismo de ensino acadêmico era constituído por etapas cumulativas: na fase inicial, o aprendiz trabalhava sua percepção visual, primeiro através dos estudos de geometria, que incluía geometria descritiva e perspectiva, depois por meio das cópias - cópias de gravuras (*modèles de dessin*) - extintas na academia brasileira em 1890, em seguida a partir de moldes de gesso de diversas partes do corpo, até a passar para os moldes de gesso mais complexos como o Torso Belvedere e o Discóbulo (estátuas da antiguidade clássica); na etapa seguinte, conhecida na academia francesa como passagem *à la nature*, o aluno começava a desenhar diante da figura humana, o desenho de modelo vivo, também conhecido como academia. Somente ao atingir certo grau de proficiência no desenho, o estudante chegava, finalmente, à pintura. Neste estágio também começava pela cópia da cabeça pintada pelo mestre acadêmico e a estudar a partir do modelo vivo, realizando também cópias de pintores antigos até finalmente chegar às suas próprias composições.⁴⁸

Apesar de todo esse rigor metodológico, notamos por meio de nosso estudo anterior, já citado na introdução dessa dissertação, que durante o ensino de pintura na prática, essa austeridade tornava-se mais flexível pois encontrava no esboço seu meio de execução. Deste modo, chegamos a uma situação paradoxal dentro dessa metodologia que merece ser analisada com maior cuidado: ao destacar os exercícios e suas etapas de

⁴⁵ Cf. VALLE, *id ibid.* p. 52.

⁴⁶ Cf. VALLE, *id ibid.* cap.1.

⁴⁷ *Id ibid.* p.65.

⁴⁸ Cf. BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Originally published 1971 by Phaidon Press Ltd., London. Copyright 1986 by Yale University.
e VALLE, A. *id ibid.* Dentro dessa metodologia também se inclui a prática de desenho anatômico.

maneira categórica, notamos um profundo rigor metodológico, em contrapartida, ao examinar de que modo tais exercícios eram admoestados na prática, percebemos que os mestres acadêmicos também evidenciavam maior liberdade na execução, por meio de determinados métodos como esquemas de simplificação e o processo de esboço. Com isto, é possível estabelecer duas diretrizes antagônicas acerca do ensino acadêmico que aparentemente opostas se complementavam – a cópia e o esboço. Esta última era vista como um contraponto à primeira. A cópia representava tradição e o esboço individualidade e originalidade.⁴⁹

Conforme se verifica por meio dessas linhas gerais, o mecanismo de ensino acadêmico permaneceu muito semelhante desde sua criação, o estudante passaria pela fase de cópias para adentrar o universo do contato direto com o natural vivo. Dentro desse saber talvez fosse importante primeiro conhecer, para depois ter o total domínio do fazer, e conseqüentemente do expressar.

Outra importante questão que gostaríamos de destacar está no exame que Albert Boime realiza nos ateliês privados franceses do século XIX. Ao estudá-los, o pesquisador mostra que muitos artistas, considerados como inovadores, partiram de instruções de mestres ligados à Academia. Nesses ateliês, o ensino de pintura se desdobrava de maneira muito semelhante, com algumas diferenças que eram as marcas dos mestres. Podemos ressaltar aqui, o mestre de Édouard Manet, Thomas Couture, que de acordo com Boime, exerceu grande influência ao discípulo, assunto que falaremos mais adiante.⁵⁰

Diferentemente da crença “romântica”, por parte de certos críticos como Greenberg que atribuíram ao fenômeno da criação artística, uma invenção desvinculada de toda e qualquer arte anterior, acreditamos que o homem em sociedade participa a todo instante de um conjunto “orgânico”, numa troca coletiva de informações. Assim, a arte, como as outras atividades do conhecimento humano, também promove este saber coletivo. Com isto, não pensamos aqui em rupturas, mas em continuidades e transformações.

⁴⁹ BOIME, *id ibid.*

⁵⁰ Conforme Boime, Drölling, eleito membro da academia em 1833, foi aluno de David e professor de Paul Baudry, Jean Jacques Henner, Jules Breton, Charles Chaplin, P. V. Galland e Alfred de Curzon. Paul Delaroche que foi discípulo de Gros, produziu um número significativo de artistas premiados nas competições do *Prix de Rome* e contribuiu para a formação de artistas com estilos muito diversificados, entre estes destacam-se: Couture, Millet, Daubigny, Monticelli e Gérôme. Gleyre, embora não fosse um mestre acadêmico, seguia sistema semelhante aqueles, e foi professor de Basille, Renoir, Monet e Sisley. *In: BOIME, id ibid.*

Segundo Gombrich, Vasari costumava render tributos aos artistas do passado que antes dos mais renomados, fizeram distintas contribuições. Ele enxergava a invenção dos meios de representação como uma grande empresa coletiva, em que era inevitável certa divisão do trabalho. O artista Stefano é apontado por ele, como aquele que primeiro se aventurou nas dificuldades dos esboços e mesmo com todos os problemas de execução, mereceu maior reconhecimento do que aqueles que vieram depois, mesmo que mais sistemáticos.⁵¹

O exemplo de Vasari, denota a linguagem da arte, como um campo de conhecimento único, mas que para nós, não está desvinculado dos problemas sociais, políticos e econômicos de uma época. Para o pesquisador Fábio Cerdera,

A história da educação de um artista visual é a história da produção simbólica de sua área, misturando-se, por isso mesmo, com a própria história das oficinas, academias e escolas de arte, enfim, com a história dos ambientes de produção.⁵²

Ainda segundo Cerdera,

mesmo com inúmeras tentativas de reformas e com seu desajuste aos novos tempos do século XIX, o princípio básico de ensino sempre esteve fundamentado na observação de esquemas visuais (aspectos formais de construção, compositivos e estilísticos), herança da tradição artística.⁵³

Esses esquemas visuais, quais se refere Cerdera, serão observados no desenrolar dessa dissertação, para melhor compreensão do processo de criação artística no entresséculos. Um avanço na teoria e na prática dos acadêmicos nos auxiliará a entender o que aqui defendemos como pensamento plástico, tal base que fomenta a estrutura de criação do artista.

⁵¹ GOMBRICH, E., *id ibid.*, p.9.

⁵² CERDERA, F. *Imagem e Tradição: A retórica e a criação visuais na obra ilustrada "História de um Pintor contada por ele mesmo" de Antônio Parreiras*. In: <http://www.dezenovevinte.net/> Acesso em: 12 maio 2014.

⁵³ *Id ibid.*

1.1.4. O Pensamento Plástico.

Temos tratado da existência de um saber plástico, produto do conhecimento artístico, fonte de investigação dessa pesquisa. Esse termo foi cunhado pelo sociólogo da arte Pierre Francastel, na defesa de que existe um pensamento próprio do saber artístico, assim como ocorre em outras áreas do conhecimento humano, como a matemática ou a literatura. A esse raciocínio, o sociólogo denomina “pensamento plástico”, já que, para ele, não é exato pensar o artista como aquele que somente trabalha sobre um plano de reflexão, fornecido por homens voltados às outras áreas do conhecimento. Em suas palavras:

Não é exato pensar que o artista só trabalha sobre um plano de reflexão que lhe foi fornecido por homens voltados a outras disciplinas do conhecimento. Existe um pensamento plástico - ou figurativo - como existe um pensamento verbal ou um pensamento matemático. A retórica não é o único meio de reunir signos. Os que fazem reservas ao valor autônomo da Arte confundem na realidade imitação e representação.⁵⁴

“A retórica não é o único meio de reunir signos” afirma o teórico. De certo, na realidade da pintura, os signos são produtos de um meio que trabalha com elementos de ordem plástica. Esses elementos são a linha, a massa e a cor. Deste modo, no pensamento plástico, algumas questões são inerentes ao próprio meio plástico e no caso da pintura figurativa, além da parte simbólica, existe também a questão formal que a constitui e a torna possível. Assim, tomamos emprestado o termo pensamento plástico, para referirmos igualmente aquele pensamento formal que coloca o artista voltado para questões de ordem inerente ao próprio fato plástico.

⁵⁴ FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. p.69. Ao utilizar o termo “autônomo”, Francastel, sendo um estudioso da sociologia da arte, não se refere a autonomia da mesma como fizeram alguns teóricos formalistas, mas defende o “valor autônomo da arte” do mesmo modo como o valor autônomo do saber científico, ou literário, etc.

1.1.5. O Pensamento Formalista.

A ideia de pensamento plástico parece ter origem na teoria formalista da arte. Embora Francastel não seja um teórico formalista e, em muitos momentos, faça duras críticas as ideias defendidas por certos teóricos dessa corrente, segundo Morpugo-Tagliabue, a defesa de que existe uma linguagem da arte se desenvolveu a partir das ideias do princípio da “pura visibilidade” de Konrad Fiedler (1841-1895).

Para Fiedler, “a forma das artes figurativas é o espaço, cujos princípios devem ser interrogados na estrutura do conhecimento visual”.⁵⁵ Seguindo este raciocínio, para analisar uma obra de arte deve se levar em conta as “leis da percepção óptica”,⁵⁶ já que a arte é produto da natureza visível. De acordo com Fiedler, a expressão artística, análoga ao processo expressivo da linguagem, possui um sentido real de criação e não somente ideal.⁵⁷ Deste modo, “o que é válido para a linguagem, é também válido para a visão. Como todo pensamento é palavra, igualmente toda visão é gesto”. O problema da arte plástica está no problema da visão, e ver é perceber formas. Segundo o termo *Sichtbarkeit*, coroado por Fiedler, toda representação implica uma reação orgânica, que é resultado do fator do processo psicofísico da percepção transformado em gesto, em “movimento figurativo”. Logo, toda representação artística implica em um gesto.⁵⁸ Assim, gesto, técnica e criação entram numa espécie de simbiose e “forjam uma constituição da realidade muito clara e definida, uma realidade ulterior mais perfeita e mais visível que a experiência imediata”, representada por meio de linhas, volumes e cores. O artista desenvolve seu trabalho segundo as leis da visibilidade.⁵⁹

Fiedler ressalta a importância de se entender o modo como o artista trabalha, não somente para esclarecer como e o que é mobilizado no âmbito dos processos mentais, mas porque essa é a maneira de se mostrar que o produto da arte abarca aspectos do mundo que só podem ser alcançados pelos seus meios.

O pensamento de Fiedler esgota o conceito de mimeses e aponta para o caminho de arte enquanto criação em sentido real. Todavia, de acordo com Tagliabue, a teoria de Fiedler, é um tanto inconclusa, pois não chegou a explorar o domínio das estruturas

⁵⁵ MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La Estética Contemporánea: Una Investigación*. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires. 1971, p.74.

⁵⁶ *Id. Ibid.*, p.75.

⁵⁷ *Id. Ibid.* p. 80.

⁵⁸ *Id. Ibid.* p. 81.

⁵⁹ *Id. Ibid.* pp.81-83.

estéticas e da “visão óptica”, mas sua importância fundamental foi ter implantado esses problemas e ter aberto o caminho para a crítica do estudo estilístico, que se desdobrará com maior clareza nas teorias de seus sucessores e amigos; que no campo artístico/teórico compreende as ideias do escultor Adolf von Hildebrand e do pintor, Hans von Marées. E no plano crítico/teórico, se desenvolverá por meio das ideias de ensaístas a ele contemporâneos como, Wölfflin, Berenson, entre outros.

1.1.6. Hildebrand e “O Problema da Forma na Pintura e na Escultura” (1893).

Adolf von Hildebrand, foi um escultor alemão que trabalhou dentro da tradição neoclássica, estudando na Academia de Belas Artes de Nuremberg e na Academia de Munique, vivendo por muitos anos na Itália.⁶⁰ No plano da teoria da arte, Hildebrand, trouxe profundas contribuições para o desenvolvimento das vertentes formalistas com a publicação do tratado *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, publicado em 1893.

Nesse tratado, Hildebrand trata do problema da percepção visual nas artes, aprofundando alguns aspectos previamente defendidos por Fiedler, acima apontados. Para Hildebrand, a problemática do fazer artístico estava vinculada à da percepção visual, sendo a pintura uma arte retiniana, o ensino das artes propiciaria o desenvolvimento das questões perceptivas das formas no espaço. O escultor, parte do conceito de unidade da forma, como no princípio do todo para as partes da teoria da Gestalt⁶¹ posteriormente desenvolvida. Para ele a percepção atinge diretamente a unidade, como uma qualidade imanente ao homem. Hildebrand critica o conceito de imitação na arte, já que os problemas da forma na pintura ou na escultura não são dados imediatamente pela natureza, e é aí que reside a chave do conhecimento artístico, o que ele chama de “estrutura arquitetônica”.⁶² Esta construção é dada pelos problemas próprios da arte, ou

⁶⁰ In: http://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_von_Hildebrand. Acesso em: 10 dezembro 2014.

⁶¹ A palavra Gestalt é um substantivo comum alemão utilizado para significar configuração ou forma. A teoria da Gestalt tem origem no início do século XX e se refere a um conjunto de princípios e experimentos científicos que tratam da percepção sensorial e visual. O princípio dessa teoria é de que o conjunto é formado pela inter-relação entre as partes e que a soma das partes não é igual ao todo. In: ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1989.

⁶² O teórico Wilhem Worringer (1881-1965), aluno de Wölfflin, no livro *Abstraktion und Einfühlung*, chama atenção do leitor para não se surpreender com o uso do termo “estrutura arquitetônica” criado por Hildebrand, já que para o escultor, “esta abarca todos aqueles elementos que convertem em obra de arte o puramente imitativo. (WORRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. p.18).

seja, por meio do desenvolvimento dessa “estrutura arquitetônica”, a escultura e a pintura emergem da esfera do “mero naturalismo” para o reino da “verdadeira arte”.⁶³ Em outras palavras, Hildebrand demonstra que na superfície plana da tela ou diante da matéria em que o escultor irá dar forma à escultura, o artista se envolve com uma lógica que é fundamentalmente plástica, pois ele irá transformar seu contato com a natureza que se desdobra da união entre as faculdades da visão e do tato em: linhas, massas, cores e formas que são produtos do meio. O escultor adverte que o conhecimento na arte não é puramente teórico, mas é ao mesmo tempo prático. Esta prática envolve a conexão entre o processo mental do artista e a realização de suas ideias durante tal execução. Hildebrand destaca que mesmo existindo características imanentes à arte, as quais ele aborda no tratado, não significa que o artista deixará de lado sua individualidade, que aflora à medida em que este desenvolve seu estudo diante da natureza. Assim, acreditamos que o ensino acadêmico seria responsável por promover tal conhecimento por meio da vasta experiência aplicada que coloca sempre em atividade, as relações da visão e dos outros sentidos através das práticas de exercícios. Talvez esteja aí, um dos motivos pelos quais, o programa de ensino acadêmico desde o século XVI, respeitasse certos preceitos que mostramos anteriormente, como a valorização das cópias e depois dos estudos do natural.

Como dito, a teoria de Hildebrand foi extremamente importante para o desenvolvimento das vertentes formalistas na arte, tendo influenciado o historiador Heinrich Wölfflin.⁶⁴ Na publicação de seu livro clássico sobre Arte Clássica, o teórico formalista rende homenagem ao escultor no prefácio.⁶⁵

Sendo Hildebrand escultor, ligado à Academia, passamos a intuir que talvez essa discussão não fosse prerrogativa exclusiva do artista alemão, mas que este havia teorizado aquilo que somente era tratado no cotidiano prático dos ateliês. Assim, nos vimos diante da difícil tarefa de encontrar textos ou tratados de artistas que pudessem igualmente a Hildebrand, ter teorizado os problemas da lógica plástica. Iniciamos a pesquisa primeiramente por meio dos programas de aula dos professores da Academia brasileira,

⁶³ HILDEBRAND, A. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. G. E. Stechert & CO. New York, London, 1907.

⁶⁴ Wölfflin (1864-1945): Suíço de língua alemã estudou na Universidade da Basileia, sendo estimulado pelas conferências de Burckhardt. Mais tarde estudou nas universidades de Berlin e Munique. Seu primeiro livro publicado foi Renascimento e Barroco. Em 1899, aprofunda suas concepções sobre arte clássica, e no prefácio do livro reconhece a importância do escultor Hildebrand, para sua obra, que de acordo com Bazin, “o ensinara a ver”. Em 1915, publica seu mais famoso livro, *Princípios Fundamentais da História da Arte*, obra, que nas palavras de Bazin, “é uma espécie de gramática das formas sem referência a história”, produto da tendência da “pura visibilidade” de Fiedler. In: BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp.144-145.

⁶⁵ GOMBRICH, H. *Op cit*, p.14.

muitas das quais encontradas na tese de doutoramento de Arthur Valle e no site dezoenovevinte desse autor. Durante o escrutínio, algumas fontes começaram a surgir com ferramentas que passaram a servir de chave para o enigma do ensino acadêmico. Até que finalmente chegamos ao teórico que se tornou fundamental dentro de nossa pesquisa: Charles Blanc.

1.2. Charles Blanc e olhar sobre os aspectos formais artísticos: a ideia do formalismo antes da constituição da teoria Formalista.

Blanc foi um gravador e teórico francês, membro e imortal da *Academie des Beaux Arts*, um dos fundadores e redator chefe da *Gazette des Beaux Arts*. Publicou uma série de livros sobre arte, a partir da segunda da segunda metade do século XIX.⁶⁶ O mais famoso desses *Grammaire des Arts du Dessin* publicado em 1867, possui um exemplar que faz parte da biblioteca de Obras Raras da EBA localizada no museu D. João VI. Este autor pode ser visto citado nos tratados de influentes pintores acadêmicos brasileiros, como: Zeferino Da Costa - Mecanismos e proporção da Figura Humana;⁶⁷ Modesto Brocos - Retórica dos Pintores;⁶⁸ Georgina de Albuquerque - O Desenho como Base no Ensino das Artes Plásticas,⁶⁹ além de manuscritos de Marques Júnior, que encontramos sobre posse do artista Bandeira de Mello.⁷⁰ Essas fontes, sugerem que o livro provavelmente servisse de suporte teórico para os artistas brasileiros ligados à Academia nos séculos XIX e XX. Deste modo, este material constitui importante ferramenta para aprofundarmos as questões referentes ao pensamento plástico dos professores/artistas da Academia brasileira. É importante apontar que seu tratado foi publicado décadas antes de Hildebrand e também aponta uma forte crítica a teoria da arte como mera imitação da

⁶⁶ Os livros publicados por Blanc são: *Le trésor de la curiosité* (1857–1858, 2 vols.); *L'œuvre complet de Rembrandt* (4. Aufl. 1873, 2 vols.); *Grammaire des arts du dessin* (1867, 3. Ed. 1876); *Ingres, sa vie et ses ouvrages* (1870); *L'art dans la parure et dans le vêtement* (1875); *Les artistes de mon temps* (1876) *Voyage de la Haute-Egypte, observations sur les arts égyptien et arabe* (1876).

⁶⁷ Cf. COSTA, J. Z. *Mecanismos e proporções da figura humana*, p. 25. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.htm.

⁶⁸ BROCOS, M. *Retórica dos pintores*, 1933.p.60. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/brocos_retorica.pdf.

⁶⁹ ALBUQUERQUE, G. *O Desenho como Base no Ensino das Artes Plásticas*, 1942. p.50. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ga_desenho.pdf.

⁷⁰ Bandeira de Mello é um artista brasileiro que se formou pintor pela Escola de Belas Artes, no ano 1951, tendo estudado com os professores Chambeland, Calmon Barreto e também assistente de Marques júnior. Conforme Bandeira, Marques lhe doou uma caixa contendo material de estudos que realizou a partir de determinadas fontes teóricas, uma delas é Charles Blanc.

natureza, já que valoriza a realidade expressiva do artista, concebendo a arte como criação do espírito.

Blanc propõe uma visão da arte ordenada por princípios fundamentais, realizando análises significativas das obras no que tange suas características formais. O livro é dividido em partes que tratam das artes do desenho: Arquitetura, Escultura e Pintura, incluindo ainda, Jardins, Glíptica e Gravura. A teoria de Blanc parece se apoiar no idealismo hegeliano e para avaliar as transformações artísticas ao longo dos séculos, vai até o Egito e chega aos artistas de seu tempo.⁷¹ Desenvolveu uma teoria da cor que segundo algumas fontes,⁷² teria sido a mais influente teoria cromática da segunda metade do século XIX, sendo referência para artistas como Van Gogh e Seurat, exercendo influências na estética neoimpressionista. Não chegaremos a aprofundar sua doutrina idealista, pois nosso interesse neste momento, está voltado para as reflexões sobre os problemas da forma na pintura, este recorte foi possível visto que muitas das análises realizadas pelo autor, possuem certa relação com as futuras investigações dos teóricos formalistas e da teoria da Gestalt. Vamos analisar a postura crítica de Blanc, a partir de quatro pontos fundamentais: a arte como interpretação, o estilo, a essência estrutural da composição e a cor.

1.2.1. A arte como interpretação.

Para Charles Blanc a pintura é “a arte de expressar todas as concepções da alma, por meio das realidades da natureza; representadas por formas e cores numa superfície plana”.⁷³

Ao avaliar a frase de Blanc, observamos que a mesma, mostra sua consciência sobre a expressão do artista na pintura e a relação com os elementos formais de criação: as formas e as cores. É oportuno apontar que, ao ler a citação, de imediato remete-nos a famosa frase do pintor *nabis*, Maurice Dennis quando afirma: “Lembrar que um quadro

⁷¹ Em 1876, Blanc publica o livro *Les artistes de mon temps*, em que trata de artistas a ele contemporâneos.

⁷² Cf. http://www.jstor.org/stable/4108752?seq=1#page_scan_tab_contents
<http://www.webexhibits.org/colorart/neo.html>

⁷³ BLANC, C. *Gramatica de las Arts del Dibujo*: Editorial Victor Lerú. Buenos Aires, 1947.p. 489 (tradução nossa).

– antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”.⁷⁴

A frase de Denis proferida quase trinta anos após a de Blanc, passou a ser utilizada por teóricos modernistas como forma de propagar a maneira revolucionária de pensar a pintura. Mário Pedrosa, por exemplo, ao lançar suas críticas ao academicismo, simplifica a problemática da postura acadêmica tomando duas citações de membros da Academia Real francesa do século XVII, comparando-as às dos pintores modernos do século XIX. Ao tratar dos acadêmicos toma citações que refletem a pintura como uma simples imitação da natureza, quando avalia o pensamento dos modernos, cita Dennis e Gauguin, validando seus princípios.⁷⁵

Para valorizar suas convicções antiacadêmicas, Pedrosa ignorou os acadêmicos dos séculos XVIII e XIX, desprezando uma série de discussões e conferências sobre arte que ocorriam nas instituições europeias, deixando de lado a opinião de Charles Blanc, gravador, teórico, editor de revistas conceituadas, ou seja, figura importante que merece ser valorizada no que tange a teoria da arte ocidental dos oitocentos. Essa postura, conforme já mencionado, foi muito comum por parte da crítica moderna de arte.

Apesar da aparente aproximação de ambas as frases acima, as intenções de Blanc e Denis eram absolutamente distintas. Mas o que pretendemos com a relação, é mostrar que o pensamento formal acadêmico, também envolve a percepção de fatores próprios do meio de expressão: a planaridade da superfície e sua relação com os elementos formais de criação.

Conforme Blanc, o artista pode rivalizar com a natureza ao manifestar seu pensamento por meio das formas da arte, do mesmo modo como a natureza manifesta vida em suas próprias formas.⁷⁶ O homem teria assim, uma sensibilidade inata à natureza,

⁷⁴ DENIS *apud* CHIPPI, H. *Teorias da Arte Moderna*, 1999, p.90. O próprio autor do livro, Herschel Chipp relaciona as ideias dos respectivos autores, Blanc e Denis e afirma que na Academia francesa já existia uma visão formalista na segunda metade do século XIX.

⁷⁵ Logo após citar a frase de Maurice Dennis, por nós acima referida, Pedrosa toma as seguintes ideias dos acadêmicos: “A noção que se tinha na Academia Real Francesa em 1672 é assim definida por um de seus acadêmicos: “Uma arte que por meio da forma e das cores imita, sobre uma superfície plana, todos os objetos que caem sob o sentido da vista.”[...] E assim continua: “No entanto, mais de 200 anos depois, Gauguin, por exemplo, não pensava assim, e escrevia: “Diz-se que Deus tomou em suas mãos um pouco de argila e fez tudo o que se sabe. O artista por sua vez, se quer realmente fazer obra criadora e divina não deve copiar a natureza, mas tomar os elementos da natureza e criar um novo elemento”. E assim conclui: “Essas concepções que se chocam provam ser impossível compreender a própria atividade artística, para não falar na sua finalidade intrínseca, sem romper brutalmente com os preconceitos e as convenções do academismo”. *In*: PEDROSA, M. *Arte Necessidade Vital*, Livraria da Casa do estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1949, p.150-151.

⁷⁶ Para concluir seu pensamento, Blanc cita Hegel: “Neste sentido pode dizer o filósofo Hegel que as criações da arte são mais reais que os fenômenos do mundo físico e que as realidades da história.” BLANC,

buscando sempre nela o sentido de ordem, proporção e unidade, e inventou todas as artes em benefício dessa necessidade imanente. Deste modo, as artes foram criadas não para imitar a natureza, mas para expressar a alma humana. Para Blanc, “imitação da natureza”, não daria conta da problemática da pintura. O termo soaria para ele como um conceito reducionista. Assim afirma:

A Pintura foi muitas vezes definida como “imitação da natureza”, foi por isso mesmo desconhecida em sua essência e reduzida ao papel que desempenha a fotografia colorida. Os fins foram confundidos com os meios. Assim, tal definição não pode manter-se desde o dia em que nasceu a ciência do sentimento chamada estética, a partir do instante em que ela se converteu quase em arte. Não existe hoje um só artista, um só crítico que não veja na natureza, não um simples modelo de imitação, mas um tema para interpretar seu espírito.

Há aqueles que a consideram como um repertório de objetos agradáveis ou terríveis, de formas graciosas ou imponentes, que lhe servirão para comunicar suas emoções e seus pensamentos; outros comparam a natureza com um piano sobre o qual cada pintor executara a música de acordo com o seu sentimento. Mas ninguém irá definir hoje pintura como imitação, senão confundiria o meio com o fim, o dicionário com a eloquência.⁷⁷

Segundo a afirmação de Blanc, a pintura é uma interpretação e não imitação. Para o crítico francês não é possível imitar a natureza, já que a mesma é inimitável. A natureza seria apenas o meio possível para o artista se comunicar através dos seus sentimentos. Assim, numa posição semelhante a Hegel - que atribui a imitação da natureza algo improvável⁷⁸- indaga Blanc:

Em que reside a imitação? Em simplesmente uma cópia fiel. Se as artes do desenho se limitassem a copiar natureza, suas tentativas seriam inúteis: seria um pleonasma. Porque pintar com tanto esmero a flor que podemos contemplar no jardim? Porque esforçar-se em reeditar as criaturas, quando a edição original é inesgotável? A imitação é por acaso possível? A lenda de Zeuxis, cujas uvas enganaram as aves, não

C. *id ibid.*, p.23 Para Hegel o belo artístico, é superior ao belo natural, “porque nele aflora como tal à sensibilidade”. BRAS, G. *Hegel e a Arte: Uma apresentação da Estética*. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 1990.p. 22.

⁷⁷ BLANC, C. *Gramática de las Arts del Dibujo*: Editorial Victor Lerú. Buenos Aires, 1947, p.492 (tradução nossa).

⁷⁸ Neste sentido Hegel afirma: “Querendo rivalizar com a natureza pela imitação, a arte permanecerá sempre abaixo da natureza e poderá ser comparada a um verso esforçando-se por se igualar a um elefante”. E ainda que “ a verdade da arte não é, pois, a da pura e simples exatidão, a que se limita a chamada imitação da natureza, mas, para ser verdadeira, a arte deve realizar o acordo entre o fora e o dentro, devendo este estar de acordo consigo mesmo, única condição da possibilidade de sua relação exterior”. HEGEL *apud* BRAS, G. *Hegel e a Arte: Uma apresentação da Estética*. Jorge Zahar editor, Rio de Janeiro, 1990, pp.23 e 37.

é mais que uma pobre lenda, concebida e repetida pelos homens de letras que provavelmente abandonaram o segredo da arte. Se o artista é pintor, poderá conservar suas flores, cheias de aroma, esse frescor que emana do orvalho? Com cores tiradas da terra poderá reproduzir a luz celestial? Se é escultor, saberá dar movimento ao mármore, sinuosidade aos cabelos, transparência ao olhar? O que o arquiteto imitará? Copiará fielmente esta ou aquela criação da natureza?⁷⁹

Blanc não difere os conceitos de imitação e cópia.⁸⁰ Conforme o crítico, tais conceitos excluem um aspecto que para ele torna-se fundamental na produção artística, a manifestação do temperamento individual. Chamamos a atenção para o ponto em que destaca que a natureza não é simplesmente um modelo a ser imitado, mas um tema para interpretar o espírito. Deste modo, a pintura não pode ser encarada como resultado de uma operação mecânica, em que simplesmente o pintor visa copiar o que tem diante dos olhos, mas uma atividade intelectual e ao mesmo tempo sensível, que parte da relação entre o eu particular (percepção visual), o universal (a natureza fenomênica) e a criação (materialização plástica do sujeito).

A valorização do eu subjetivo em Blanc revela sua posição idealista calcada na filosofia hegeliana. O idealismo alemão aponta o eu inscrito no centro de um todo, onde o singular sintetiza, ao mesmo tempo, o individual e o universal.⁸¹ A arte, seguindo esta lógica, não pode ser encarada unicamente como imitação, visto que o eu; o artista, reflete sua própria subjetividade na obra apresentada.⁸² Blanc parece tomar tais conceitos de Hegel e ao mesmo tempo apontar para um futuro viés formalista, já que ao valorizar a subjetividade do artista, observa a maneira pela qual o artista se expressa por meio dos elementos formais nas obras por ele analisadas.

Assim, Blanc valoriza, além da expressão artística, a maneira como tal expressão tomou forma. Deste modo, o artista ao encarar a realidade da arte, realiza organizações e modificações espaciais nos limites da superfície plana, que somente se tornam possíveis na realidade da pintura. Neste sentido, mais uma vez, para reforçar sua oposição frente a teoria da arte quanto mera imitação advoga que se a pintura fosse uma simples imitação seu primeiro dever seria imitar os objetos em sua escala real, em suas palavras:

⁷⁹ BLANC, C. *Op cit.*, p 21.

⁸⁰ A ideia de arte enquanto mimese, implica na cópia da natureza, real ou ideal. Platão

⁸¹ Cf. BRAS, G. *Op cit.*

⁸² Segundo Gerad Bras, “A arte não pode em Hegel, ser pensada sob a categoria de imitação, porque é reconhecida como lugar de experiência metafísica possível, manifestação do infinito no finito, portanto trabalho do espiritual que nela exprime sua natureza autêntica: ser capaz de se apoderar de todo o real para reconstituí-lo efetivamente”. *In: BRAS, id ibid.*, p.24.

[...] figuras colossais ou mesmo as miniaturas, estariam vedadas, pois umas e outras representam mais símbolos que uma imitação; melhor imagem comemorativa que imitativa. Teríamos que condenar os profetas de Michelangelo, tanto quanto as figuras de Terburg, as pinturas pastoris de Paul Potter, em que os bois não têm o maior tamanho que uma pulga. **Reduzidas ou ampliadas em suas escalas, essas figuras saem do mundo real e só se dirigem à imaginação.** Somente o espírito as faz verossímeis.⁸³ (Grifos nossos)

Deste modo, o artista, ao se confrontar com o fato plástico constitui uma nova realidade, nunca antes experimentada, já que esse criador transforma sua relação com o mundo, através da imaginação, articulando elementos que só se tornam carregados de sentido dentro do espaço plano da pintura.

É interessante observar que no século XX, o estudioso da psicologia da forma, Rudolf Arnheim, viria realizar experimentos dentro da tradição da Gestalt, e iria apontar por meio de mecanismos dessa ciência, uma posição análoga às observações de Blanc com respeito a valorização da criação artística dentro do espaço plano, mediante as alterações realizadas com a utilização da perspectiva. Tomando o exemplo de Blanc de redução das escalas, teríamos o mesmo entendimento da transfiguração da imagem na teoria forma de Arnheim. Conforme este último, a partir do Renascimento o artista ao utilizar a objetividade matemática da perspectiva, gozou de uma liberdade sem precedentes, alcançando uma série de adaptações e distorções em favor da organização das formas no espaço plano. “Ao tratar da representação bidimensional do espaço tridimensional deparamo-nos com um paradoxo peculiar” afirma o teórico:

[...] foi conservando essa situação paradoxal que quando a influência da ótica científica fez a representação pictórica voltar-se para a projeção mecânica, a correção objetiva deste procedimento autorizou uma liberdade sem precedentes do padrão estrutural. Ela possibilitou distorções radicais dos esqueletos visuais simples pelos quais as pessoas entendiam e continuam a entender a construção de um corpo humano, de um animal, de uma ave.⁸⁴

Assim, numa pintura “realística”, uma figura humana podia tocar o céu acima das árvores, os pés podiam confinar-se com o rosto, e o contorno do corpo podia assumir

⁸³ BLANC, C. *Op cit.*, p.492, (tradução nossa).

⁸⁴ ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1989.p.124.

qualquer configuração.⁸⁵ Ou seja, o artista “realista”, utilizou recursos como distorções e adaptações que somente tornaram-se possíveis na superfície plana, assim a realidade da pintura interfere e age durante o ato criador.

O artista ao expor suas ideias sobre o suporte começa a criar relações de ritmo, repetição, proporção e equilíbrio. Assim, por meio dessas associações descobre efeitos totalmente novos, nunca antes vistos. Conforme Wölfflin, nessas relações:

[...] ora aproxima um braço e duas pernas como uma série de três paralelas; ora faz cruzar a coxa com o braço que se estende para baixo de modo a formarem quase um ângulo reto; então novamente abrange a figura toda da cabeça aos calcanhares, numa fluente linha unitária[...]⁸⁶

Arnheim acredita que diferentemente do que foi difundido pela crença da teoria moderna da arte, com a Renascença, o artista passou a praticar a projeção “fiel” da realidade, “não apenas em tributo ao ideal do realismo cientificamente autenticado, mas devido à variedade inexaurível de aparências deriváveis dos objetos naturais que, deste modo, conseguiam riqueza correspondente da interpretação individual”.⁸⁷

Neste sentido, Blanc estaria apontando dentro de sua visão idealista da arte, o que mais tarde seria fundamentado dentro da teoria formalista. Assim sendo, a arte para Blanc significa criação, e sendo criador, o artista, não estaria realizando uma cópia do “mundo das ideias”, mas ele seria um ser que dotado de uma inteligência sensível, alcançaria aquela ideia primeira das coisas de forma direta, não como mediador passivo, mas um ser que dotado de inteligência e imaginação saberia interpretar as coisas e as fazer belas por meio da realidade da pintura.

Na organização das ideias no espaço plano o artista desdobra uma série de possibilidades a partir de suas experiências sensoriais e visuais. Na combinação desses arranjos ele é livre para criar configurações, tais quais Hildebrand denominou, “estrutura arquitetônica”, a estrutura que é criada e organizada pelo artista diante da lógica plástica. A partir deste ponto, notamos que além de Blanc e Hildebrand, outros artistas ligados à Academia, no final do século XIX, também viriam realizar contribuições dentro da concepção de arte como criação e constituinte de uma realidade própria, com a valorização dos aspectos formais.

⁸⁵ *Id ibid.*

⁸⁶ WÖLFFLIN *apud* ARNHEIM, *id ibid.*, p.125.

⁸⁷ ARNHEIM, R. *id ibid.*

Seguindo esse viés, o pintor Daniel Burleigh Parkhurst, discípulo de Bouguereau, publicou um tratado de pintura, *The Painter in Oil*, em 1898, no qual defende que o pensamento do pintor somente torna-se realidade concreta quando o mesmo entra em ação dialogando com as ferramentas próprias do meio plástico. Conforme suas palavras:

A pintura é a ideia visível expressa em termos de cor, forma e linha. É o produto da percepção mais o sentimento, mais a intenção, além do conhecimento, do temperamento, somado ao pigmento. E como todos esses aspectos são diferentemente proporcionados em cada indivíduo, o pintor somente deve ser original, e assim sua imagem será igualmente original.⁸⁸

De acordo com Parkhurst, a pintura é constituída de muitos elementos e certos deles são essencialmente abstratos.⁸⁹ Esta parte abstrata deve ser pensada por uma espécie de visão mental sem palavras, e constitui a parte mais sutil e íntima da imagem. Os meios pelos quais a imaginação se torna pintura são conforme o pintor: “a linha, a massa e a cor”. E segundo ele, se considerarmos

as qualidades da linha, dissociadas da representação; a massa, não como uma representação de formas externas, e a cor, considerada como uma qualidade, não enquanto visivelmente expressa em pigmento, não representando a cor de qualquer coisa. Quando estes elementos são combinados, podem criar concepções como proporção, ritmo, repetição e equilíbrio, com todas as modificações que podem vir de suas combinações.⁹⁰

A ideia de Parkhurst parece confirmar, mais uma vez, nossos preceitos iniciais de que o artista acadêmico estava consciente da realidade expressiva das formas e das cores e ao mesmo tempo, defendia que a imitação mecânica não seria suficiente para constituir a obra de arte. Era necessário saber transmitir por meio dos elementos formais, a visão pessoal do artista.

Postura semelhante pode se fazer sentir por meio da fala de alguns pintores ligados à Academia brasileira. O artista Modesto Brocos afirma que:

⁸⁸ PARKHURST, D. *The Painter in Oil*, 1898, p. 106 (tradução nossa).

⁸⁹ O termo abstrato aqui se refere a ideia que ainda não tomou forma.

⁹⁰ PARKHURST, D. *id ibid*, p.95 (tradução nossa).

O pintor, como o literato, pode através de sua visão interpretar as cenas mais monstruosas e fazer que pareçam belas aos olhos do leitor e do espectador: tudo está em saber comunicar aquilo que um e outro sentiram. A imitação pode agradar ao vulgo, porém aos espíritos refinados a simples manifestação fotográfica não pode satisfazer, somente nas obras onde se sinta a interpretação do artista, através de sua visão, porquanto, se fôssemos fazer a imitação do que vemos sem meter dentro a nossa visão particular, a fotografia seria, por si só, o cúmulo da arte.⁹¹

Para Brocos a arte é sempre uma interpretação:

O artista queira ou não, quando se encontra diante do natural, precisa interpretar, e, por muito realista que seja, esta interpretação constitui a obra de arte. O assunto que o artista escolhe para realizar sua obra, é já um ponto de partida para discernir suas altas qualidades inventivas e de bom gosto, sendo estas qualidades as que fazem subir o valor da obra.⁹²

Outro artista também ligado à Academia, Lucílio de Albuquerque, igualmente acreditava que, “na natureza todas as combinações são encontradas”; assim indicava aos alunos:

“Procurar os motivos perfeitos, evitar os defeitos da natureza”;
 “É preciso que não se faça uma aplicação de um estudo a partir da natureza, mas deve-se fazer uma composição que se queira; criar, **fazer qualquer coisa de nós mesmos**”;
 “No estudo do natural podemos fazer todas as modificações que quisermos, uma vez que respeitamos o caráter”;
 “**Para ter-se um estilo é preciso transformar a natureza**”.⁹³ (Grifos nossos)

É interessante notar que tanto em Blanc, quanto em Brocos e Lucílio, percebemos uma forte crítica a fotografia. Tal crítica foi tratada por alguns pesquisadores como um problema que naquele momento precisava ser combatido pelo artista que se sentia ameaçado pela máquina.⁹⁴ No entanto, concordamos com Arthur Valle ao destacar que o

⁹¹BROCOS, M. *Retórica dos pintores*, 1933, p.26. In:

http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/brocos_retorica.pdf.

⁹² *Id ibid.*, p.27.

⁹³ GRINBERG, P. E. *Lucílio de Albuquerque na arte brasileira*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm>. Acesso em: 19 setembro 2014.

⁹⁴ Cf. Vladimir Machado de Oliveira. *A Sobrevivência do Pintor no Século XIX: a pintura de retratos*.in: MALTA, M; PEREIRA, S; CAVALCANTI, A (Org.). *Ver para Crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013.

artista acadêmico a partir da segunda metade do século XIX, advogava a todo instante pela manifestação do caráter do personagem, e ao mesmo tempo pela a importância de manifestar o temperamento individual na obra. Parece haver, no instante da criação, uma parte sensível que é defendida pelos artistas e teóricos aqui citados que seria insubstituível pela máquina, e essa sensibilidade seria expressa pelo artista por meio dos elementos formais ou plásticos.

Vamos então avançar um pouco mais sobre a leitura formal de Blanc a partir das obras de arte e sua concepção de estilo.

1.2.2. O estilo.

Em 1915, o historiador Heinrich Wölfflin, publica seu mais famoso livro, “Conceitos Fundamentais da História da Arte”. Obra, que segundo Bazin, “é uma espécie de gramática das formas sem referência a história”,⁹⁵ produto da tendência da “pura visibilidade” de Fiedler, já citado. Neste livro, Wölfflin analisa as diferenças estilísticas de determinados períodos históricos, observando a natureza formal característica de cada obra, agrupando-as dentro de conceitos como linear e pictórico, unidade e pluralidade, plano e profundidade, forma aberta e forma fechada, clareza e obscuridade.⁹⁶

Na introdução do livro o teórico conta que certa vez o ilustrador alemão Ludwig Richter narra uma ocasião em que ele e seus amigos, estudantes de arte, na Roma de 1820, se prostraram diante de um motivo e se puseram a desenhar o mais fielmente possível o que tinham diante dos olhos. Ao final do processo, quando compararam os resultados, para seus espantos, constataram que cada trabalho possuía características distintas entre si. Wölfflin conclui que para ele as quatro paisagens pareceriam bastante semelhantes, todavia num dos quadros “o traçado é mais anguloso, no outro mais arredondado; seu movimento será ora mais lento e interrompido, ora mais fluido e impetuoso”.⁹⁷

Essa orientação, que observa sobretudo a maneira pela qual a forma se comporta em cada obra, analisando a estrutura da linha, do claro escuro e da cor, ou seja, as características formais, conforme já falado, não aparece relacionado ao universo teórico acadêmico. No entanto, Charles Blanc, ao defender que a arte é uma criação do espírito

⁹⁵ BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.145.

⁹⁶ Cf. WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁹⁷ *Id ibid.* pp. 1-2.

ou tomando a frase de Brocos que “a arte é a manifestação do que o artista vê através de seu temperamento”,⁹⁸ demonstra que mesmo diante de uma situação comum, uma paisagem ou uma figura humana, cada artista interpretará a imagem a maneira que esta corresponde a seu caráter, expressando-se por meio de elementos próprios da linguagem artística. Assim, diante de uma situação hipotética, Blanc explica sua visão diante do que entende por estilo:

Uma mulher passa pelas ruas romanas: Michelangelo a vê e a desenha grave e altiva. Rafael também a contempla e a percebe bela, graciosa e pura, harmoniosa em seus movimentos e casta nas pregas de sua túnica. Leonardo Da Vinci a cruza em seu caminho e descobre nela uma graça mais íntima, uma doçura mais penetrante; a observa com olhos úmidos e ao pintá-la a coloca delicadamente em um halo de meia luz. Assim uma mesma mulher será a Sibila altiva no traço de Michelangelo, uma virgem em um quadro de Rafael e uma mulher adorável na pintura de Leonardo”.⁹⁹

A relação que ocorre no ato da experiência artística entre a natureza, no caso a mulher, e o artista que a expressa por meio dos elementos formais, é mostrada aqui por Blanc. Por meio do traço, do gesto, da linha, por vezes grave, outras sinuosa e ainda do claro escuro, ou seja, das características imanentes à pintura, é possível perceber a individualidade de cada um desses artistas.

Segundo Blanc, para expressar a personalidade de certo personagem ou ainda de seu “próprio gênio”, o artista utiliza ora “linhas simples ou atormentadas, bruscas ou suavizadas; claro escuro adaptado ao caráter da pessoa; colorido viril ou terno, deslumbrante ou discreto[...]”¹⁰⁰ Assim, cada mestre utilizará os elementos formais conforme o domínio de seu espírito. Leonardo, por exemplo, diante de Gioconda:

[...] percebe uma suave meia tinta, no retrato daquela mulher agradável, de sorriso contido e provocador, de olhar magnético; a envolve em uma **harmonia de tom menor, afim de que a fusão de luz e sombra e a suavidade de uma pintura esfumada respondam a secreta fascinação** daquele rosto e do olhar voluptuoso. Se for o caso de Rembrandt, difunde sobre a natureza mais vulgar, uma **claridade misteriosa, que é por si só uma poesia, um romance de luz**. Se for Velásquez, expressa tão bem o matiz do temperamento pelo requinte de **realismo do tom local**, que descobrimos sem esforço a **consonância**

⁹⁸ BROCOS, M. *Op cit.*, p.26.

⁹⁹ BLANC, C. *Gramatica de las Arts del Dibujo*: Editorial Victor Lerú. Buenos Aires, 1947, p.23 (tradução nossa).

¹⁰⁰*Id ibid.* p.625 (Tradução nossa).

que existe entre a forma visível e a intimidade do espírito [...] ¹⁰¹
(Grifos nossos)

Os trechos destacados, mostram a relação que Blanc atribui da forma com o conteúdo simbólico. Para transmitir o mistério de Gioconda, Leonardo se utiliza de uma “harmonia de tom menor”, assim por meio do claro escuro esfumado ele transmite o simbolismo do quadro. Rembrandt, consegue criar poesia apenas pela maneira como utiliza a luz, mesmo numa pintura de paisagem “agreste”¹⁰², que era considerado um gênero menor dentro da Academia. Velásquez, consegue por meio do “realismo do tom local”, harmonia entre a forma visível e o caráter da figura retratada.

Blanc afirma, a todo instante, que o artista constrói sua obra apelando a todas as forças do espírito e do sentimento, em suas palavras, “o artista compromete seu coração. Elege, portanto em sua reprodução o que é suscetível de expressar sua personalidade inteira, vale dizer que imita a natureza, não precisamente partindo do que ela é, mas do que ele é.” ¹⁰³

De acordo com o teórico, existe uma infinidade de pinturas de paisagem que variam segundo os matizes do temperamento individual. Na comparação entre alguns paisagistas ele explica tais alterações:

Tal bosque que era alegre para Berghem, parecerá sombrio e melancólico para Ruisdael; Hobbema amará somente o aspecto agreste e o contemplará com o ânimo e os olhos do caçador furtivo. Albert Cuyp, não vê nas felizes margens do Mosa mais que o sol quente da meia tarde. Vander Neer pinta somente as aldeias da Holanda sobre o luar, e para poetizar as cabanas as assume por meio dos reflexos e mistérios da noite. Nicolas Poussin produz uma natureza grandiosa, e como se não encontrasse o bastante ampla para seu coração, seu pensamento vagueia como uma musa severa pela campina romana que evoca para ele, ora o Eliseu dos Filósofos, ora a terra de Saturno; Guaspre pinta paisagens atormentadas e açoitadas por ventos de tempestades; Claude Lorrain deseja a natureza conforme seu gênio, pode-se dizer suave, solene e radiante.¹⁰⁴

O que nos chama a atenção neste trecho, é a maneira pela qual Blanc caminha entre os artistas para avaliar as diferenças de estilo. Mesmo em defesa da superioridade

¹⁰¹ *Id ibid.*

¹⁰² Paisagem rural ou selvagem.

¹⁰³ BLANC, C. *Op cit.* p 23. (Tradução nossa)

¹⁰⁴ BLANC, C. *Gramatica de las Arts del Dibujo*: Editorial Victor Lerú. Buenos Aires, 1947, p.24 (tradução nossa).

da arte grega e elegendo alguns artistas como, Rafael ou Leonardo, como aqueles que alcançaram um patamar de superioridade, ele não se limita a um ou outro pintor, mas observa e analisa até mesmo o modo como procedem os holandeses colocando-os sem problemas ao lado de Possin ou Lorrain.

Outra leitura de estilo, a partir do traço formal, aparece em Blanc quando aproxima os trabalhos de modelo vivo de Rafael Sanzio e Albert Dürer, apontando explicitamente as características formais de cada artista a fim de esclarecer quais devem ser os mestres que os principiantes devem recorrer quando começam no estudo de cópias. Ele acredita que Michelangelo ou Dürer não são mestres apropriados para o neófito realizar cópias, pois ambos artistas não deixam explícito que partiram do todo para as partes. Michelangelo, por exemplo, “em vez de fundir as partes no todo, lhes dá um relevo exagerado, um contorno excessivo e longe de limitar os músculos, os desenvolve”.¹⁰⁵ Com isto conclui: Michelangelo é um artista que se deve admirar sem seguir, porque seu gênio, absolutamente inimitável, extravia infalivelmente seus imitadores”.¹⁰⁶ A posição de Blanc revela uma das principais preocupações dentro do estudo acadêmico: “o conjunto tem mais importância que as partes”.¹⁰⁷ De maneira curiosa Blanc, afirma que essa observação foi ensinada tanto pelos grandes mestres do passado, quanto pela ciência. Esse ponto será novamente retomado e analisaremos o procedimento aplicado tanto em desenhos quanto em pinturas do museu D.JVI. Neste sentido, Blanc acredita que os melhores mestres a serem estudados pelos principiantes são, por exemplo, Leonardo da Vinci ou Rafael Sanzio, pois estes revelam muito didaticamente as relações de grandeza que devem ser diretamente percebidas pelo aprendiz. Já nos casos de Michelangelo e Dürer tal percepção se torna mascarada pela riqueza de detalhes. Transcrevemos aqui a clareza formal com que Blanc ilustra seu posicionamento:

Suponhamos que **Albert Dürer**, estivesse desenhando no ateliê de **Rafael**, a partir de um mesmo modelo que posou para “Apolo de Parnassus”. Enquanto o artista de Urbino, depois de captar alguns **traços gerais do movimento do modelo**, observa as **grandes áreas** e indica com firmeza os **valores principais**, **Albert Dürer** devora com os olhos sucessivamente **todas as partes da figura: analisa e copia parte a parte**. Ele vê um mundo em cada parte e ali se detém segundo o traço de curiosidade que o inspira. Ao chegar à mão descobre nela uma infinidade de detalhes; quantas veias, as rugas da pele e cada borda carnuda em torno das unhas. Assim abstrai o conjunto... de tal sorte que

¹⁰⁵ *Id ibid.*, p.548. (Tradução nossa)

¹⁰⁶ *Id ibid.*

¹⁰⁷ *Id ibid.*, p.547. (Tradução nossa)

se a figura se firma bem sobre seus pés, se o movimento geral é exato ou se pelo menos parece, será graças a um milagre, porque o gênio alemão, com infinita paciência, terá revisto e corrigido várias vezes o conjunto.¹⁰⁸ (Grifos nossos)

É muito interessante notar a maneira pela qual Blanc analisa tais diferenças de estilo. Enquanto Rafael persegue a continuidade e o movimento da linha, Dürer se interessa pela sequência de partes, pela quebra do ritmo. Vale aqui citar Wölfflin, para mostrar a maneira aproximada a de Blanc, quando lê determinada figura:

Botticelli e Lorenzo di Credi são pintores contemporâneos e de mesma procedência: ambos são florentinos do final do *Quattrocento*. Quando Botticelli desenha um corpo feminino, a estatura e a forma da figura são concebidas de uma maneira absolutamente peculiar a este artista; seu desenho distingue-se de um nu feminino de Lorenzo tão inequivocamente quanto um carvalho de uma tília. A impetuosidade com que Botticelli conduz as linhas faz com que cada forma ganhe uma agitação e uma animação peculiares. Na modelação mais cautelosa de Lorenzo a visão se esgota essencialmente no objeto em repouso. Nada mais elucidativo do que comparar a curvatura do braço em um e outro caso. O cotovelo pontiagudo, o traço acentuado do antebraço, a forma irradiante com que os dedos se abrem sobre o peito, cada linha carregada de energia: isto é Botticelli. Trata-se de uma diferença de temperamento, que se traduz tanto no todo quanto nas partes da obra dos dois pintores. **No desenho de uma simples narina pode-se reconhecer o caráter essencial de um estilo.**¹⁰⁹ (Grifos nossos)

Wölfflin conclui que com sutileza cada vez mais apurada, o historiador deve revelar as partes e o todo para chegar aos tipos individuais de estilo, “não apenas na forma do desenho, como também no tratamento da luz e das cores”.¹¹⁰

Quando aproximamos Blanc de Wölfflin pretendemos simplesmente mostrar que o teórico formalista recorreu as mesmas leituras formais do teórico acadêmico para criar sua teoria de que certos princípios da imagem, como o tratamento linear (Renascimento) ou pictórico (Barroco) teriam relação com determinada vontade artística temporal e espacial. Blanc não era um teórico formalista e nem tinha o mesmo objetivo de Wölfflin, mas estava totalmente consciente do poder que a forma tem de transmitir determinado conteúdo.

¹⁰⁸ *Id ibid.*, p.549. (Tradução nossa)

¹⁰⁹ WÖLFFLIN, H. *Op. cit.*, p.3.

¹¹⁰ *Id ibid.*, p. 9.

A percepção dos fatores plásticos e sua conseqüente relação com o conteúdo temático, concebida dentro da academia alarga e rompe com certos preceitos de que o artista acadêmico não estava consciente do veículo da pintura, como se isto fosse apenas um posicionamento do artista moderno ou da teoria formalista. Vamos analisar outras leituras de Blanc a partir de suas observações da composição.

1.2.3. A essência estrutural da composição.

A composição na pintura era um dos aspectos mais importantes avaliados durante os concursos das Escolas de Arte, que incluíam os concursos de lugares¹¹¹ e os concursos para os grandes prêmios de viagem. Ela representava o resultado final de anos de estudo dentro do cenário acadêmico e significava também o poder do artista para reunir elementos plásticos diversos com ações características que confluíam para a unidade e harmonia do conjunto.

De acordo com Blanc a composição é a arte de colocar em ordem os elementos da imagem. O termo também é sinônimo de ordenação, no entanto, a composição representa não somente a disposição dos elementos da imagem, mas também compreende a invenção do pintor, a ideia, a criação própria do artista.¹¹²

Blanc explica que duas coisas devem ser observadas durante o ato de compor:

a **beleza óptica**, aquela que promove o **prazer visual**, e a **beleza moral ou poética**, que concerne ao **sentimento**. A primeira dessas belezas seria a mais importante e poderia quase bastar por si mesma se a composição fosse puramente decorativa... Se o quadro se dirige ao espírito ou ao sentimento, se deve excitar as paixões, será preciso que o caráter moral da ordenação prevaleça sobre a conveniência pictórica”[...]”¹¹³ (Grifos nossos)

Com isto, afirma o teórico, que o segredo de toda composição é a unidade. O que significa dizer que, na disposição das partes, grandes linhas devem governar, ou seja, nessa disposição sempre deve haver uma dominante que determina o caráter da composição. Isto porque, conforme Blanc, o homem possui dois olhos, mas apenas um

¹¹¹ Os concursos de lugares eram emulações mensais ou alguns casos trimestrais que ocorriam nas instituições acadêmicas que garantiam aos alunos passarem por exemplo do nível elementar ao nível médio.

¹¹² BLANC, C. *Op cit.*, p. 506. (tradução nossa)

¹¹³ *Id. Ibid.*, p.508.

ponto de vista, porque tem apenas uma alma.¹¹⁴ Baseado na teoria de Humbert de Superville¹¹⁵, o teórico aponta que a estrutura das composições era regida por linhas gerais de sustentação que auxiliavam na organização visual da mesma e associa essas linhas principais, ao significado moral que produzem no homem se vinculando secretamente ao sentimento (figural).

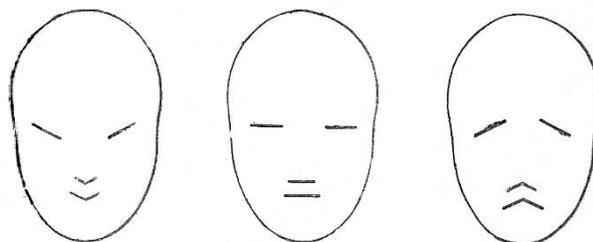


Fig.1

BLANC, C. *Gramatica de las Artes Del Dibujo*. Buenos Aires: Ed. Victor Lerú, 1947. p.38.

As três figuras aqui reproduzidas exemplificam as três ideias essenciais da composição: linhas diagonais expansivas expressam alegria, linhas horizontais caracterizam serenidade; e linhas diagonais convergentes correspondem a um sentimento de tristeza.¹¹⁶

Assim o pintor se utilizaria desses recursos estruturais que contém o caráter geral da composição para transmitir determinado sentimento ao espectador. Todavia, isto não significa dizer que os pintores marcassem esquemas lineares geométricos primeiro, como se fossem geômetras, para depois colocar as figuras por cima desse arcabouço. Embora isto se perceba, em alguns casos, na maioria das vezes, parece que tudo acontecia simultaneamente através do esboço. Assim, Blanc adverte que os artistas deveriam compor por meio do sentimento e se vale da ideia de composição de Montabert que advertia os alunos da seguinte maneira:

Não devemos dizer ao pintor: Componha piramidalmente, evite os vazios, evite os ângulos e as paralelas, busque os contrastes; **devemos dizer: componha de acordo com seu sentimento;** qualquer que sejam as suas combinações, reduzidas as linhas, os grupos, as massas, as

¹¹⁴ *Id ibid.*, p.511.

¹¹⁵ *Id ibid.*, p.38.

¹¹⁶ *Id ibid.*

direções, as dimensões, à unidade que tenha escolhido e sentido.¹¹⁷
(Grifos nossos)

Mas a diante Blanc reforça:

O conhecimento por si só, não é suficiente para o artista quando ele traça a perspectiva de uma imagem, o sentimento, também deve estar presente. Vemos, de fato, que o sentimento deve dirigir, uma a uma, todas as operações do pintor, determinar a altura do horizonte, a escolha do ponto visual, o ponto de distância, e o tamanho do ângulo óptico.¹¹⁸

Assim, sempre na defesa dessa expressão subjetiva do artista, aponta que mesmo durante a criação de linhas perspécticas na organização de certa composição, seria imprescindível o artista compor com o seu sentimento. Neste sentido, chega até mesmo a afirmar, que a paisagem histórica, gênero de paisagem mais valorizado entre os acadêmicos, somente seria “bela”, caso fosse “sincera”, ou seja, “de nada vale a obra de um professor que não sentiu o que queria expressar, mesmo que tirado de um mestre que sentiu o que expressou”.¹¹⁹

Mesmo que não marcassem primeiro tais estruturas geométricas, a grade estrutural, é sentida e percebida por Blanc na análise das obras de arte, pois na procura da unidade visual; na união de grupos e na relação entre eles, os artistas acabavam alcançando o arcabouço estrutural. É interessante salientar que a observação desse esqueleto geral, foi um recurso muito utilizado pelos teóricos formalistas nas análises das obras de arte.

Cabe aqui dizer que Arnheim, defendia que para tornar a obra de arte viva é preciso dar-se conta dos fatores de forma e cor que transmitem forças visuais de direção, relação e expressão, pois para ele, conforme dito em nossa introdução, “estas forças visuais proporcionariam o principal acesso ao significado simbólico da arte”.¹²⁰

A fim de explicitar como o pintor deve agir quando executa a composição de um assunto, Blanc conta que certa vez o pintor Prudhon reunido com o prefeito do Sena, ouviu deste último o desejo de que o artista pintasse um quadro para decorar a sala dos

¹¹⁷ MONTABERT *apud* BLANC, *Gramatica de las Arts del Dibujo*: Editorial Victor Lerú. Buenos Aires, 1947, p. 513 (tradução nossa).

¹¹⁸ BLANC, C. *id ibid.*

¹¹⁹ BLANC, C. *id ibid.*, pp. 615-616.

¹²⁰ ARNHEIM, *Intuição e Intelecto na Arte*, 1989, p. 4.

juízes da Corte Criminal, e ao falar do efeito que deveria produzir sobre os acusados, citou um verso de Horácio: “Raramente uma punição ainda que aconteça mancando, falha em alcançar o criminoso em seu voo”. Ao ouvir o verso, Prudhon começa a esboçar à pena a ideia para o quadro desejado, cuja composição é resultado de sua imaginação.¹²¹

Blanc conclui que Prudhon não inventou o assunto, mas criou o arranjo: “ Com os olhos de seu pensamento ele viu o criminoso fugindo ... e a justiça não aparece manca como nos versos do poeta, mas cortando em voo rápido e acompanhada por uma figura alada, vingança divina”.¹²² Para Blanc, o artista realizou esse feito por meio do “gênio do pintor”, que transfigura a imagem escrita, “colocando asas ao invés de muletas”. Com isto, o crítico mostra que o pintor não só ilustra um poema ou um tema, mas também cria a cena. E ainda continua a explicar como o artista criou a imagem: “No instante, traçou as linhas gerais, esboçou as figuras e as roupas, representando a pantomima, equilibrou as massas, ordenou o quadro”.¹²³

Assim, mais uma vez, Blanc revela como o pintor constrói sua ideia por meio dos elementos da imagem. Ele afirma que a composição não se improvisa. Pois o pintor realiza uma série de estudos como o exemplificado acima para chegar ao resultado final. E toma uma citação de Delacroix para mostrar que nem mesmo um pintor com a qualidade pictórica deste improvisava:

Como, improvisar! Escrevia Eugene Delacroix: É dizer esboçar e terminar ao mesmo tempo, contentar a imaginação e a reflexão conjuntamente em um só impulso, equivaleria para um mortal, falar a língua dos deuses como seu idioma cotidiano. Por acaso conhecem todos os talentos para ocultar seus esforços? ... Aquilo que o pintor poderia chamar de improvisação corresponde ao arrebatamento na execução sem retoques, nem emendas; mas sem o esboço, sem o esboço inteligente e calculado com vistas a conclusão definitiva, este prodígio seria improvável, ainda que para um artista como Tintoretto, que é tido como o mais impetuoso dos pintores, ou mesmo para Rubens. Rubens especialmente, seu trabalho supremo, seus últimos toques que completam o pensamento do artista, não são como poderia fazer supor sua força e vigor, a tarefa que mais excitou o gênio criador do artista. Na concepção do conjunto desde os primeiros lineamentos do quadro na ordenação das partes, onde se exerceu mais poderosa de suas faculdades; onde verdadeiramente trabalhou.¹²⁴

¹²¹ Cf. BLANC, C. *Op cit.*, p.506.

¹²² *Id ibid.*

¹²³ *Id ibid.*

¹²⁴ DELACROIX *apud* BLANC, *id ibid*, p.525.

Blanc conclui que essa é a fala um artista que sente a “febre de sua arte”, pois Delacroix mostra que “o pintor deve buscar a forma de seu quadro pensando nos espectadores presentes e futuros que o julgarão”.¹²⁵

Deste modo, alguns artistas como Leonardo, Michelangelo, Rafael, Andrea del Sarto, “desenhavam seus esboços como se projetassem um simples baixo relevo. Antes de pensar em pintar ou iluminar seus quadros, fixavam suas construções e suas formas”.¹²⁶ Já Rubens, de maneira diferente destes, “previa logo o jogo de cores mesmo no esboço apenas indicando as massas de luzes e sombras”.¹²⁷

É interessante notar que o pintor Modesto Brocos ao tratar do assunto composição, utiliza argumentos muito semelhantes aos de Blanc. Para Brocos o segredo de toda composição é unidade, deste modo acredita que: “todos os elementos que entram numa composição devem ter por finalidade a unidade de conjunto, fazendo com que todas as figuras, os movimentos variados, as direções das linhas, tudo tenha por fim ajudar a ação que se queira representar”.¹²⁸ Assim, o pintor explica que numa composição bem ordenada, caso se retire um dos elementos da composição, a mesma ficará desequilibrada.

Um exercício muito utilizado pelos pintores acadêmicos, na orientação dos alunos em relação à composição das pinturas, era o exercício de natureza morta. Em relação a isto Parkhurst explica que ao começar por arranjos de objetos simples, o aluno aos poucos, articula a organização dos mesmos e estuda a estrutura de cada nova combinação ou grupo. Parkhurst mostra que por meio da observação de objetos simples os estudantes chegariam a estruturas mais complexas.¹²⁹

Sabemos que o pintor Vitor Meirelles, introduziu em suas aulas de pintura histórica, essa prática para que os alunos compreendessem o arranjo e a distribuição de objetos que constituem a composição.¹³⁰ Mesmo em se tratando da aula de pintura histórica em que a composição é formada por figuras de homens e animais, a natureza morta neste caso, constituía uma ferramenta didática para a percepção do neófito em termos de cor, forma e proporção. Meirelles, não trabalha apenas com modelo-vivo, como poderia se pensar, mas articula formas de estruturas mais simples com outras mais complexas (objetos de natureza morta com figuras de homens e animais). Esta relação é

¹²⁵ BLANC, *id ibid*, p.526.

¹²⁶ *Id ibid*.

¹²⁷ *Id ibid*, p.527.

¹²⁸ BROCOS, *Op cit.*, p.15.

¹²⁹ PARKHURST, D. *The painter in Oil*, 1898.

¹³⁰ MEIRELLES *in* Acervo arquivístico Museu Dom João VI, pasta 233.

fundamental para compreender o pensamento plástico do professor acadêmico, que trabalha com recursos divididos em etapas para facilitar a compreensão dos estudantes das estruturas perceptivas das formas no espaço plano e aos poucos chegar a organização de seu pensamento.

O artista e estudioso acurado dos elementos formais da arte, Kandinsky, acreditava que em épocas anteriores a sua existiam certos conhecimentos teóricos não somente relativos a questões de ordem puramente técnicas, como o manejo de tintas ou certos materiais, mas conhecimentos mais profundos em relação à composição e aos elementos pictóricos. Neste sentido ele aborda: “Por exemplo, o emprego na composição dos três planos originais como base da construção do quadro. Ainda recentemente tomavam-se por base nas academias de arte algumas dessas noções; talvez a mesma coisa aconteça hoje”.¹³¹

Podemos vislumbrar aqui a consciência de Kandinsky diante dos problemas que envolvem o pensamento operante do artista acadêmico, não apenas no tocante a processos materiais, como a aplicação de tintas, etc., mas também acerca de uma lógica mais profunda que ditava as regras da composição. Assunto que podemos vislumbrar por meio da teoria de Blanc.

Blanc trata dos procedimentos estruturais aplicados pelos mestres em suas composições como exemplares da lei que se recomenda seguir na organização da composição na busca pela unidade. Assim ele reduz a mesma a sua essência, mostrando a diferença estrutural que ocorre na interação entre os elementos formais nas obras de artistas diversos. Fala que Rubens (1577-1640), na pintura “A Descida da Cruz” (figura 2) prende a atenção do observador por uma forte diagonal oblíqua imprevista (figura 3).¹³²

É interessante notar que essa mesma observação foi realizada por Edson Motta - professor da cadeira de Restauração da Escola de Belas Artes - no seu livro Fundamentos para o Estudo da Pintura,¹³³ no seu caso, sobre a pintura a “Elevação da Cruz”, também de Rubens (figura 4).

¹³¹ KANDINSKY, W. *Ponto e Linha sobre Plano*, São Paulo: Martins Fontes, 2012, p.11.

¹³² BLANC, C. *Gramática de las Artes del Dibujo*. Ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947, p.513.

¹³³ Cf. MOTTA, E. *Fundamentos para o Estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.



Fig.2
PETER PAUL RUBENS (1577-1640)
 Painel central do tríptico “A Descida da Cruz”,
 1612-1614.



Fig.3
 Análise da autora a partir dos comentários
 de Charles Blanc.

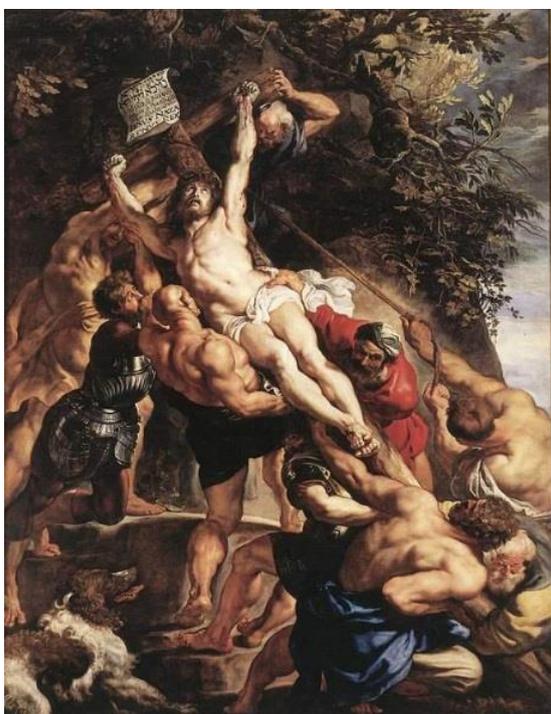


Fig.4
PETER PAUL RUBENS
 Painel central do tríptico “A Elevação da Cruz”,
 1610-1611



Fig.5
 Análise de Edson Motta retirada do livro
 MOTTA, E. *Fundamentos para o estudo
 da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização
 Brasileira S.A., 1979. p.27.

Já, Poussin (1594-1665), em “O Testamento de Eudamidas”, (figura 6) de acordo com Blanc, faz uma repetição de horizontais, e “deitado em seu leito de morte, o cidadão Corinto, forma a linha dominante da ordenação”¹³⁴, assim a calma, o silêncio e a aproximação ao repouso eterno, são resultado da forte horizontal (figura 7).



Fig.6

NICOLAS POUSSIN (1594-1665)
“O Testamento de Eudamidas”, 1643-1655.



Fig.7

Análise do quadro “O Testamento de Eudamidas”,
à partir das orientações de Charles Blanc.

A busca incessante de Blanc pela unidade, em obras tão distintas, pode encontrar uma explicação na teoria de Arnheim, que entende que as grandes obras de arte têm a capacidade de transmitir aos olhos, de maneira imediata, as características perceptivas do esquema compositivo. Isto requer do observador, segundo Arnheim:

[...] um exame completo de todas as relações que constituem o todo, porque os componentes de uma obra de arte não são simples rótulos de identificação (“ Isto é um cavalo! ”), mas através de todas as suas características visuais, transmitem o sentido da obra.¹³⁵

Assim, para Blanc, apenas reduzindo composição ao caráter dominante do conjunto por meio de grandes linhas poderia se perceber a ideia geral do quadro.

É interessante salientar que os estudiosos da Gestalt, sempre se valeram de obras de arte em seus experimentos psicológicos.¹³⁶ Rudolf Arnheim, por exemplo, se dedicou a ciência da percepção visual demonstrando, a partir de esquemas visuais, a maneira pela

¹³⁴ BLANC, C. *Op cit.*, p. 511.

¹³⁵ ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.17.

¹³⁶ Segundo Arnheim, desde o início, a psicologia da Gestalt teve afinidades com a arte. A arte permeia os escritos de Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Kofka. ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*. Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1989, Introdução.

qual nos relacionamos com o mundo físico. As obras de arte serviram ao estudioso como fontes essenciais para demonstrar o modo como indivíduo se relaciona com o meio em termos perceptivos, e de que maneira estas relações mudam no decorrer da história. Conforme suas ideias, o artista articula segundo esquemas visuais sua relação com o meio, assim, a percepção sensorial e visual, seriam os instrumentos dominantes dessas abordagens.

A observação dos caracteres formais também pode se fazer sentir nos pareceres de professores acadêmicos brasileiros sobre alguns quadros de alunos na academia em fins do século XIX.

Os professores, Zeferino da Costa e Rodolpho Bernardelli, ao criticarem o quadro de Oscar Pereira da Silva (figura 8), argumentam o seguinte:

A **grande coluna** que parte do **primeiro plano e centro do quadro dividindo-o em três seções produz um efeito muito desagradável**; não tanto pelo **paralelismo das linhas** mas muito principalmente pelo **contraste das linhas cruas e duras**. Como desenho, tome-se a figura principal(...) a figura **nem é nobre, nem expressiva**; os olhos desproporcionados, os braços, as mãos, pernas e pés tudo foi descurado! Tudo é desenhado ali por um maneirismo, que não é possível admitir que o autor desse quadro saiba observar a natureza. A perspectiva está errada, a arquitetura sem caráter e o baseamento da grande coluna é horrivelmente desenhado. **Quanto ao colorido, efeitos de claro escuro**, vê-se facilmente quanto **o autor** deste quadro infelizmente tem-se viciado em adquirir as **fórmulas antigas e convencionais** nos destaques de claros sobre os escuros impossíveis e completamente fora do bom senso! Assim é que **a luz crua que ilumina a cena principal não suaviza o tom do fundo do quadro**, que é **completamente preto**. Dado mesmo o caso de ser a parede pintada de preto, **aquela luz produziria um efeito vaporoso**, que só se observa nos ambientes. Ainda mais a distribuição geral da luz parte de três pontos diferentes!
¹³⁷ (Grifos nossos)

¹³⁷ MALTA, M (Org.). *O Ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010, p.120.

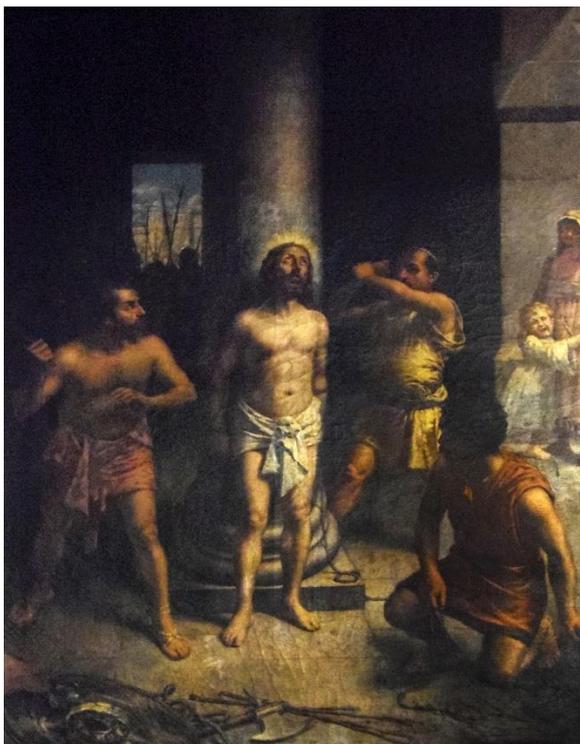


Fig.8
OSCAR PEREIRA DA SILVA
“A flagelação de Cristo”, 1887.

Mesmo em se tratando de uma crítica a obra de Oscar Pereira da Silva, a análise mostra o pensamento plástico dos artistas ligados a academia brasileira. Para eles o conteúdo semântico não foi bem resolvido em termos formais e plásticos. Pontos importantes estão presentes neste recurso que precisam ser avaliados. Zeferino e Bernardelli, conferem importância a proporção, harmonia cromática e iluminação com efeito mais próximo a observação da luz natural. Estes professores estavam interessados em originalidade e a leitura desses artistas aponta em primeiro lugar que a estrutura geral da composição produzia um “efeito desagradável”, ou seja, primeiro atendem para o todo, para aquelas estruturas, quais Blanc observa nas obras supracitadas. No que referem ao desenho da figura principal, acreditam que a mesma não possui relação entre partes e todo, o que implica novamente conceito de unidade, não aceitavam maneirismos, ou seja, era imprescindível saber observar a natureza e imprimir o caráter tanto da figura estudada, quanto o caráter próprio do artista, as fórmulas amaneiradas, não representavam o interesse desses artistas. Por fim, a iluminação da cena, eles apontam a importância do estudo da luz natural difundida num determinado ambiente, para prover um efeito vaporoso diferente do efeito chapado e cru que artista colocou.

Ainda podemos notar um outro exemplo de arranjo compositivo no estudo de Rodolfo Amoedo (Anexo I – figura 88). Na tela percebemos linhas estruturais que

organizam o quadro. Para localizar o centro que aparece marcado como um ponto, no canto esquerdo da boca da figura, Amoedo, traçou duas diagonais, à lápis, que se cruzam, e localiza a partir da estrutura geométrica a cabeça da figura, ou seja, sobre uma base geométrica o artista constrói uma forma orgânica, na (Anexo I - figura 89), reforçamos os traços do artista para melhor explicitá-los.

Nos estudos perceptivos de Arnheim, ao cruzar as quatro principais linhas estruturais de um quadrado se estabelece o ponto central do mesmo e assim se encontra o local exato de atração e repulsão - o centro - lugar onde todas as forças se equilibram.¹³⁸ Ao utilizar este recurso, Amoedo parece ter a intenção de sugerir uma tendência direcional às pessoas por meio de forças perceptivas, deste modo o que o pintor está procurando é o equilíbrio da composição e ao mesmo tempo colocar a figura na posição de um retrato ideal, já que segundo documento do museu este trabalho foi realizado durante uma aula de pintura histórica.

Uma curiosa relação pode ser feita entre a organização de Amoedo e alguns estudos de Kandinsky. Para demonstrar as relações da forma com o P.O (Plano Original), este último, constrói diferentes relações lineares dentro dos limites do plano para atestar as diversas sensações que tais “ressonâncias” provocam no fruidor - tensão, drama, silêncio, etc. – como podemos observar na figura 9.¹³⁹

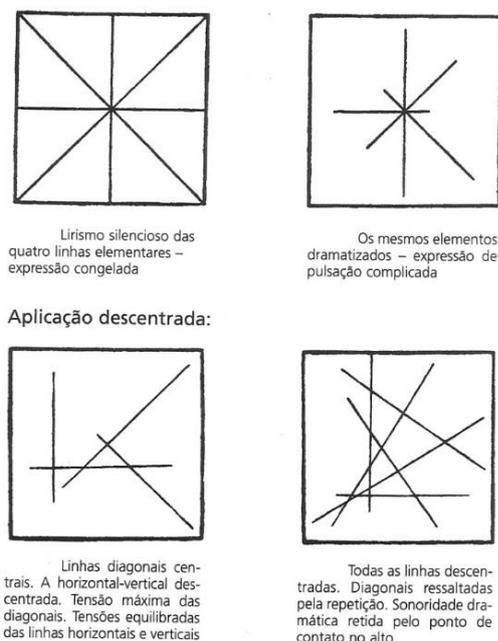


Fig.9

KANDINSKY, W. *Ponto e Linha sobre o Plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.127.

¹³⁸ ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual*, 1989, pp.5-6.

¹³⁹ KANDINSKY, *Op cit.*

Podemos observar no diagrama em que cruza as quatro linhas principais centralizadas (primeiro quadro da figura 9), que logo abaixo, Kandinsky escreve que tal organização causa uma “sensação congelada”. Esta afirmação parece se relacionar com a organização de Amoedo, que mostra uma figura austera na posição central no quadro.

Percebemos que a observação das linhas estruturais apontadas por Blanc em relação as composições figurativas dos artistas, foi o eixo de atenção dos estudos de Kandinsky, o que o possibilitou construir seu universo plástico abstrato.

A grade estrutural da composição, chamada por certos artistas/teóricos como Andre Lhote, de traçado regulador,¹⁴⁰ recurso utilizado por Blanc para entender a essência da composição dos artistas, parece ter sido a finalidade mesma das obras modernas, que passaram a atribuir autonomia aos elementos plásticos. Sabemos que o estudo da essência abstrata das composições de artistas de diferentes períodos históricos, foi uma estratégia muito empregada por Lhote e pelo professor da Bauhaus Johannes Itten, para avaliar a construção das imagens. Este último teve um livro publicado com o conteúdo de suas aulas na escola moderna, mostrando essas análises (figura 11).¹⁴¹



Fig. 10:
TICIANO VECELLIO (1473/90 - 1576)
“Retrato do Papa Paulo III”, 1543

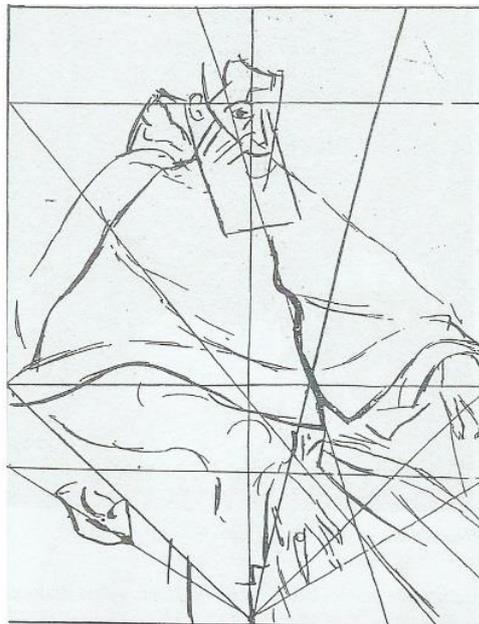


Fig. 11:
JOHANNES ITTEN
Análise da pintura “Retrato do Papa Paulo III”

¹⁴⁰ Andre Lhote chama de traçado regulador os elementos plásticos que estruturam uma composição. Para ele “ as leis que regem a organização dos elementos dos quadros são imutáveis, porque estão vinculadas com o mecanismo psicofisiológico do indivíduo, mas o modo de aplicá-las varia de acordo com a natureza do artista” in: LHOTE, A. *Tratado del Paisage*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.

¹⁴¹ Cf. ITTEN, J. *L'Étude des Ouvres d'Art: De l'art antique à l'art moderne*. Paris: Dessain et Tolra, 1990.

É curioso apontar que em 1913, Harold Speed, artista ligado à academia da Inglaterra, publica “A Prática da Ciência do Desenho”¹⁴², livro que parece ter sido estudado pelo artista ligado a Academia brasileira Marques Júnior.¹⁴³ O livro mostra esquemas de composição simplificadas a partir de pinturas dos antigos (figura 13), muito semelhantes às que Itten viera a fazer mais tarde, na Bauhaus. Itten foi aluno de Adolf Hölzel (1853-1934), professor de composição na Academia de Stuttgart, que costumava realizar análises “abstratas” das obras dos antigos mestres.¹⁴⁴



Fig.12
PAOLO VERONESE (1528-1588)
O Rapto de Europa, 1578.

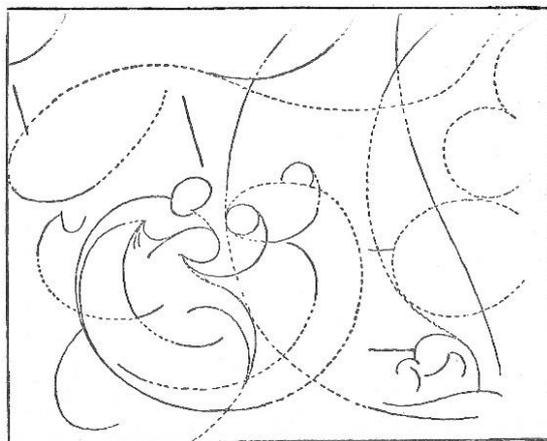


Fig.13
SPEED, H. *La pratica y La Ciencia del Dibujo*.
Buenos Aires: Editorial Albatros, 1944. p.179.

Tal imbricação do acadêmico com o moderno, nos aproxima da ideia de pensamento plástico, em que é possível notar uma base comum que fundamenta a estrutura cognitiva da arte. Com isto, chegamos a uma suposição que merece ser examinada com maior cautela: A leitura da grade estrutural a partir das obras de arte dos antigos teria impulsionado os movimentos de vanguarda do século XX?

Infelizmente esta pergunta, que pode parecer um tanto capciosa, ficará neste momento sem resposta. Mas concluímos que concentrar a atenção no veículo da pintura era essencial para a expressão e a comunicação plástica dos artistas acadêmicos.

¹⁴² SPEED, H. *La Practica y la Ciencia del Dibujo*. Buenos Aires: Editorial Albatros, 3ª edição, 1944.

¹⁴³ Encontramos material referente ao uso do teórico e artista inglês, na já citada documentação com estudos de Marques Júnior, que se encontra sob posse do artista Bandeira de Mello, seu discípulo.

¹⁴⁴ Disponível em: <http://www.adolf-hoelzel.de/biografie>. Acesso em 27 dez. 2013.

1.2.4. A cor.

Blanc desenvolveu uma significativa teoria da cor que segundo algumas fontes, conforme apontado, teria influenciado toda uma geração de pintores a partir da segunda metade do século XIX. Alguns textos mostram que Seurat havia estudado tal teoria, e Van Gogh em uma das cartas ao irmão, alude o livro por nós analisado, *Grammaire des Arts du Dessin*, para o estudo do princípio das cores.¹⁴⁵

Blanc parte da teoria newtoniana para explicar como ocorre o fenômeno das cores chegando até Delacroix. Vamos avaliar esta ideia que une ciência e arte a começar pelo prisma de Newton.

Em 1672, o cientista alemão Isaac Newton publicou seu primeiro artigo sobre suas experiências a partir da cor. Neste artigo, Newton trata do fenômeno de formação das cores por meio da refração. Ao observar as cores refletidas num prisma triangular, o cientista chegou à conclusão de que a luz branca é formada por todas as cores do arco íris.

Partindo desse princípio, Charles Blanc, afirma que o fenômeno das cores ocorre do mesmo modo que o som, e explica que assim como cada som ecoa em modulação em si mesmo, sobre si mesmo e passa pela vibração de iguais comprimentos - do volume ao murmúrio, e do murmúrio ao silêncio - também a cor aparece no espectro solar com máxima e mínima intensidade; esta começa com o tom mais luminoso e termina com o mais escuro. Blanc conta que Newton introduziu em sua experiência uma sétima cor, o índigo, realizando deste modo uma “analogia poética” com a música e assim chamou estas cores de sete cores primárias. No entanto, Blanc atenta para o fato de existirem apenas três cores primárias: o amarelo, o vermelho e o azul. Na mistura dessas cores nascem as secundárias, o violeta, o verde e o laranja.¹⁴⁶

“A cor é a propriedade geral que têm todos os corpos de refletir certos raios de luz extinguindo outros”.¹⁴⁷ Blanc explica detalhadamente o acontecimento por meio do exemplo das flores:

O junquilha é amarelo porque reflete os raios amarelos e absorve os raios vermelhos e azuis. A dormideira do oriente é escarlate porque reflete os raios vermelhos e absorve os azuis e amarelos. Finalmente, se o lírio é branco é porque não absorve nenhum raio mas reflete todos; se um corpo é negro, deve-se ao fato de que absorve todos os raios e não reflete nenhum.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Cf. VAN GOGH, V. *Cartas a Théo* – 2ª ed. – Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 137.

¹⁴⁶ BLANC, C. *Gramática de las Artes del Dibujo*. Ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. , pp.571-572.

¹⁴⁷ *Id ibid*, p. 572.

¹⁴⁸ *Id ibid*, p.573.

A continuar a elucidação sobre a teoria da cor, Blanc faz menção a um pintor e físico que foi também, em suas palavras, foi “um sábio óptico”, Charles Guillaume Alexandre Bourgeois. Este desenvolveu estudos, que apontam para o princípio das cores complementares, no início do século XIX. Blanc comenta que a partir daí surge a lei das cores complementares, ou seja, se combinamos duas cores primárias o amarelo e o azul, por exemplo, nasce a cor binária verde que, por sua vez é complementar do vermelho. Assim, o verde atingirá seu máximo grau de intensidade ao lado do vermelho, do mesmo modo que o amarelo se intensificará ao lado do violeta e o azul junto ao laranja. Esta intensificação foi chamada pelo químico Chevreul de “Lei do Contraste Simultâneo das Cores”.¹⁴⁹ Estas mesmas cores que se intensificam mutuamente, também podem se anular. Se colocarmos o verde e o vermelho misturados em mesma quantidade, obteremos um tom cinza incolor. Esta aniquilação de cores é chamada de acromatismo.¹⁵⁰

Blanc criou uma rosa cromática formada por triângulos (figura 14), tornando visível a lei das complementares, por meio de uma imagem mnemônica.

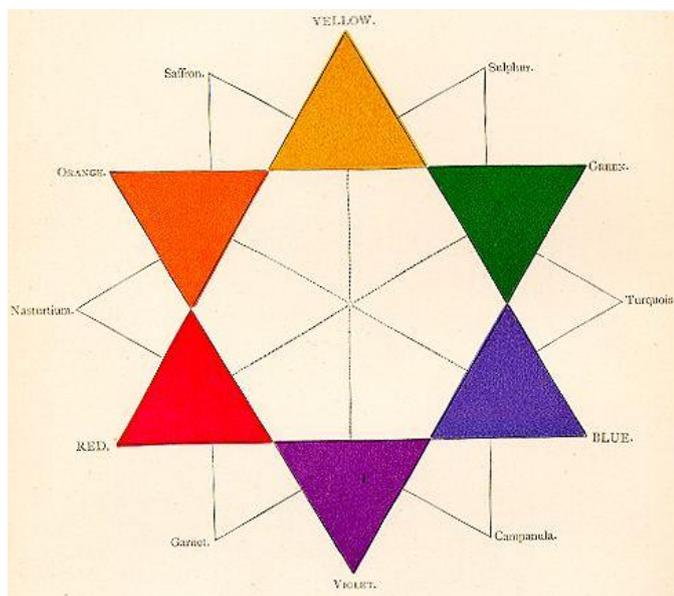


Fig.14

BLANC, C. *The Grammar of Painting and Engraving*. Chicago, 1891.

¹⁴⁹ *Id ibid.*

¹⁵⁰ *Id Ibid.*

Nos ângulos do triângulo na vertical temos as três cores primárias, amarelo, vermelho e o azul, nos ângulos do triângulo invertido, as cores binárias, laranja, verde e violeta; entre estas seis cores combinadas de duas em duas, são colocados os tons intermediários.

Blanc adverte, se utilizando de uma passagem de Chevreul, que pintar sobre uma tela não consiste em tingir com a mesma cor tudo o que o pincel tocar, mas o pintor deve estar consciente de que um círculo vermelho é rodeado por uma ligeira auréola verde, que vai se dissolvendo a medida em que se afasta, e isto vale para todas as outras cores. E se apoia no criador da geometria descritiva, Gaspard Monge,¹⁵¹ ao evidenciar a experiência do olho:

Suponhamos que estejamos em um local exposto ao sol com janelas abertas com cortinas fechadas; se na cortina existe uma abertura de três ou quatro milímetros de diâmetro e nos afastamos a pouca distância colocando um papel branco na frente para receber o feixe de luz; esses raios formarão no papel uma mancha verde e se as cortinas forem verdes receberá uma mancha vermelha.¹⁵²

De acordo com Blanc, Monge não chegou a apresentar a razão para este fenômeno, mas ele acredita que tal razão paira na busca do olho pelo equilíbrio óptico.

Conhecedor destes fenômenos, segundo Blanc, “começando por intuição e depois pelo estudo aprofundado”, Delacroix é tido pelo teórico acadêmico como o “maior colorista dos tempos modernos”,

[...]não somente pela linguagem estética de seu colorido, mas pela variedade prodigiosa de seus motivos e pela orquestração de suas cores. Semelhante a um cantor que possui todos os registros da voz humana, ampliou os limites da pintura agregando novas expressões a linguagem da arte.¹⁵³

Para elucidar a explicação sobre o efeito óptico das cores. Blanc conta que por volta de 1830, Delacroix durante a pintura de um quadro que apresentava uma vestimenta amarela, desejando dar-lhe o brilho desejado, interrogou-se: “ que meios empregaram Rubens e Veronese para encontrar amarelos tão harmoniosos com tamanho brilho...? ”

¹⁵¹ *Id ibid.*, p. 575.

¹⁵² *Id ibid.*

¹⁵³ *Id ibid.*

Assim, o artista, resolveu ir ao Louvre e chamou uma carruagem. Blanc cota que naquele tempo existiam muitas carruagens pintadas de amarelo canário. Assim, quando o transporte chegou para levar Delacroix ao museu, ao observar a carruagem diante da luz, o pintor, notou que as sombras produzidas pela cor amarela eram cor de violeta. Blanc afirma que diante desse efeito surpreendente, imediatamente Delacroix dispensou o cocheiro e voltou para casa, e aplicou na pintura, o efeito que tinha acabado de descobrir: “a sombra é sempre pintada com a cor complementar do claro”.¹⁵⁴ É importante notar que este será basicamente o princípio da pintura impressionista. Os artistas dessa corrente exploraram esses efeitos com demasiada propriedade, já que normalmente, não trabalhavam as sombras com cores terrosas, como normalmente eram realizadas as pinturas tradicionais, mas se valiam das complementares para tais efeitos de luz e sombra, visto que estavam sempre em busca das sensações da luz nos ambientes ao ar livre. Todavia, como podemos notar, a academia estava igualmente consciente do poder da interação entre as cores complementares.

A cor depende exclusivamente de sua relação com o contexto em que se insere. Charles Blanc fala que “um tom rosa ao lado do vermelho parecerá cinza; “um tom nunca será o mesmo na sombra que na luz”. E continua, “Uma cortina azul na luz do dia, se tornará esverdeada à noite”.¹⁵⁵ Ele explica que quando nosso olho percebe simultaneamente muitas cores, o efeito resultante depende da forma dos objetos coloridos, de suas proporções, de sua maneira de ser, da coordenação entre eles. Para objetivar este fenômeno, o teórico, mostra por meio de esquemas simples, a interação mútua entre as cores. No quadrado da figura 15, Blanc faz a demonstração por meio de duas cores complementares, o vermelho e o verde, justapostas sobre um espaço retangular dividido ao meio.

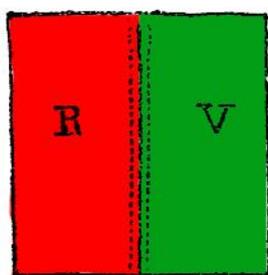


Fig.15

Esquemas gráficos retirados do livro: BLANC, C. *Gramatica de las Artes Del Dibujo*, ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580. Coloridos digitalmente pela autora.

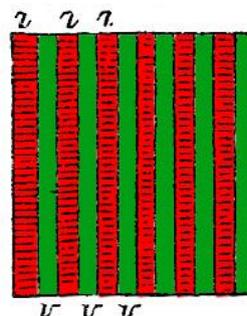


Fig.16

¹⁵⁴ *Id ibid.*

¹⁵⁵ *Id ibid*, p.26.

O resultado desse experimento demonstra a lei do contraste simultâneo das cores, ou seja, a exaltação recíproca. Em outro experimento (figura 16), ao dividir o retângulo em pequenas faixas bem estreitas, pintadas alternadamente, cada uma em vermelho e verde, o olho deixa de perceber claramente cada uma das partes, e a individualidade da cor desaparece, assim como a individualidade da forma, e ocorre o fenômeno chamado de acromatismo, a anulação das complementares. Em outra análise, num terceiro retângulo (figura 17), Blanc expõe uma “linha quebrada” entre os limites das cores complementares, que permite a mutua penetração dos contrários, e revela que o resultado será também, neste intervalo, de anulação, pois a separação, entre os limites é mostrada por uma linha em zigue zague, com mesmo padrão entre os “dentilhados”. Já no último experimento (figura 18), Blanc demonstra uma linha limite desigual, assim por meio da mistura das complementares em quantidades diferentes, ou seja, ora a predominância do vermelho, ora a do verde, o efeito produzido será ora um tom cinza avermelhado, ora um tom cinza esverdeado.

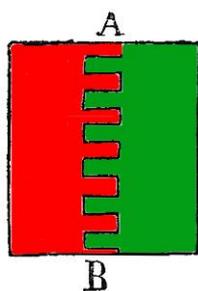


Fig.17

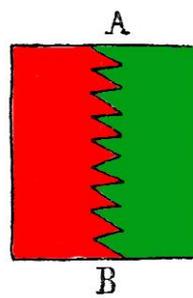


Fig.18

Esquemas gráficos retirados do livro: BLANC, C. *Gramatica de las Artes Del Dibujo*, ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580. Coloridos digitalmente pela autora.

E Blanc conclui este ponto sobre a complementariedade e anulação das cores, com uma frase reveladora: “Um efeito semelhante se produzirá sobre uma tela amarela, tachonada de estrelas cor de violeta, e uma tela azul semeada de luas cor de laranja.” (Figura 19).¹⁵⁶

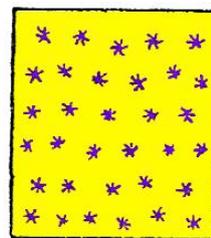
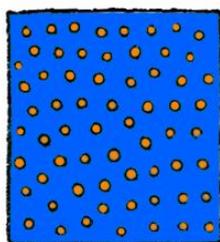


Fig.19

Esquemas gráficos retirados do livro: BLANC, C. *Gramatica de las Artes Del Dibujo*, ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.580. Coloridos digitalmente pela autora.

¹⁵⁶ *Id ibid*, p. 580.

Essas ideias serão essenciais para o estudo da pintura no século XIX, já que a pintura moderna vai trabalhar com o *melange óptico*, ou seja, o casamento das cores. Ao unir dois tons, um quente e outro frio, diretamente sobre a tela branca, a intensidade luminosa adquirida será muito maior que quando misturadas na paleta. Segundo Brocos, “O aspecto que apresentavam aquelas pinturas era o de mostrar escancaradamente o processo”.¹⁵⁷ Assim, ao invés do pigmento misturado, o próprio observador realizava a mistura óptica. Este processo será por nós mostrado por meio das imagens pormenorizadas das pinturas do museu D.JVI, no terceiro capítulo desta dissertação.

Blanc revela em seus experimentos cromáticos, uma verdadeira ciência da pintura. Ele não está preocupado com a representação de uma forma qualquer da natureza, mas em tornar explícita a teoria da cor, que será levada a cabo pelos coloristas da segunda metade do século XIX. Acreditamos que devido a essas explicações tão profundas em termos cromáticos, alguns estudiosos vieram atribuir à Blanc, certa influência ao desenvolvimento das pinturas neoimpressionistas, como Seurat e Van Gogh.

O importante para nós neste momento, mais do que se houve certa influência a tais artistas, está na densidade com que Blanc explorou os meios da pintura, criando uma teoria sólida que se faz importante até os dias atuais, e que nos possibilita maior aproximação às teorias/práticas dos artistas do século XIX.

Por meio dessa discussão podemos observar que o interesse dos artistas impressionistas pelos fenômenos ópticos da luz e da cor, a partir da segunda metade do século XIX, como Monet, Renoir, Sisley, Seurat, Pizarro, entre outros, não era uma exclusividade destes, e não se apresentava somente fora dos limites da instituição acadêmica.

A todo instante temos priorizado as estruturas fundamentais tratadas no ensino. De maneira geral apresentamos até o momento pontos centrais dessa discussão teórica: a relação do artista com a natureza, os elementos formais e como tudo isto se comporta na obra final carregada de sentido simbólico. Nos próximos capítulos analisaremos como as ideias de Blanc se inserem na teoria/prática artística por meio dos exercícios de ateliê e como este fundamento se desdobra nos desenhos e pinturas do acervo do Museu DJVI. Primeiro vamos analisar mais de perto como o princípio do pensamento plástico se desenvolve nos primeiros contatos do aprendiz com o desenho, etapa mais importante do ensino. Gostaríamos de começar por discutir a relação dos artistas com o desenho e a

¹⁵⁷ BROCOS, M. *Op cit*, p.75.

analogia deste com a pintura. Porque o desenho é considerado uma ferramenta fundamental para chegar à pintura na metodologia da academia?

Capítulo 2. O Desenho como ferramenta da pintura e a base do pensamento plástico.

2.1. Considerações gerais sobre o desenho e a cor: revisando uma querela.

“O desenho só abrange toda a sua extensão, encarado como conhecimento, expansão e base de toda arte plástica”.

(Georgina de Albuquerque) ¹⁵⁸

Gostaríamos de retomar as origens que determinaram o conceito de desenho para reavaliar o que os artistas entendiam pelo termo e chegarmos a outras ideias que nos permitam melhor compreender determinadas abordagens de artistas na prática de ensino.

O vocábulo italiano *disegno*, significa a concepção de uma ideia expressa por meio da forma linear, assim como o projeto e a execução manual. Ou seja, é o meio pelo qual o artista sendo ele pintor, escultor ou arquiteto, expressa um conceito de maneira visual. Em francês, o termo correspondeu até o século XVII à palavra *dessin*, com o mesmo sentido da palavra em italiano, segundo a autora após este período, na França, se passou a distinguir *dessin* (desenho) de *dessein* (projeto), como ocorre na língua inglesa que distingue *drawing* de *design*.¹⁵⁹

No ensino acadêmico, o desenho é o pilar do pensamento. É por meio dele que o artista comunica suas primeiras ideias, numa espécie de “pensamento visual”, termo criado por Arnheim, para se referir ao processo de percepção que ocorre quando nos relacionamos com as coisas que nos cercam, e que nos permite por exemplo, determinar a altura ou largura de um corpo, a dimensão espacial e nos localizarmos em determinadas situações.¹⁶⁰

O desenho constantemente aparece associado a linha e a monocromia, enquanto que a pintura está relacionada a mancha e a policromia. No entanto, acreditamos que a fronteira entre ambos os polos, muitas vezes se encerra, e torna-se difícil apontar onde começa um e termina o outro.

Normalmente o desenho é ligado a artistas acadêmicos, e a cor a artistas modernos. Na intenção de diminuir o feito acadêmico, para os críticos modernos pensar em massas

¹⁵⁸ ALBUQUERQUE, G. *O Desenho como Base no ensino nas Artes Plásticas*. Tese para Concurso. Rio de Janeiro, 1942. p. 8. In: www.dezenovevinte.net/txt_artistas/txtartistas.htm

¹⁵⁹ LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura – Vol.9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.p. 19.

¹⁶⁰ Cf. ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 141-159.

de cores ao invés de linhas parecia ser superior, assim para elevar a arte moderna ao nível de arte maior, acabaram associando o desenho como uma atividade menor e a cor ao mérito artístico. Com isto, toda “pintura linear” desenvolvida no século XIX, como as pinturas dos Neoclássicos, pareciam estar aprisionadas há um tempo regresso e as pinturas dos Românticos, ao progresso. No entanto, acreditamos que esta discussão é reducionista, pois descarta uma série de problemáticas que envolvem o processo de formação do artista.

Segundo Vasari, assim como Leonardo, o desenho seria a “expressão sensível da ideia”¹⁶¹, o que conferiria à pintura uma atividade intelectual e, portanto, superior as artes mecânicas. Afirma ele:

Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura escultura e pintura – extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantêm entre si e o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho. Pode-se então concluir que esse desenho não é senão a expressão e a manifestação do conceito que existe na alma ou que foi mentalmente imaginado por outros e elaborado em uma ideia. Talvez esteja aí a origem do provérbio grego: “De uma unha, um leão”: ao ver esculpida em uma rocha apenas a unha de um leão, um homem de talento poderia compreender com o intelecto, a partir daquela medida e forma, todas as partes do animal e, em seguida, o animal inteiro, como se o tivesse presente e diante dos olhos.¹⁶²

O desenho aparece em Vasari, como a concepção de um conceito que surge através da percepção do homem e das coisas que o cercam. Este conceito sendo formado na memória pela imaginação somente poderia ser transmitido de maneira clara para que fosse compreendido como linguagem, ou seja, uma espécie de comunicação visual.

No século XVI, surge o debate ideológico da supremacia do desenho sobre a cor e da cor sobre o desenho. As escolas florentinas e romanas defendiam o primado do desenho enquanto que as venezianas e lombardas abraçavam a primazia da cor. Para Jacqueline Lichtenstein ao defenderem a superioridade da cor os teóricos do norte da Itália colocariam em risco a condição de arte liberal que havia sido conquistada pelos

¹⁶¹ VASARI *apud* LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁶² *Id ibid*, p.20.

humanistas, que enfatizavam a superioridade do desenho com a argumentação de sua atividade intelectual.¹⁶³

A querela que se inicia na Itália se estende até a França. De um lado os “poussinistas”, defensores do desenho e de outro os “rubenistas”, partidários da cor.

Com a oficialização do ensino de artes, no século XVII, a Academia Real de Pintura e Escultura, criou uma teoria dominante em que se destacava a excelência do desenho.

Em sua conferência sobre o embate desenho/cor em 1672, Charles Le Brun, diretor da Academia francesa, parte do princípio de que para avaliar o mérito de alguma coisa é necessário primeiro saber em ela consiste. Segundo Le Brun a cor é um acidente pois varia conforme a iluminação e deste modo estaria subordinada ao desenho. Em suas palavras “é impossível representar ou figurar o que quer que seja sem a ordenação do desenho. E continua,

a cor não consegue sequer exprimir uma prega de tecido sem que a forma lhe seja dada pelo desenho, tamanha sua dependência dele; do contrário, não haveria ordem alguma na distribuição da cor e, se o desenho não fizesse a diferença, os moedores de tinta estariam no mesmo nível dos pintores, pois lidam com as cores assim como eles e sabem desenvolvê-las tão bem quanto eles.¹⁶⁴

Mesmo em defesa do desenho, Le Brun afirma que a cor não poderia ser negligenciada, ao contrário deveria ser estudada com afinco.

Em 1668, Roger de Piles, comenta e publica a tradução de um poema latino de Charles Alphonse Du Fresnoy, em que defende a cor como a “alma e a perfeição última da pintura”. De acordo com Lischteinten, ocupando o cargo de conselheiro da Academia, Piles, com uma postura audaciosa, afirma que seria desejável que todos os quadros contemporâneos fossem “maquiados” à maneira de Rubens, numa referência ao tratamento pictórico do artista flamengo, considerado naquele momento por alguns membros da academia como “maquiagem”.¹⁶⁵ De Piles define desenho como a ideia de um quadro que o artista lança no papel ou tela com a finalidade de avaliar o que tem em mente, assim segundo ele, pode ser chamado desenho, tanto um esboço em preto e branco, como um quadro pequeno colorido. De acordo com Piles, era desta maneira que Rubens

¹⁶³ LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura – Vol.9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 11.

¹⁶⁴ *Id ibid*, p.42.

¹⁶⁵ *Id ibid*, p. 16.

fazia todos os seus quadros, vimos que Blanc demonstrara a mesma opinião. É interessante apontar que a ideia de desenho se estende ao colorido, segundo Anne-Marie Logan no tempo dos flamengos não se fazia distinção entre desenho e esboço a óleo.¹⁶⁶ Neste caso o esboço a óleo, assunto que aprofundaremos no capítulo seguinte, está associado a ideia, assim como o desenho na definição de Vasari.

Segundo Lichtenstein, com tal posicionamento, De Piles abre caminho para a disputa bilateral, desenho versus cor, dentro da academia francesa, que se estende até o século XIX, com os maiores expoentes desse conflito: Dominique Ingres e Eugène Delacroix.

Ingres define desenho como “a probidade da arte”,¹⁶⁷ já que desenhar, segundo ele, não significa simplesmente reproduzir contornos, mas também engloba, expressão, forma interior, plano e modelo. Para Ingres a única parte da pintura que o desenho não daria conta seria o matiz.

A concepção de desenho em Ingres vai além da linha. Lembramos aqui a ideia de Le Brun que afirmava ser impossível representar qualquer coisa sem desenho. Sendo o desenho entendido como forma, e “a forma a configuração visível de um conteúdo”,¹⁶⁸ ou seja, a forma encarada não apenas pelo contorno, mas também pela estruturação da mesma, ela seria assim resultado de uma estrutura. Esta estrutura, essa configuração, é que torna possível a existência das representações plásticas que o artista cria na tela. A ideia de desenho aqui, se estende para além de contornos. Acreditamos que para Ingres, pintura e desenho seriam praticamente a mesma coisa, ele costumava dizer que se tivesse que colocar uma placa em seu ateliê, colocaria escrito nela – “ateliê de desenho”, mesmo sendo um estúdio de pintura.

O pintor aconselhava aos estudantes que quando estudassem diante da natureza, não tirassem os olhos do conjunto, devendo se esquecer, naquele momento, dos pormenores. Dizia ele: “As formas amplas, isso sim! A forma é o fundamento e a condição de tudo; até a fumaça deve ser expressa pelo traço”.¹⁶⁹ Percebemos que as ideias de Blanc e Hildebrand tratadas no capítulo anterior sobre a ideia de conjunto aparecem na instrução prática de Ingres.

¹⁶⁶ LOGAN, A. In: The Metropolitan Museum of Art. (Org.). *Peter Paul Rubens the Drawings*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005. p.9.

¹⁶⁷ INGRES, *apud* LICHTENSTEIN, LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A Pintura – Vol.9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.84.

¹⁶⁸ ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da visão criadora*. Livraria Pioneira editora, São Paulo, 1989, p. 89.

¹⁶⁹ INGRES, *Op. cit.* p.85.

Ingres primava pela clareza da forma, ele defendia que os pintores deveriam fazer uma pintura escultural, advogava ainda o traço forte e ao mesmo tempo delicado. Para ele, Rubens e Van Dick, agradavam aos olhos, mas pertenciam a uma escola colorista menor, e encontrava em Tiziano um colorista preciso e verdadeiro.¹⁷⁰

Já seu “opositor”, Delacroix, afirma que a pintura propriamente dita implica a ideia de cor como um de seus fundamentos necessários, assim como o claro-escuro, a proporção e a perspectiva, ou seja, une a cor ao desenho, já que: claro escuro, proporção e perspectiva também definem o que se entende por desenho. Conforme o colorista, o pintor deveria modelar com a cor, do mesmo modo como o escultor modela com a argila, se referia assim, a construção da forma por meio da cor. Delacroix defendia que era preciso “modelar sempre com massas sinuosas, como se fossem objetos que não são compostos de uma infinidade de partes pequenas”,¹⁷¹ ou seja, igualmente a Ingres, estava interessado na estruturação do todo. Este ponto, a observação do todo, do conjunto, é o centro de interesse comum entre os pintores e teóricos/artistas estudados nesta pesquisa.

Ao aproximarmos os estudos de Ingres (figura 20) e Delacroix (figura 21), percebemos o interesse de Ingres pela continuidade da linha, embora em alguns momentos seja bastante “solta”, sua linha persegue a sequência, como os desenhos de Rafael, coroando sua predileção pela forma. Já Delacroix, procura a cadência das linhas que aparecem como vírgulas que trazem a pausa na frase, seguindo o estilo de Rubens.

O que Ingres procura é a pureza da forma, ele a analisa para depois desconstruí-la, por isso ele a persegue. Em seus estudos realizados para o quadro “A Grande Odalisca”, fica evidente a distorção da forma produzida pelo pintor, quando alongou o corpo da modelo. No primeiro desenho, imagem superior da figura 20, a modelo é expressa “respeitando a natureza da figura”. No estudo abaixo, imagem inferior da figura 20, o artista esticou o braço da modelo, retorceu o quadril e distendeu o pescoço, numa posição impossível, este é o estilo de Ingres! Faz parecer natural o que jamais seria na natureza.

Delacroix quer o movimento acima de tudo, suas linhas agitadas e interrompidas trazem a “forma aberta”. O desenho realizado para a obra “Liberdade Guinando o Povo” (figura 21) mostra a figura polvorosa e anuncia seu gosto pela dissolução da forma.

¹⁷⁰ *Id ibid.*, p.87.

¹⁷¹ DELACROIX *apud* LICHTENSTEIN, *id ibid.*, p. 110.

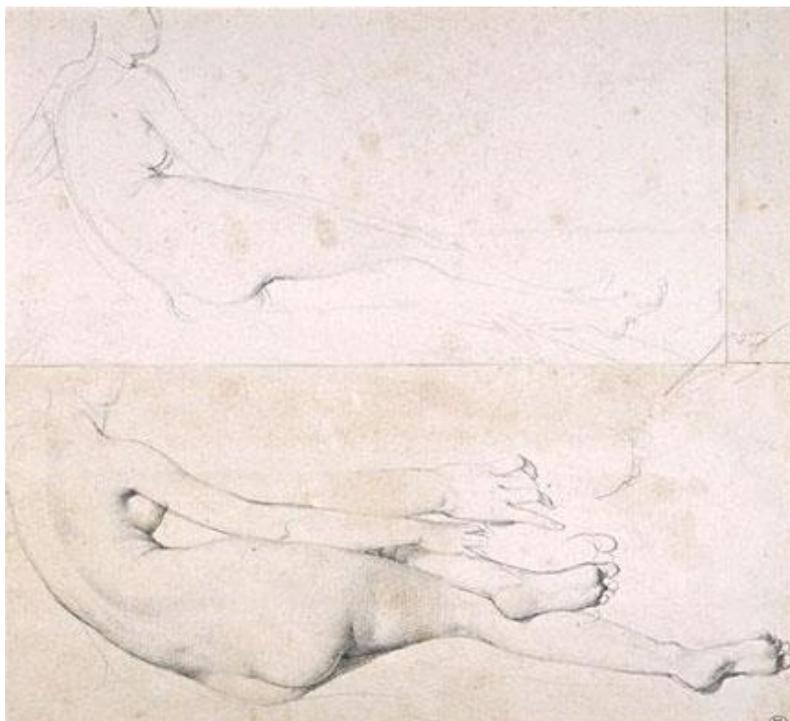


Fig.20
 JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES (1780-1867)
 “Estudo para grande Odalisca”, 1814.



Fig.21
 EUGÈNE DELACROIX (1798-1863):
 Estudo para Liberdade guiando o Povo”, 1830.

Tais comparações evidenciam o pensamento plástico dos referidos pintores, por isso a importância de analisarmos seus estudos - os esboços - para penetrarmos na essência da formação da pintura e da ideia que vigora implícita na obra final. Tendo o estilo “linear” ou “pictórico”, para usar os termos de Wölfflin, durante o século XIX, o desenho ainda aparece como ferramenta primeira do artista. Fala-se muito em desenho e pintura, mas apenas tais vocábulos não exprimem de fato a problemática que se desenrola durante a produção artística. Somente analisando profundamente o que estes termos denotam na prática, poderemos chegar a compreensão mais acurada do que eles referem. Vemos que tanto Ingres quanto Delacroix, começaram suas distintas obras monumentais, por meio do desenho.

Conforme citado, para Charles Blanc, o desenho é a base do pensamento plástico. De maneira semelhante à Leonardo e Vasari, Blanc defende que o pensamento da forma, somente seria possível por meio do desenho. Alguns estudiosos poderiam afirmar que esta posição é típica do pensamento neoclássico, no entanto, atitude semelhante, pode ser notada em Thomas Couture,¹⁷² Zeferino da Costa,¹⁷³ Daniel Parkhurst,¹⁷⁴ Modesto Brocos,¹⁷⁵ Georgina de Albuquerque¹⁷⁶ e Marques Júnior.¹⁷⁷ Alguns desses artistas, são apontados pela crítica brasileira, como impressionistas e normalmente o impressionismo é entendido como aquele movimento em que o desenho foi negligenciado. Todavia, em nossa pesquisa tornou-se evidente, que os artistas do citado período, sendo acadêmicos ou modernos, tiveram o ensino de desenho como base para a condução de seus preceitos individuais. Os modernos Van Gogh, Cézanne, Manet, Monet, Renoir, entre muitos outros, estudaram desenho ou através de manuais artísticos ou frequentando ateliês acadêmicos.

Charles Blanc defende que desenho vai além da simples imitação da forma, mas assim como quando se refere à pintura, para ele, é igualmente uma inteligência organizadora que ocorre no ato da inter-relação entre o sujeito e o objeto. Ele afirma:

¹⁷² Cf. COUTURE, T. *Conversations on Art Methods*. New York: G.P. Putnam's sons 182 Fifth Avenue, 1879.

¹⁷³No relatório apresentado a Academia em 1887, Zeferino afirma: “desenho base essencial para estudar-se pintura [...]”. In: Acervo arquivístico MDJVI, pasta do artista.

¹⁷⁴ Cf. PARKHURST, *The Painter in Oil*, 1898.

¹⁷⁵ Cf. BROCOS, M. *Retórica dos Pintores*, 1933, p.18.

¹⁷⁶ Cf. ALBUQUERQUE, G. *Op cit.*

¹⁷⁷ Cf. VALLE, Arthur (org.) "Do desenho de 'modelo-vivo' e seus problemas", de Augusto José Marques Júnior. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul. /set. 2011. Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/txtartistas_mj.htm Acesso em: 5 de maio de 2013.

O que é desenho? É a pura imitação de forma? Se assim for, o mais fiel de todos os desenhos seria o melhor; e nenhuma cópia superaria a imagem fixa em cima da placa de daguerreotipo, ou rastreada mecanicamente, ou desenhada pelo diágrafo. Mas nenhum destes instrumentos nos dá uma tiragem comparável ao que Leonardo da Vinci ou Michelangelo fizeram [...] A imitação mais exata, não é definitivamente, a mais fiel, e a máquina na apreensão do real nem sempre capta a verdade.

Por quê? Porque o desenho não é uma simples imitação, uma cópia matematicamente conforme o original, uma reprodução inerte, um pleonasma. O desenho é uma projeção do espírito, como é indicado pela ortografia de nossos antepassados.¹⁷⁸ Todo desenho é a expressão de um pensamento ou um sentimento, e por isso mesmo, sua missão consiste em nos mostrar algo superior à verdade aparente, quando esta não nos revela nenhum sentimento, nenhum pensamento. Mas no que consiste esta verdade superior? Às vezes, é o caráter do objeto desenhado, outras vezes, a personalidade do desenhista, que em grande arte, é o que chamamos de estilo.¹⁷⁹

Como já muito discutido nesta dissertação, a posição de Blanc é firmemente contrária a crença de arte enquanto imitação. Tanto no desenho quanto na pintura a expressão interior do artista se revela. Conforme o crítico francês, a pintura e o desenho são inseparáveis. O desenho estaria ligado a razão e a cor aos sentimentos. Mesmo em alguns momentos atuando em defesa da superioridade do desenho, partindo do argumento de que a forma é absoluta enquanto a cor variável – definição que aparece em Le Brun - Blanc se dedicou ao estudo da cor de maneira exímia conforme exposto no capítulo anterior.

Blanc acredita que mesmo no caso de o pintor aplicar a carnção humana mais exata na tela, ele dependerá mesmo assim do mais grosseiro contorno para suscitar no espectador a ideia de homem,¹⁸⁰ ou seja, sem a mínima distinção entre figura e fundo não haverá na tela a ideia de figura.

A afinidade entre desenho e a cor aparece também tratada nas ideias de artistas modernos, como Van Gogh e Cézanne. Van Gogh, em uma de suas passagens, aborda tal relação da seguinte maneira: “Este problema, [de combinar a forma com cor], onde enraíza talvez toda a pintura figurativa, depende assombrosamente da relação directa que há entre o desenho da forma e o pincel”.¹⁸¹

¹⁷⁸ Aqui Blanc coloca a seguinte nota: *dibujo*, em francês *dessin*, escrevia-se antigamente *dessein* (*designio*).

¹⁷⁹ BLANC, C. *Gramatica de las Arts del Dibujo*. Ed Victor Lerú. 1947, pp. 542-543.

¹⁸⁰ *Id ibid.*, p.26.

¹⁸¹ HESS, W. *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Ed Livros do Brasil, Lisboa, s,d, p. 33.

Cézanne igualmente, valoriza a combinação entre ambos, “O desenho e a cor não são mais distintos, pintando desenha-se, mais a cor se harmoniza mais o desenho se precisa...Realizada a cor em sua riqueza atinge a forma sua plenitude”.¹⁸²

O que Van Gogh e Cézanne defendem é que mesmo que partindo do princípio da cor, ao justapor os tons na intenção de criar determinada forma, estarão desenhando e pintando simultaneamente. Aqui podemos recordar os esquemas de Blanc, que demonstram como o pintor trabalha ao unir as cores complementares - princípio da pintura moderna.

Sabemos ainda que Van Gogh e Cézanne praticaram desenho intensamente, já que defendiam a combinação de desenho e pintura como um problema próprio da arte. Alguns estudos dos respectivos artistas revelam essa preocupação.

No caso de Van Gogh, uma cópia de escultura clássica (figura 22) - o Discóbolo - muito utilizada nos ambientes acadêmicos de ensino, e Cézanne, um estudo de desenho de modelo vivo (figura 23), prática básica do ensino acadêmico.

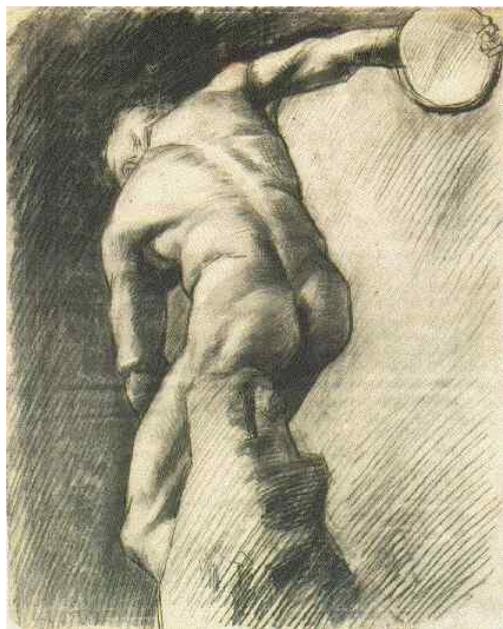


Fig. 22
VINCENT VAN GOGH
“O Discóbolo”, 1886.



Fig.23
Paul Cézanne (1839-1906)
“Academia de homem nu”, 1862.

A valorização da união do desenho com a cor, pode encontrar uma explicação ainda mais interessante na teoria de Blanc. Ele se utiliza da música para aludir a pintura

¹⁸² PONTY, M. M. *A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 .p.118.

e explicar a união entre ambas as ferramentas plásticas. Conforme o teórico, desenho e cor equivalem na pintura, a melodia e a harmonia na música:¹⁸³

A primeira é uma criação do artista, a segunda, de modo geral, a colocação de seus motivos. Sem dúvida, certos pintores célebres tiveram a capacidade de compor pela cor, assim como certos músicos pensaram naturalmente através da harmonia. **Para eles a forma que reveste a ideia se confunde com ideia mesma.**¹⁸⁴

Esta última frase grifada parece se referir ao pensamento de Delacroix, Van Gogh e Cézanne aqui exposto.

É muito importante apontarmos tais semelhanças de opinião: Van Gogh e Cézanne, coloristas modernos, cada qual com seu estilo, não negligenciaram o desenho apontando a importância de conciliar desenho e pintura. Blanc, em defesa da superioridade do desenho, não despreza a ciência da cor.

Estas considerações se tornam aqui fundamentais pois, notamos constantemente, que alguns teóricos atribuem a defesa do desenho como que uma oposição a pintura. Ao lerem escritos de artistas na defesa do desenho acreditam que estes ignorassem os problemas pictóricos ou vice-versa. Opiniões canônicas como essas podem ser sentidas: “Para um acadêmico, tradicionalmente, a cor servia para pouca coisa mais que ‘preencher’ um desenho e tinha escasso valor por conta própria”.¹⁸⁵ Esta visão absurda nos faz chegar a seguinte pergunta: sendo a pintura a finalidade do curso como o professor/pintor iria rejeitar os procedimentos técnicos pictóricos?

No caso da academia brasileira, por exemplo, a preocupação com a problemática da cor, pode ser notada desde os primeiros estatutos, e no manual de pintura escrito por

¹⁸³ “A melodia (do grego μελωδία - melōidía, "canção, canto, coral") é uma sucessão coerente de sons e silêncios, que se desenvolvem em uma sequência linear com identidade própria. É a voz principal que dá sentido a uma composição e encontra apoio musical na harmonia e no ritmo. Na notação musical ocidental a melodia é representada no pentagrama de forma horizontal para a sucessão de notas musicais e de forma vertical para sons simultâneos.

Os sons da melodia possuem um sentido musical. A sucessão de sons arbitrários não se considera que produz melodia. Os sons que formam a melodia possuem quase sempre durações diferentes. Este jogo de durações diferentes é o ritmo. Os sons de uma melodia não têm todos a mesma música, mas alturas (frequências) diferentes.

Então, descobrimos que melodia são os sons tocados em sequência, um após outro; harmonia são os sons tocados ao mesmo tempo (são os acordes, os famosos acordes nada mais são que sons tocados ao mesmo tempo) e o ritmo, ou seja, a pulsação da música”. In: www.wikipedia.org/wiki/Melodia

¹⁸⁴ BLANC, C. *Op cit.*, p.27.

¹⁸⁵ FRASCINA, FRANCIS...[et alii], *Modernidade e Modernismo: Pintura Francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.61.

Thomas Bardwel que foi traduzido por Taunay, diretor da escola, em 1836.¹⁸⁶ Este manual faz parte da biblioteca de Obras raras do Museu D. João VI e contém instruções preciosas sobre o uso da cor, como falaremos no capítulo seguinte. No estatuto de 1820, consta a seguinte indicação: “Pintura histórica: - (...) o professor desta aula ensinará a fazer a aplicação por princípios de teoria e pratica; fará conhecer ao discípulo os três principais pontos que se reduz a sciencia desta arte, que vem a ser: composição, desenho e colorido” [...]¹⁸⁷

E mais adiante nota-se ainda:

[...] depois passará ao colorido por ser uma parte muito necessária da pintura, a qual compreende os artigos seguintes: 1º, o conhecimento das cores simples e naturaes; 2º a sympatia e antipatia das cores: 3º, a mistura das cores simples e primordiais para produzir as cores mixtas, e outras gradações de quaisquer cores: 4º, o conhecimento das cores locaes, ou das que tomam os objetos, cada um em particular relativamente à sua colocação, ou do logar que eles ocupam; 5º, a maneira de empregar habilmente todas as cores e suas diversas misturas; 6º, o conhecimento do claro escuro, ou os effeitos da sombra e da luz formam um ponto capital em toda a pintura [...]¹⁸⁸

A querela entre desenho e a cor, muito difundida por certos pesquisadores e críticos de arte, parece desconsiderar certas predileções estilísticas, que são próprias do artista, apontadas em nossa discussão, e ainda a problemática metodológica do ensino, em que cada professor desenvolve, dentro de determinado método, o que julga mais didático em sua sistemática.

Em um dos programas de aula de desenho de modelo vivo, Zeferino da Costa critica o uso de materiais como guache e aquarela nas aulas dessa disciplina, pois acredita que o desenho naquela fase do aprendizado deveria ser ensinado apenas pelo uso de materiais convencionais, carvão, crayon, etc. Alguns historiadores poderiam defender que Zeferino possuía uma postura conservadora ao agir desse modo, mas acreditamos que esse era o método didático que encontrou, para não complicar os iniciantes que se

¹⁸⁶ Segundo Reginaldo da Rocha Leite e Danilo Ribeiro, o Manual de Bardwell, foi traduzido por Felix Taunay.in: COELHO, Danilo Ribeiro; LEITE, Reginaldo da Rocha. A relevância das retóricas visuais na formação artística brasileira. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ret_reg.htm>. Encontramos algumas reproduções do livro no Acervo de Obras Raras do MDJVI, o que indica que era usado como manual de pintura pelos alunos.

¹⁸⁷ Estatutos de 1820. Cf. SÁ, I. *Academias de Modelo Vivo e Bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil no século XIX ao início do XX*. Tese de doutorado/ UFRJ/ EBA/PPAV, Rio de Janeiro, 2004, p. 348.

¹⁸⁸ *Id ibid.*, p.349.

atrapalhariam com o uso de outras ferramentas. Abaixo reproduzimos o trecho do programa:

O estudo do desenho de - modelo-vivo - tendo por fim principal o aperfeiçoamento das proporções das partes e do conjunto, do movimento, do caracter da linha e da justa divisão e distribuição do claro-escuro com todos seus accidentes de uma figura nua – consequentemente - só o desenho -, entende que esse desenvolvimento de que trata o programma já feito para essa aula e impresso no - regulamento especial para os cursos technicos e concursos escolares - da mesma escola, addicionando ao processo commum de desenhar á carvão e á lápis, **aqueles outros coloridos á pastel, guache, acquarella e óleo, longe de sêr proveitoso á aprendizagem do alumno, é, pelo contrario, mais uma preocupação que prejudica o fim principal de que venho de expor - [...]**¹⁸⁹ (Grifos nossos)

Zeferino entende que o desenho, ensinado por meio do lápis e do carvão, seria mais proveitoso ao aluno, pois nesta etapa seria imprescindível a aprendizagem de uma série de problemáticas que implicam no programa de desenho de modelo: proporção e partes do conjunto, o movimento, o caráter da linha e a distribuição do claro escuro. Isto não significa que o mestre fosse contrário ao ensino da cor, apenas entendia que este passo deveria ser dado após o domínio da forma em sua escala monocromática. Segundo Albert Boime, todos os mestres acadêmicos somente ensinavam a dinâmica da cor após o estudante desenvolver suas capacidades perceptivas de forma, luz e sombra. Mas, este fato seria uma atitude sobretudo “acadêmica”? Para tentarmos responder esta questão, é oportuno citar a passagem de uma carta que Van Gogh escreveu a seu irmão em 1882. Van Gogh conta que decidiu se tornar pintor depois que leu um livro sobre perspectiva:

O que acabou com a minha dúvida foi a leitura de um livro compreensivo sobre perspectiva, de Cassagne: O Guia do ABC do Desenho, e o fato de que oito dias depois eu desenhei o interior de uma pequena cozinha com fogão, cadeira, mesa e janela, tudo em pé e em seu lugar, enquanto que antes eu atribuía a um sortilégio ou ao acaso o fato de um desenho ter profundidade e uma perspectiva correta. Se você tivesse desenhado ao menos uma única coisa como se deve, tomaria um gosto irresistível em atacar mil outras coisas.
Mas fazer passar este primeiro e único carneiro pela ponte, aí está a dificuldade!
Um belo dia em que as pessoas começarem a dizer que eu sei desenhar bem, mas não sei pintar, talvez eu apareça com um quadro quando

¹⁸⁹ Proposta do programa de aula do Professor Zeferino da Costa, Rio de Janeiro, 14 de março de 1900. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 5341.in: http://www.dezenovevinte.net/documentos/programas_enba.html

menos esperarem. Mas enquanto parecer que eu tenho de fazê-lo ou que me é proibido fazer outra coisa além do desenho, eu certamente não o farei.

Com respeito à pintura, há duas maneiras de pensar: *how not to do it* e *how to do it*; *how to do it* com muito desenho e pouca cor, *how not to do it* com muita cor e pouco desenho.¹⁹⁰

Mesmo autodidata, Van Gogh primeiro estudou desenho, procurou manuais de perspectiva, como o livro de Armand Cassagne (figura 24), e também realizou cópias de figuras do livro de Charles Bargue (figura 25), manual acadêmico que servia de base para os estudantes da academia. Diferentemente do que a crítica moderna difundiu, o conhecimento dos procedimentos administrados nos ateliês acadêmicos, parece não ter sido negligenciado pelos modernos, pelo menos em um determinado momento de seu desenvolvimento inicial.

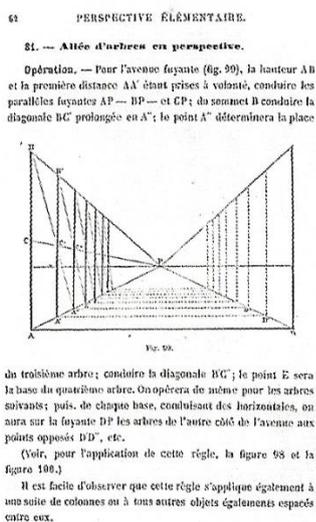


Fig. 24

Armand Cassagne

“Avenida de árvores em perspectiva”, 1879

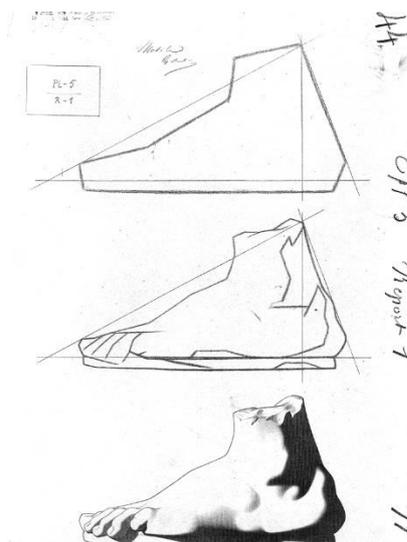


Fig.25

Charles Bargue

Prancha I, 5. “Perfil de um pé (Pieds de profil)”.

Acreditamos que para os artistas e teóricos aqui tratados, desenho e pintura se complementam, não verificamos uma oposição tão radical, quanto a difundida pela teoria crítica da arte. A oposição que há está no modo de construção da imagem. Alguns são mais propensos a expressão pela linha e outros pela mancha. No entanto, linha e mancha são problemas discutidos na academia desde a fase de desenho, que por sua vez, também é formado por manchas e massas de claro escuro e não somente por linhas de contorno

¹⁹⁰ VAN GOGH, *Op cit.*, p.72.

ou linhas de conjunto. Se observarmos a pintura de Lucílio (Anexo II – figura 91), por exemplo, notamos que ela foi construída por massas coloridas, no entanto essas massas não são aleatórias, mas foram colocadas estrategicamente, considerando a estrutura da cabeça. Estrutura esta, que foi somente possível de se chegar devido a habilidade perceptiva e manual alcançada nas etapas preliminares de desenho.

A relação entre a percepção das formas na natureza e sua concepção no espaço plano era traduzida primeiro pelo artista na academia, através do desenho, modo fundamental de expor a ideia primeira. Mas para realizar tal comunicação era necessário passar por estágios que no ensino acadêmico eram fundamentais para o desenvolvimento pessoal do artista. O desenho aparece como a primeira ferramenta que coloca o artista diretamente em contato com os problemas da percepção visual, por isso ele surge muitas vezes, relacionado ao termo “aprender a ver”. Conforme Eliseu Visconti:

Aprender a ver em arte é o começo da sabedoria e aprender a ver para o artista, o que é senão discernir a maneira como se comporta um objeto ou um ser sob os olhos variados da luz. **Como os relevos se acentuam pelos claros, como as cavidades mergulham nas sombras**, como enfim não há detalhe algum de sua estrutura que não se acuse por uma modificação do fato luminoso que o aluno **deve aprender antes de tudo a captar e exercitar-se o melhor que possa a anotar [...]**¹⁹¹ (grifos nossos)

2.2. “Aprender a ver” e os esquemas básicos geométricos.

Conforme supracitado, o desenho aparece como o primeiro fundamento do sistema acadêmico de ensino, sem o qual, o estudante ligado a esse sistema não entraria nas questões cromáticas, que eram tratadas nas etapas de pintura. No entanto, de nossos apontamentos, muitos artistas modernos também valorizavam o estudo do desenho como fonte inicial do conhecimento plástico. Vimos ainda, nas definições dos autores acima, que o desenho aparece como a expressão material de uma ideia por meio da forma, que está associada a perspectiva, a proporção, ao claro escuro, ao modelado e ao movimento. Mas estes artifícios não eram tão simples de serem assimilados no processo cognitivo de aprendizagem da arte. Assim, o sistema acadêmico, criou um método cumulativo que

¹⁹¹VISCONTI *apud* CAVALCANTI.

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/CAVALCANTI,%20Ana%20Maria%20Tavares%20-%20IEHA.pdf>

colocava o estudante em contato com etapas sequenciadas que sugerem certa “alfabetização visual”, o que aparece por meio da expressão: “aprender a ver”.

Blanc explica que, “aprender a ver”, é o primeiro estágio que o artista deve adquirir, e um dos métodos utilizados para este fim, é aquele que consiste em passar do simples ao complexo, do contínuo ao acidental, da geometria a perspectiva,¹⁹² ou seja, aprender a ver está estritamente ligado a disciplina de desenho figurado, tida como básica da Academia.

O teórico ainda explica que antes de aprender perspectiva o artista iniciante deve aprender geometria. Caso o estudante queira desenhar uma pirâmide de faces desiguais, ele deve saber perceber o polígono que é a forma geral que configura o objeto, depois perceber os triângulos que tem por base cada um dos lados da pirâmide, em seguida examinará as relações que tem entre si e por fim chegará a forma final.¹⁹³ Isto explicaria o fato da relevância das disciplinas de geometria, para o avanço dos estudos subsequentes. Sabemos que muitos artistas brasileiros estudavam no Liceu de Artes e Ofícios¹⁹⁴ disciplinas de ordem técnica, e já na Academia, quando apresentavam dificuldades na execução das cópias de gesso, por exemplo, alguns professores recorriam as formas mais elementares como podemos ver no currículo de desenho figurado de Modesto Brocos:

Enquanto os alumnos entrarem sem nenhuma noção de desenho serão dados nos quatro primeiros mezes: **o caixão, solidos geometricos, e objectos usuaes**; para os quatro mezes restantes, baixos relevos, mascarar e bustos, segundo o progresso de cada alumno.¹⁹⁵

Este saber teria relação com a preocupação do desenvolvimento da percepção visual dos estudantes. Brocos diz no seu já citado tratado que “a visão muda pelo efeito da educação”. Segundo Brocos, “esta mudança se opera passados os dois primeiros anos de estudo do desenho em uma escola de belas artes: então apreciamos os objetos de

¹⁹² BLANC, *Op cit.*, p.544.

¹⁹³ *Id ibid.*, p.545.

¹⁹⁴ O Liceu de Artes e Ofícios foi instituído pela Sociedade Propagadora de Belas Artes, e fundado em 1858, com a atuação decisiva do arquiteto, escritor e professor Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, um ex-aluno de Grandjean de Montigny. Esta instituição foi considerada, durante décadas, a mais importante instituição provedora de ensino técnico-artístico em nível popular do Rio de Janeiro. Também servia como instituição preparatória para o ingresso de alunos na Academia. Lecionaram no Liceu, além de Victor Meirelles outros artistas consagrados como, Décio Villares, Angelo Agostini, Auguste Petit e, já na República, Elyseo Visconti, Raphael Frederico, Fiuza Guimaraes ou Raul Pederneiras.

¹⁹⁵ Programa para a cadeira de desenho figurado a cargo do prof. M. Brocos. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4859.

maneira mui diferente do que os vê o vulgo”.¹⁹⁶ Ele ainda explica que a educação do órgão visual é longa e penosa, assim aconselha que se comece a estudar bem cedo, desde a escola primária, em que aprendem as crianças, a desenhar os sólidos geométricos, distinguindo os objetos, depois no estudo secundário passariam para as cópias de gesso, até entrar na escola especial de desenho passando para a cópia do antigo e então poderá distinguir os valores de claros e escuros.¹⁹⁷ Ainda em outro ponto, quando trata da cor, também se refere a educação da visão:

A percepção da cor só se consegue com uma longa educação da vista, depois de estudar e praticar alguns anos a pintura tanto de interior como de ar livre. A visão do pintor chega a delicadezas variadas e ricas, tanto mais agradáveis, quanto mais apurado seja seu órgão visual.¹⁹⁸

Preocupação semelhante aparece no tratado de Georgina de Albuquerque, ela afirma que, “a aula de desenho figurado, que parecerá a muito insignificante, é o conhecimento básico do curso”.¹⁹⁹ Georgina explica que é essa disciplina que dá aos alunos a ideia de construção da forma. E aponta um princípio interessante sobre a aula de desenho:

Caracteriza o ensino o desenvolvimento das faculdades de observação e análise... A observação é análise das formas, o conhecimento do objeto ou a reunião de objetos, é a visão de conjunto das formas ligadas entre si por relações intradependentes e que se completam umas nas outras. Pelo método se estabelece que faz-se o desenho com uma construção do alicerce ao conjunto, e do conjunto ao detalhe, estabelecendo pontos de referência baseados na perspectiva de observação.²⁰⁰

Georgina ainda continua a explicar que como matéria preliminar, seria imprescindível conhecer os mecanismos da visão, o que significa cone visual, perspectiva, etc. Este estágio, conforme a artista, estaria ligado basicamente ao desenho geométrico e ao desenho figurado. Num segundo estágio, que chama de “o sentido do desenho”, aplica a questão da sensibilidade individual, o que para ela estaria ligado ao desenho de modelo vivo.

Nesse sentido, entendemos que era importante ensinar ao estudante perceber estruturas ou formas elementares para a execução rápida e sintética do desenho. Tudo isto

¹⁹⁶ BROCOS, *Op cit.*, p.48.

¹⁹⁷ *Id. Ibid.*

¹⁹⁸ BROCOS, *id ibid.*, p.58.

¹⁹⁹ ALBUQUERQUE, G. *Op cit.*, p. 20

²⁰⁰ *Id ibid*, p.12.

está relacionado a problemática da percepção visual e da projeção óptica, teorizadas no final do século XIX, por teóricos como Fiedler e Hildebrand e mais tarde pelos estudiosos da Gestalt por meio de experimentos científicos. Isto porque, conforme esses estudos:

Quando, por alguma circunstância, a mente é libertada de sua sujeição comum às complexidades da natureza, ela organizará configurações de acordo com as tendências que governam seu próprio funcionamento. Temos muita evidência de que a tendência principal neste caso em ação é aquela em direção à estrutura mais simples, isto é, no sentido de uma configuração geométrica mais regular, mais simétrica que se pode conseguir sob tais circunstâncias.²⁰¹

O estudante na academia aprendia a desenvolver tal capacidade, por isso sempre partiam de estruturas simples até chegar as complexas. Aos poucos passavam a perceber todas as formas de maneira tão simplificada que a mais problemática das formas, a figura humana, se tornava um misto de linhas retas, linhas curvas, esferas, pontos, manchas de claro escuro, etc.

A simplificação e a síntese da forma por meio de esquemas geométricos, podem ser observadas como métodos de aplicação na arte desde o período medievo, em que podemos encontrar tratados que mostram a observação de esquemas para a construção das figuras. O arquiteto Villard de Honnecourt, realizou uma série de esquemas visuais que demonstram formas geométricas simples, utilizadas como um “hieróglifo” ou “pictograma” para a construção de figuras simbólicas universais (figura 26).



Fig.26

VILLARD DE HONNECOURT

“Traçados geométricos *mnémotechniques*”, folha 36, 1220-1235

²⁰¹ ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora*, Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1989, p. 135.

Com a invenção da perspectiva projetiva de Alberti, esses manuais medievais tornaram-se insuficientes, pois naquele momento “era preciso conhecer as modificações sofridas pelo esquema em virtude do ângulo de visão”.²⁰² Alguns estudos do artista Paolo Ucello, evidenciam esses fatos (figuras 27 e 28).



Fig.27

PAOLO UCCELLO (1397-1475)
“Estudo de Mazzocchio em perspectiva”.



Fig.28

PAOLO UCCELLO
Detalhe da pintura “Batalha de São Romano”, 1450.

O artista no Renascimento, passa cada vez mais, a se aproximar de um conhecimento profundo da estrutura das coisas, onde se nota certa fusão entre ciência e arte. Leonardo da Vinci é sem dúvida o principal artista a realizar essas pesquisas. Para desenhar uma árvore, ele observou que “é preciso lembrar que sempre que um galho se bifurca, seu diâmetro fica mais fino, de modo que, se desenharmos um círculo em torno da copa da árvore, as seções de cada ramificação devem dar juntas a grossura do tronco”.²⁰³ Partindo de uma lei da natureza, Leonardo apresenta um esquema básico para o artista construir uma árvore (figura 29).

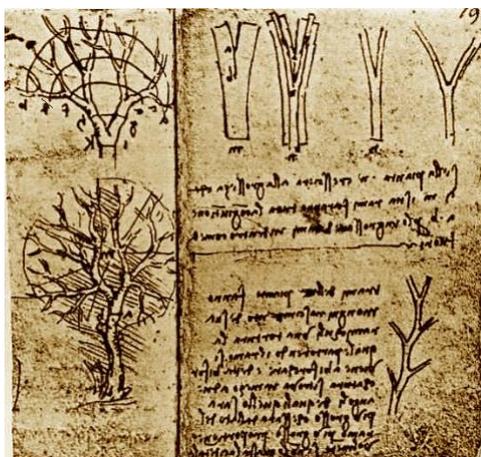


Fig.29
LEONARDO DA VINCI
“Ramificação das Árvores”, 1515

²⁰² GOMBRICH, G. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Ed Martins Fontes, São Paulo. 1986, p.134.

²⁰³ *Id ibid.*, p.135.

O artista medieval estava interessado em esquemas de simplificações geométricas para a construção de figuras estilizadas, com traços firmes e determinados, mas pouco interessado na lei que rege a estrutura das coisas como os artistas do Renascimento, que encontravam nessa lei, um caminho que os conduzia para a formação de figuras aparentemente “realísticas”, dentro de uma experiência direta com a natureza e conseqüentemente singular, onde ao mesmo tempo passou a ser indispensável conhecer as leis das proporções das coisas em geral. Conforme Gombrich,

para a Idade Média o esquema é a imagem. Para o artista pós medieval é o ponto de partida para correções, ajustamentos, adaptações; o meio de sondar a realidade e de lutar com o particular. A marca do artista medieval é a linha firme, testemunho da sua mestria no ofício escolhido. A do artista pós medieval não é a facilidade, que ele evita, mas a constante vigilância: seu sintoma é o esboço, ou melhor, os muitos esboços que precedem a obra acabada; e, mesmo com toda perícia manual e visual que caracterizam o mestre, é a constante disposição de aprender, de fazer, de combinar e recombinar, até que o retrato deixe de ser uma fórmula de segunda mão e reflita a experiência - singular e única – que o artista deseja captar e conservar.²⁰⁴

Com a criação das Academias de Arte desde o século XVI, esses esquemas básicos passaram a servir de substrato para o estudo da figura até chegar a criação de composições pessoais. Ao começar pelas disciplinas em que se estudava a ciência da geometria, aos poucos os artistas iam se aproximando do estudo do natural, após a etapa de cópias dos antigos que era intermediária entre o estudo geométrico e o natural.²⁰⁵

Naquela época, muitos artistas passaram a realizar estudos a fim de entender a construção das figuras humanas e a criar padrões de proporção dentro de estruturas geométricas. As pranchas de Albrecht Dürer (figura 30) e de Erhard Schön (figura 31), demonstram a análise das formas humanas dentro dessas estruturas. Encontramos nesses manuais, esquemas de pontos de vista de diversos ângulos comportados dentro de estruturas geométricas básicas.²⁰⁶

²⁰⁴ *id ibid.*, p. 152.

²⁰⁵ Gombrich comenta que naturalmente com o advento das gravuras e a distribuição de matrizes de gesso o material para cópias crescera desmedidamente. *Id ibid.*, p.138.

²⁰⁶ *Id ibid.*, p.139.

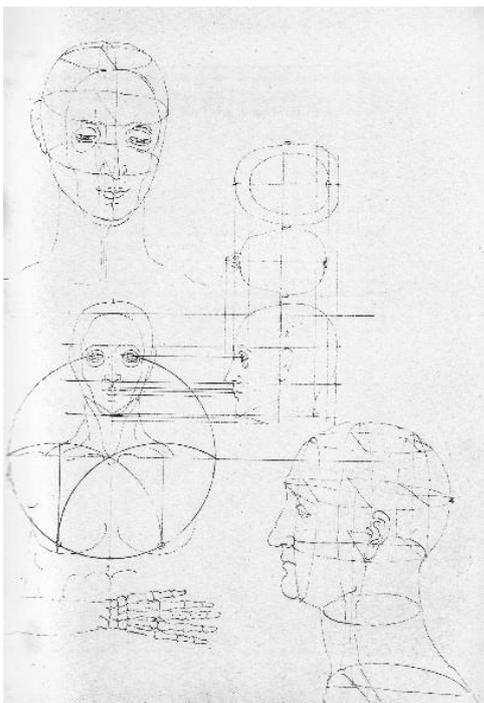


Fig.30
ALBRECHT DÜRER (1471-1528)
“Cabeça construída por meio do
“método paralelo”, verso do n°110, c.1507.
29,5 x 20,6 cm.

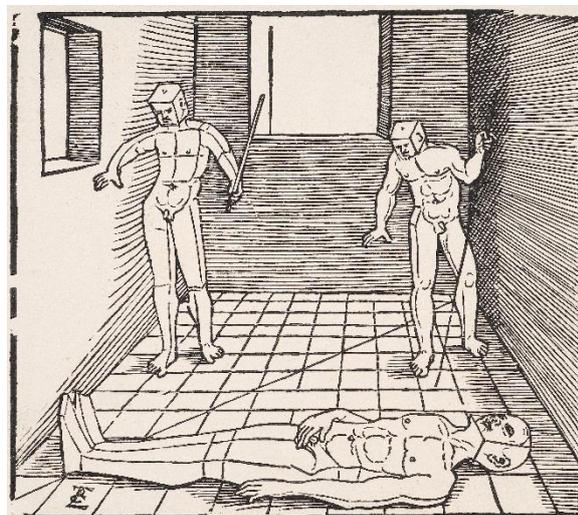


Fig.31
ERHARD SCHÖN
“*Unterweisung der Proportion und
Stellung der Possen*”, 1538.

Em 1608, surge um novo manual de Odoardo Fialetti (figura 32), que parece ter sido a base das pranchas que vemos como alicerce dos estudos de cópias de pranchas acadêmicos (figura 33), que demonstram diversas posições das partes em diferentes ângulos, mas sem evidenciar as bases geométricas.



Fig.32
ODOARDO FIALETTI (1573-1638)
“Esboços de Olhos”, prancha 3, 1608.

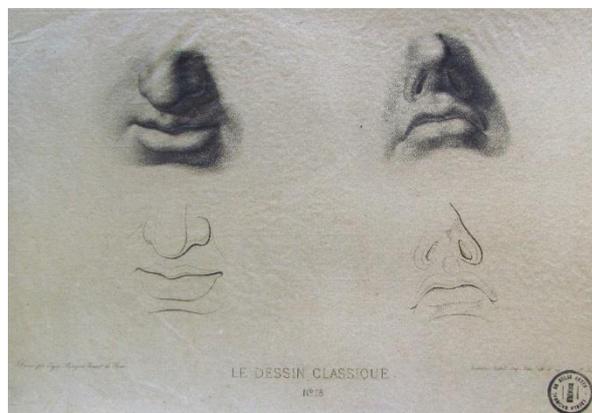


Fig.33
Estudo de Nariz e Lábios (“*Le Dessin Classique*
n° 13”), 18__.

No livro de Van de Passe (figura 34), aparecem também esquemas para a construção de animais, sempre se valendo dessas bases. Na opinião de Gombrich o livro revela que todas as criaturas se comportam em simples formas euclidianas.²⁰⁷

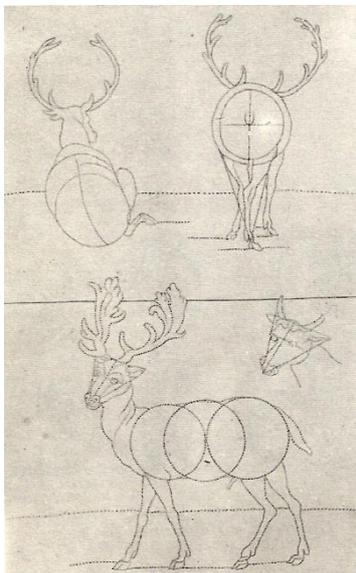


Fig.34
CRISPIJN VAN DE PASSE (1589-1637)
“Cervo esquemático”, 1643.

Essas pranchas funcionavam como verdadeiros dicionários para os artistas, e a geometria como a base dessa alfabetização visual.

A relação entre alfabetização e geometria aparece inscrita em um tratado de pintura do século XVIII, do pintor Gerard de Lairese²⁰⁸ que foi discípulo de Rembrandt, ele compara:

Do mesmo modo que o alfabeto ou conhecimento das letras serve de introdução a gramática, também a geometria é o primeiro passo, que nos conduz ao desenho, ao qual se não pode chegar bem sem ela, bem como a outra qualquer arte ou a outra qualquer ciência. Com efeito, é pela geometria, e por meio dos traços ou das linhas, que nós aprendemos a conhecer a longitude e a latitude dos corpos; o que é reto, ou curvo, o que é horizontal, perpendicular ou oblíquo; o que é redondo,

²⁰⁷ *Id ibid.*, p.143.

²⁰⁸ Alguns estudiosos acreditam que provavelmente esse material também tenha circulado entre os últimos anos do século XVIII e os primeiros do XIX, no Brasil, já que esse tipo de material era produzido em Portugal, sendo então elevado o trânsito de oficiais metropolitanos e profissionais de toda espécie entre os dois territórios. Cf. (http://www.dezenovevinte.net/800/tomo3/index_arquivos/Oitocentos%20Tomo%203%20-%202033.pdf)

oval, quadrado, hexágono, octógono, arqueado, côncavo ou convexo; em uma palavra todas as figuras e todas as formas imagináveis.²⁰⁹

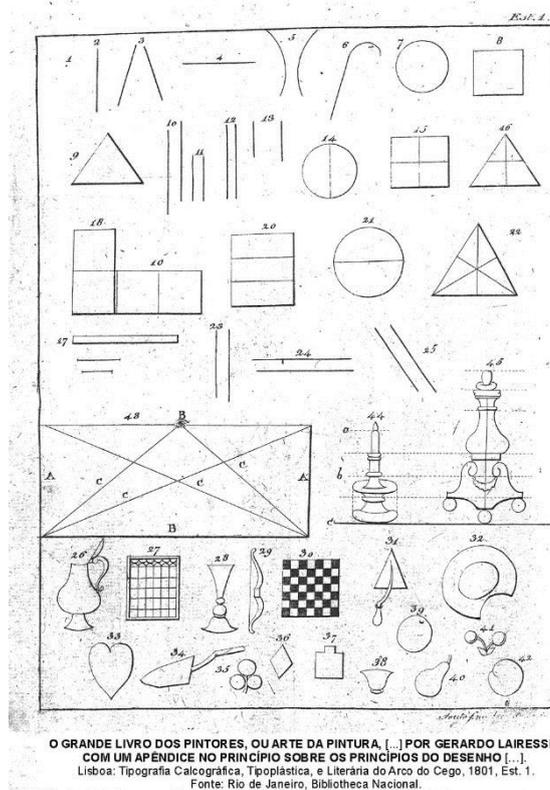


Fig. 35

GERARD LAIRESSE

O grande livro dos pintores, ou arte da pintura. Lisboa: Tipografia Calcográfica, Tipoplástica, e Literária do Arco Cego, 1801, Est. 1. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Na figura 35, Laresses explica a relação entre as formas: “Por exemplo, a colher do pedreiro, fig. 31, quase não vem a ser outra coisa mais do que um triângulo. O colo do pote d’água, fig. 26, é uma espécie de quadrado; o bojo é uma circunferência, e o pé triangular”.²¹⁰

Esta relação entre a geometria e a forma orgânica parece ser a base que promove o desenvolvimento do pensamento plástico na didática academicista, a geometria seria conforme Laresses, uma espécie de alfabeto, por meio do qual o principiante iria aos poucos avançando combinando os elementos mais básicos, as linhas retas e curvas e passava para a construção das formas orgânicas.

²⁰⁹ MICHAELIDES, Samuel (org.). O Grande Livro dos Pintores, ou Arte da Pintura, por Gerardo Laresses, com um Apêndice sobre os Princípios do Desenho. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 3, jul./set. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lairesse_sm.htm>. Acesso em: 12 mai. 2013.

²¹⁰ *Id ibid.*

Tal relação entre a geometria e as formas orgânicas do corpo humano pode ser observada em Blanc:

Os cabelos personificam a linha; o nariz o triângulo; a cabeça a esfera; o rosto é oval e o vazio do queixo a parábola. O pescoço que suporta a cabeça e a coluna oferece a forma harmônica e agradabilíssima do cilindro, formado pelo círculo e pelo quadrilátero.²¹¹

Ao perceber o nariz como um triângulo, o rosto como uma forma oval, cortada por uma parábola, desenhar uma cabeça se tornava menos complicado. Todavia Blanc ressalva que tais formas não figuram traçadas friamente, “mas participam umas das outras se amalgamando reciprocamente como partes um todo”.²¹²

Voltamos a lembrar o posicionamento de Blanc, que afirma: “o princípio do conhecimento artístico como na ciência, repousa sobre um simples axioma: o conjunto tem mais importância que as partes”.²¹³

Segundo Hildebrand a consciência do pintor ou escultor começa na problemática da percepção visual. Conforme o escultor, existe uma relação entre a terceira dimensão objetiva da forma, ou seja, o objeto na natureza, e sua aparência psicológica como a percepção visual.²¹⁴ Localizado em um determinado ponto de vista em relação a um objeto, o artista descobre que o mesmo varia basicamente em: forma, altura, largura, proporção e valor. Essa seria a base ferramental do ensino acadêmico. Após o desenvolvimento das faculdades preceptivas de forma e cor, o estudante estaria apto a realizar trabalhos de imaginação ao criar suas composições a partir de determinados temas propostos.

A importância dos princípios geométricos no ensino acadêmico também aparece aplicada na metodologia de Victor Meirelles. Ele desenvolveu um método de estudo para os iniciantes, enquanto professor do Liceu de Artes e Ofícios, esse método demonstra esquemas lineares simples; desenhos geométricos das formas básicas, triângulos, retângulos, trapézoides, círculos e ovais; desenhos de partes da cabeça; sólidos geométricos, como também esquemas de cabeças em diferentes posições e escalas tonais de claro escuro (figura 36).

²¹¹ BLANC, C. *Op cit.*, p.30. (Tradução nossa)

²¹² *Id ibid.*

²¹³ *Id ibid.*, p. 547.

²¹⁴ HILDEBRAND, A. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. G. E. Stechert & CO. New York, London, 1907, p.17.

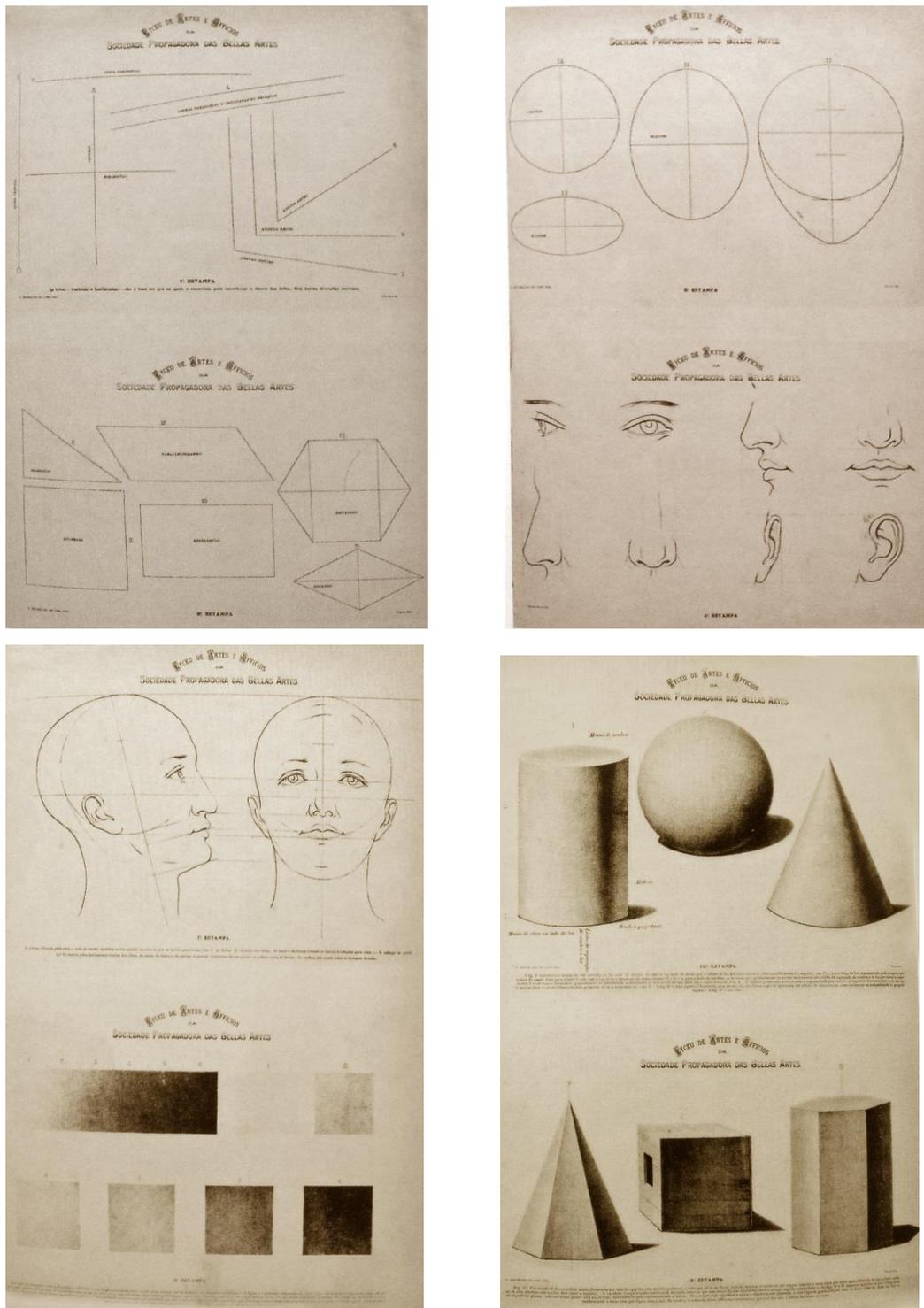


Fig.36

VICTOR MEIRELLES DE LIMA (1832-1903)

7ª estampa | 8ª estampa | 9ª estampa | 10ª estampa.

Essas pranchas são bastante relevantes para o assunto que temos tratado, pois demonstram muito claramente o modo pelo qual o estudante acadêmico brasileiro começava a estruturar seu conhecimento plástico. Na segunda prancha, à direita na parte superior, temos esquemas de formas ovais com traços que as dividem ao meio, a parábola (figura 36), qual Blanc refere ao reduzir as formas humanas a formas elementares. Essa esquematização, da oval com a parábola, foi muito utilizada em manuais acadêmicos para a construção de cabeças. Muitos esboços de artistas, mostram esse esquema básico, muitas vezes corrigido e reorganizado para a construção da cabeça de determinada figura. Gombrich argumenta que talvez a forma do ovo fosse um estratagema útil, por funcionar como um meio fácil para a identificação de erros frequentes de pessoas que estão começando a desenhar. Ele chama a atenção para a popularidade desse método entre artistas tão diferentes, como Leonardo e Fra Bartolomeo, Paolo Verone e Rembrandt o que segundo ele, “testemunha aquela unidade na linguagem na representação” qual Gombrich teve o interesse em demonstrar em certos estudos.²¹⁵

Ainda segundo Gombrich, “o artista não tem de pensar primeiro numa cabeça verdadeira e depois reduzi-la ao oval abstrato – mesmo para ele, o oval, o esquema, é o ponto de partida...”²¹⁶ Assim a partir de um esquema padrão o artista poderia incluir as especificidades de cada indivíduo que quisesse retratar, quando atingia estágios mais avançados dentro desse sistema de ensino.

Alguns esquemas com base em linhas e traços simplificados podem ser observados nos desenhos de artistas brasileiros, como no desenho de modelo vivo de Eliseu Visconti (figuras 37 e 38).²¹⁷

²¹⁵ GOMBRICH, *Op cit.*, p.148.

²¹⁶ *Id ibid*, p. 150.

²¹⁷ Este esquema pode ter sido realizado pelo professor ou pelo próprio artista para ensaiar a construção da forma. O artista Bandeira de Mello durante suas aulas de modelo vivo costuma realizar esquemas semelhantes para dar explicações aos alunos do processo de síntese da forma e resolver mais facilmente o desenho, além de apontar noções de construção anatômica.



Fig.37
ELISEU D'ANGELO VISCONTI
"Nu Masculino de Pé", 1898.

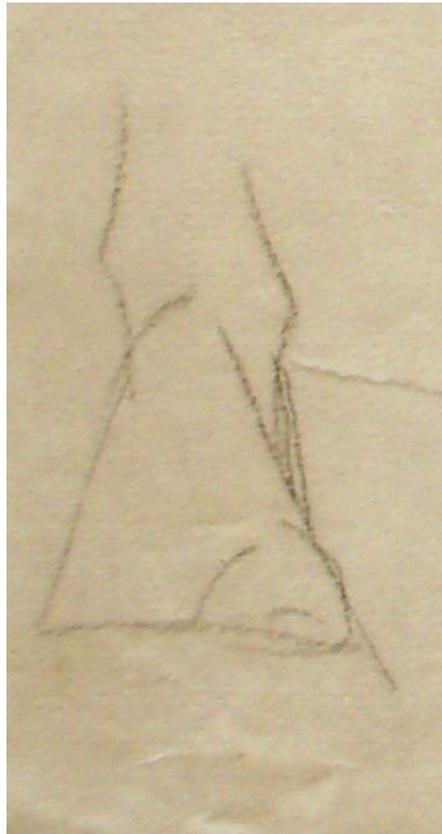
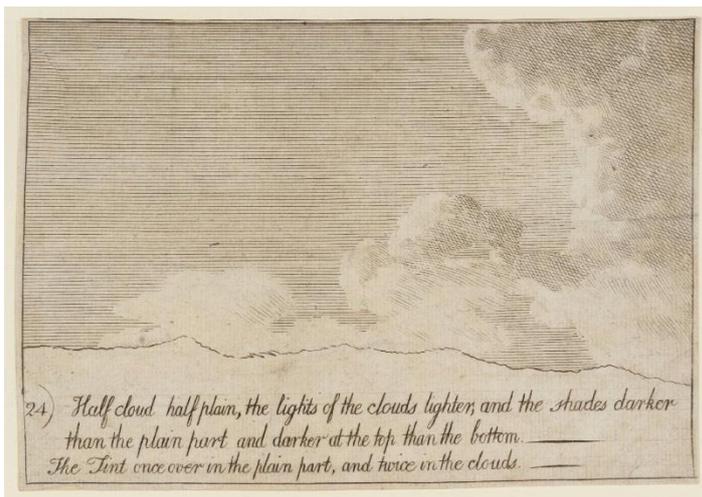


Fig.38
Detalhe

2.2.1 A crítica às cópias de estampas.

No final do século XVIII, o mecanismo a partir de esquemas de outros artistas, passou a ser contestado, por pintores como Rosseau e Constable. Para estes, o indivíduo deveria estudar diretamente da natureza e não partir de modelos rudimentares. Deveriam assim, desenvolver seus próprios exemplares a partir da natureza. No entanto, mesmo Constable, sendo “um arrojado crítico da tradição”, realizou uma série de estudos a partir de Alexander Cozens,²¹⁸ que mostram esquemas de composição de nuvens (figuras 39 e 40), quais, segundo Gombrich, provavelmente os auxiliou a aprofundar sua consciência sobre elas por meio da classificação visual. Mesmo assim, ainda que estudioso dos esquemas de Cozens, quando partiu para seu universo criativo não se deixou limitar pelo esquema e imprimiu sua marca na criação artística.

²¹⁸ GOMBRICH, *Op cit.*, p. 154.

**Fig.39**

ALEXANDER COZENS
 “24. Half Cloud Half Plain, the Lights of the Clouds Lighter, and the Shades Darker than the Plain Part and Darker at the Top than the Bottom. The Tint Twice Over in the Main Part, and Twice in the Clouds”

**Fig.40**

JOHN CONSTABLE
 “Desenho depois de Alexander Cozens”.

Crítica semelhante à dos românticos, começa a se fazer sentir na academia brasileira no final do século XIX. Pode-se notar tal posicionamento neste trecho de Zeferino da Costa:

[...] Quando os alunos, que passam da aula de Desenho-Figurado para a de Pintura, apresentam-se sempre muito viciados em desenho; em consequência de haverem aprendido os primeiros elementos, sem método algum, copiando estampas lithographadas e gravadas, aliás nítidas de traços, de tracinhos, de pontos e pontinhos; systema este abolido há mais de 20 annos na Europa e em todos os paizes cultos, onde a arte é um elemento de educação.

Ainda mais, tendo continuado no curso superior de desenho a copiar sempre e sempre bustos, extremidades, e estatuas de gesso, sem alternarem o estudo com o natural-vivo, amaneirando-se por isto; uma vez matriculados na aula de Pintura, vêm-se em sérios embaraços na presença do modelo-vivo.

Estes alunos não conhecem as regras das proporções.
 Em perspectiva linear, poucos são aqueles que têm conhecimentos complexos da matéria.
 Dahi, a grande dificuldade que encontram os alunos em estudar pintura, e o professor em ensina-los.²¹⁹

O professor reclama da falta de metodologia diante das cópias na disciplina de desenho figurado. Ele era a favor de uma alternância entre o desenho de cópias e o desenho a partir do “natural-vivo”. Segundo Zeferino, a cópia de traços e pontos – primeiros elementos do desenho - que constituem os desenhos de estampas, viciava os alunos no tratamento linear meticuloso. Assim, ao se depararem com a figura viva, na fase seguinte, não conseguiam realizar os tratamentos necessários de linhas e massas de claro escuro, que eram fundamentais na abordagem. Lembramos que para os artistas, a mancha é um elemento fundamental do desenho. Ele ainda aborda a questão da perspectiva. Isto é interessante porque Georgina, alguns anos mais tarde, viria afirmar que desenho de modelo vivo também tem como princípio a perspectiva. Pois é ela que traz a consciência das entrâncias e saliências dos corpos. Aqui vemos mais uma vez, a costura entre as diversas disciplinas no ensino acadêmico uma se apoiando e desdobrando a outra.

Na França, Thomas Couture, professor de Manet, entendia que o estudo a partir de moldes de gesso era prejudicial a aprendizagem da arte. Para ele, este método dava aos alunos “falsas impressões” sobre as coisas, era preciso, então, estudar a natureza para trazer maior verdade aos objetos.²²⁰

A mesma posição foi tomada, tempos mais tarde, por Marques Júnior, na sua tese publicada em 1950, ele acreditava que o desenho de gesso deveria ser ensinado depois do modelo vivo e não o contrário, pois o busto de gesso já é uma obra de arte, ou seja, a interpretação de outrem. Desta forma, como na citação de Zeferino, os estudantes “amaneiravam-se”.

Marques achava importante, conforme os artistas, Costable e Rousseau, que os estudantes aprendessem primeiro a partir da natureza, para que desenvolvessem um olhar pessoal sobre as coisas.

Não podemos saber ao certo, até que ponto as cópias de estampas e de gesso exerceram influências nos trabalhos de criação dos artistas. Ao observarmos alguns

²¹⁹ Relatório do professor João Zeferino da costa apresentado a Academia de Belas Artes em 1887. Acervo arquivístico MDJVI, pasta do artista.

²²⁰ COUTURE, T. *Op cit.*, p. 2.

desenhos de Victor Meirelles (figura 41) e de outros de sua época de estudante, notamos certos traços idealizados, principalmente na cabeça (figura 42). Se compararmos com uma cabeça de Charles Le Brun (figura 43), conhecido por seu tratado de expressões fisionômicas, perceberemos certa semelhança na solução. Já, na geração seguinte, época em que Amoedo era aluno, seus desenhos de modelo refletem alguns traços mais pessoais (Anexo III - figura 94). No entanto, nesse tempo, as cópias de estampas ainda se faziam presentes, na metodologia.

Com a Reforma 1890 na Academia, algumas alterações puderam ser sentidas nos estatutos e programas dos professores, a mais significativa de todas, conforme apontado no capítulo inicial, foi a abolição do sistema de cópias a partir de estampas. Podemos notar que os desenhos dessa geração - Eliseu Visconti (figura 44) e Rafael Frederico (figura 45) - apontam para um desprendimento dos traços idealizados, mas lembramos que esses ainda continuavam realizando cópias de moldes e estátuas de gesso. No início do século XX, nos trabalhos de Helios Seelinger (figura 46), Lucílio de Albuquerque (figura 47) e Marques Júnior (figura 48), notamos um maior naturalismo, mas ainda a cópia de gesso era um recurso utilizado antes do modelo vivo.



Fig.41
VICTOR MEIRELLES
DE LIMA (1832-1903)
“Nu Masculino em Pé
com Bastão”, s/d.

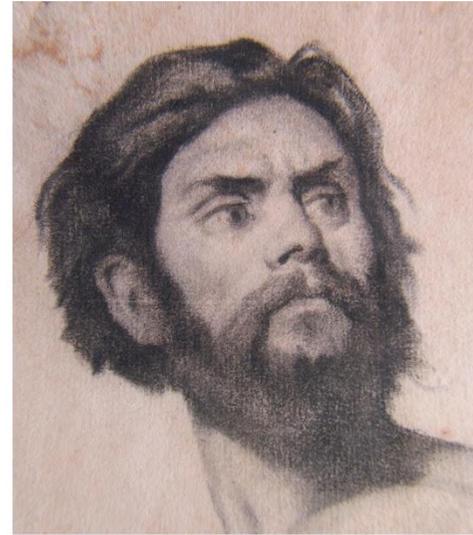


Fig.42
Detalhe



Fig.43
CHARLES
LE BRUN

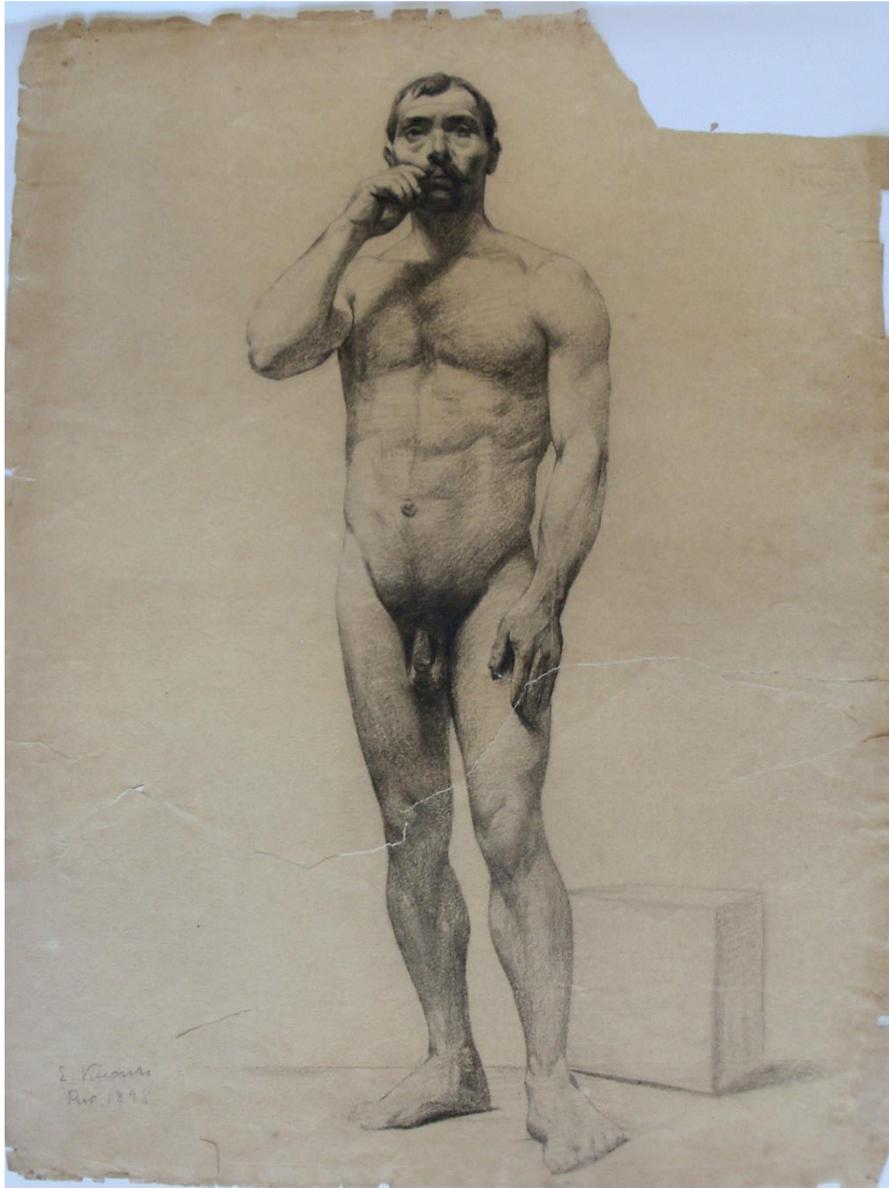


Fig.44
ELISEU D'ANGELO VISCONTI
"Nu Masculino de Pé", 1898.



Fig.45
RAFAEL FREDERICO (1865-1934)
"Menino Nu Sentado", 1892



Fig.46
HELIOS SEELINGER
“Estudo de Figura Humana
Masculina”, 1901.

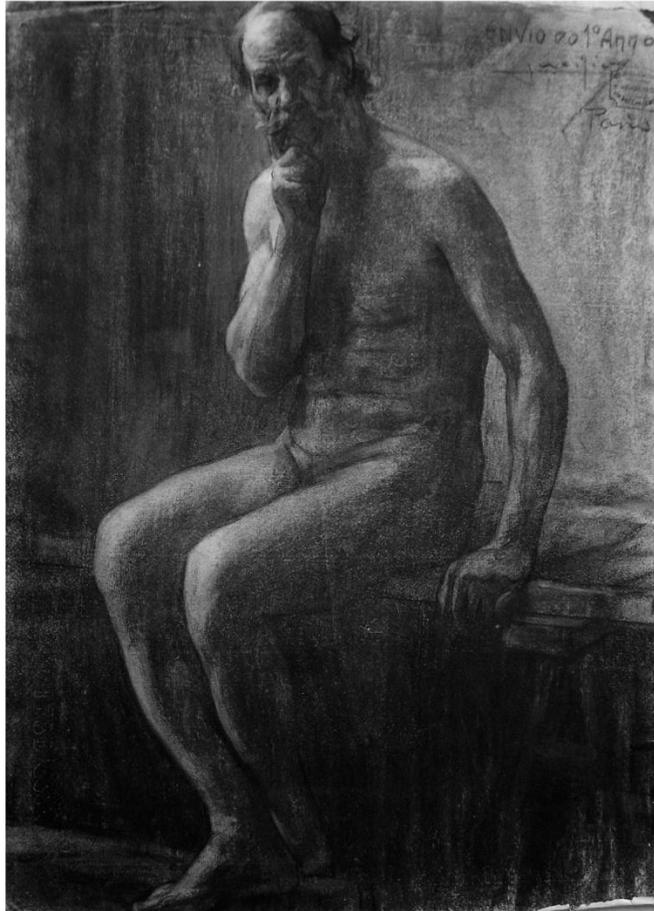


Fig.47
LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE
“Nu Masculino Sentado”, 1906.



Fig.48
MARQUES JÚNIOR
“Figura Masculina em Pé de Frente”, 1911.

2.3. A formação do modelo vivo na didática acadêmica por meio da observação dos esquemas de construção.

Segundo Blanc, o corpo humano resume todos os aspectos possíveis da arte. “Que objeto além do corpo humano, parece resumir todas as criações anteriores, em que se fundem todas as harmonias, o par e o ímpar, a variedade e a unidade, a liberdade e a norma, a disparidade e a simetria, poderíamos eleger em toda natureza como o mais digno objeto de nossos estudos?”²²¹

A figura humana representava o centro de interesse de estudo dentro do universo acadêmico e uma das constantes preocupações notadas entre os pintores residia nos preceitos clássicos de equilíbrio e proporção da figura humana. Proporção e o equilíbrio, também diziam respeito a relação entre as partes e o todo da figura que deveriam estar em perfeita harmonia, somando-se a isto, o movimento e o caráter.

A proporção estaria relacionada a alguns preceitos de “cânones ideais”, no entanto, estes cânones sugerem muitas variações, que podem ser observadas em tratados de diversos artistas ocidentais e que igualmente aparecem citados em Zeferino da Costa.²²² Zeferino propõe a medida de oito cabeças para a proporção total de uma figura, mas acrescenta que esta medida deveria ser adaptada à figura que estivesse sendo observada. “Assim, tomando sempre como modulo a altura da cabeça, nota-se que a totalidade de cabeças varia, na razão da altura do indivíduo que se quer medir”.²²³

Na realização do desenho de modelo vivo, tais noções eram imprescindíveis para o desenvolvimento do estudante. Assim algumas regras básicas como o conhecimento das linhas vertical, horizontal e oblíquas, eram fundamentais, por isso a importância do estudo de geometria, por nós apontado.

Para Charles Blanc, as formas do desenho são engendradas em sua totalidade por linhas retas e curvas. A linha reta traria o sentido de unidade e equilíbrio, e as curvas a variedade, isto porque para ele, a linha reta é única e as curvas inúmeras. Ao passar uma linha vertical, chamada de fio de prumo, no centro da figura, do alto da cabeça ao centro dos pés, o artista poderia observar o equilíbrio da mesma.²²⁴

²²¹ BLANC, C. *Gramática de las Arts del Dibujo*, Ed Victor Lerú, 1947. p.29.

²²²ZEFERINO, *Mecanismos e Proporções da figura humana*. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.htm.

²²³ZEFERINO apud VALLE, A. *A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): Da Formação do Artista aos seus Modos Estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.p.93.

²²⁴Cf. ZEFERINO, *Op cit.*, p.29.

Charles Blanc explora a relação das linhas fundamentais, fazendo uma comparação com o corpo humano (figura 49). O corpo humano, afirma ele, “é uma prolongação de um raio do globo perpendicular ao horizonte. Em relação a esse raio vertical, o eixo do corpo humano, existem três direções de linhas e de planos, uma horizontal e duas oblíquas”.²²⁵ Para Blanc, a busca pelo equilíbrio em uma obra de arte, teria relação com o equilíbrio físico do homem, como mais tarde defenderam os estudiosos da Gestalt.²²⁶

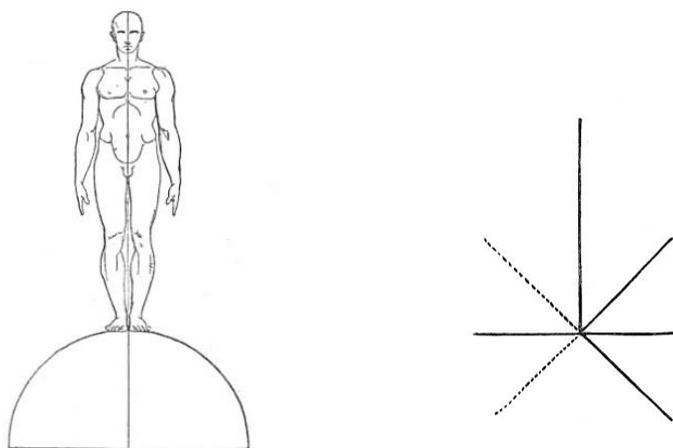


Fig. 49

BLANC, C. *Gramatica de las Artes Del Dibujo*, ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947. p.576.

Igualmente, em seu tratado, Zeferino da Costa chama a atenção para a importância da consciência do artista em relação ao movimento do corpo não somente em termos anatômicos, como também no que tange o conhecimento formal das linhas básicas estruturais. Diz ele:

O conhecimento do mecanismo dos movimentos do corpo humano é tão importante para o artista, quanto o das proporções anatômicas. Se o estudo dessas ensina a bem medir as figuras, em todas as suas partes, em relação ao todo e de conformidade com o belo, o daquele ensina a dirigir as linhas das variadas atitudes das figuras vivas, com justeza, e, de conformidade com as leis do equilíbrio. Em suma são estudos complementares um do outro.

Em geral os tratados de anatomia artística dão suficientes explicações sobre o mecanismo dos movimentos do corpo humano, no que diz respeito à ação dos ossos e dos músculos. Acredito, portanto, que o estudioso terá conhecimento dessa ciência, resta-nos, simplesmente,

²²⁵BLANC, *Op cit.*, p. 36-37.

²²⁶ Cf. Equilíbrio in ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual*, ...1989, pp. 3-32.

guiá-lo no modo de pôr em prática o estudo de construção do mecanismo dos movimentos, em suas atitudes diversas.

Assim faz-se preciso saber o que vem a ser – linha vertical, linha horizontal e linha oblíqua, ângulo reto, ângulo obtuso e ângulo agudo – pois, baseado nas posições das linhas e dos graus de abertura dos ângulos é que se pode desenhar, com exatidão, os diferentes movimentos das figuras²²⁷. (*Grifos nossos*)

Assim, notamos que o movimento e o equilíbrio da figura estão relacionados para o artista, tanto a fatores de ordem natural e das leis da física, quanto de ordem formal ou plástica.

Abaixo podemos observar alguns esquemas lineares de movimento realizados por Zeferino para dar explicações sobre o método. Notamos que em cada figura, o artista fez uma marcação vertical em que mostra o centro de equilíbrio das mesmas (figura 50). Arthur Valle realiza uma comparação entre os esquemas de Zeferino e os de Kandinsky, mas ressalva que a ideia de movimento, para ambos era distinta, já que Kandinsky observa o movimento da linha lhe conferindo autonomia. Todavia é interessante notar tal aproximação. (figura 51).²²⁸

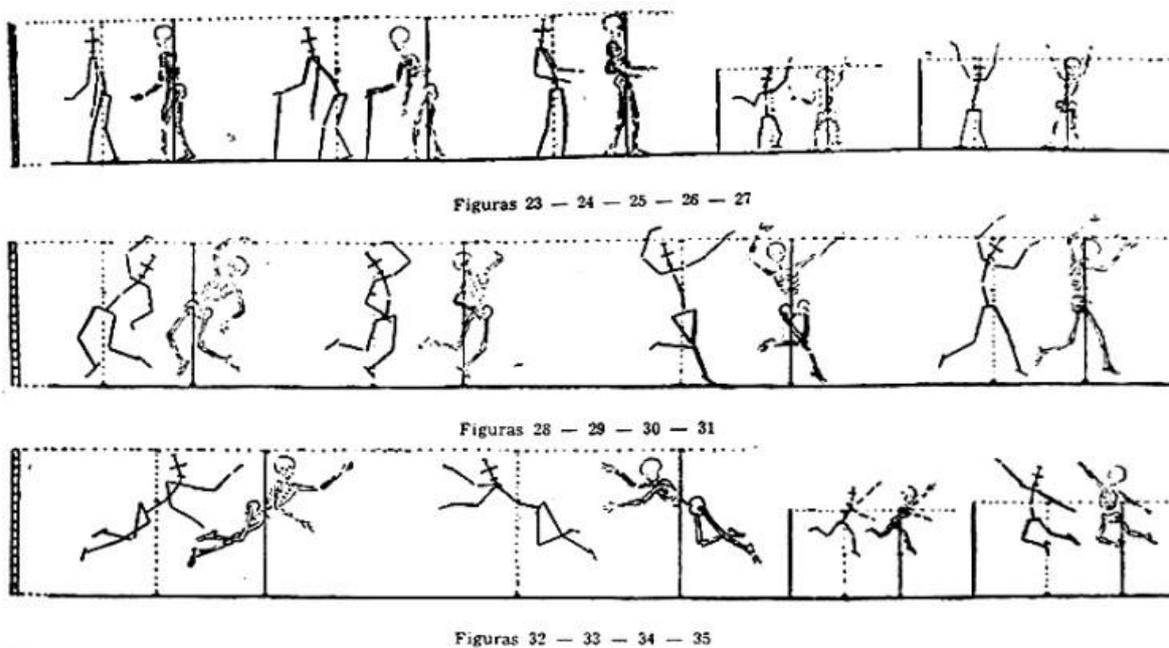


Fig.50

COSTA, João Zeferino da. *Mecanismos e proporções da figura humana*. In: Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1956, n. 2, p.42.

²²⁷ZEFERINO, *Op cit.*, p. 29.

²²⁸VALLE, *Op cit.*, p.117.

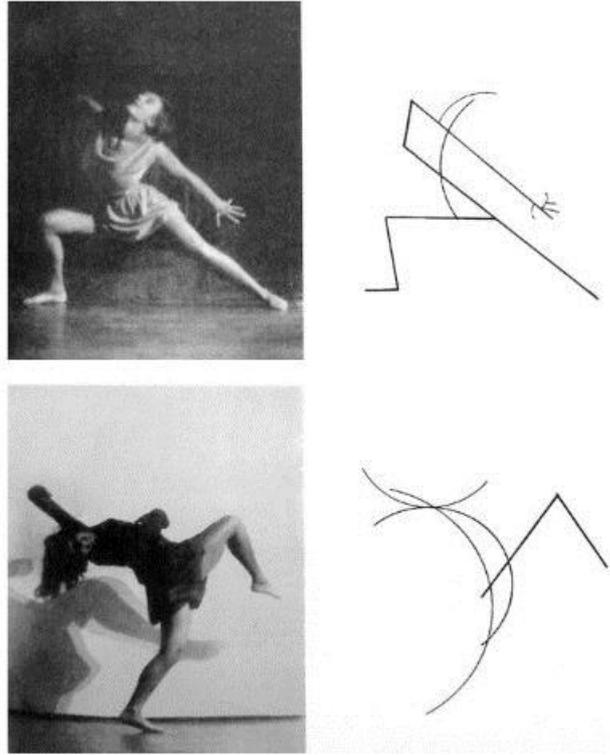


Fig.51

KANDINSKY. *Curvas dançantes ilustrando as danças de Palucca*, 1926. Berlin, Bauhaus-Archiv.

A noção das linhas básicas, verticais, horizontais e oblíquas, aparentemente prosaica, era muito importante para o desenvolvimento e avanço dos estudos do neófito. Essas linhas de orientação, estavam presentes, desde os exercícios iniciais como visto nas pranchetas de Meirelles, na fase de desenho figurado, até as etapas mais avançadas, como criação das composições para pinturas de grande máquina. Na etapa de cópias de gesso, por exemplo, o mestre da academia francesa Thomas Couture, recomendava: “Estabelecer, na imaginação ou na realidade, uma linha horizontal e uma vertical na frente dos objetos, é uma maneira de reprodução – este é um excelente lema para o qual se deve sempre respeitar...”²²⁹

Já na realização do desenho de modelo vivo, Dominique Ingres costumava admoestar os alunos da seguinte maneira:

Linha e massa. O movimento do modelo deve ser expresso em poucas linhas e não deve haver nenhum detalhe nas manchas claras e escuras,

²²⁹COUTURE *apud* BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Originally published 1971 by Phaidon Press Ltd., London. Copyright 1986 by Yale University, p.26. (*tradução nossa*)

ou se houver, deve estar subordinado às suas massas essenciais de luz e sombra.²³⁰

A frase de Ingres de imediato, poderia causar uma espécie de desconstrução, alguns estudiosos poderiam pensar: como um mestre acadêmico com o legado neoclássico de Ingres poderia agir deste modo na orientação do exercício de modelo vivo?

Como observado por meio das ideias aqui discutidas, a questão da simplificação parece ser um fator constante no ensino das belas artes. Segundo Cybele Vidal Neto Fernandes, Grandjean de Montigny, enquanto estudante, era aconselhado no exercício arquitetônico, empregar o método de “síntese e análise do todo e das partes dos edifícios antigos [...]”²³¹

O mesmo acontecera nos exercícios de desenho e pintura. Ao chegar na fase de desenho de modelo vivo, o aluno se situava diante da figura e era orientado, num primeiro momento, a fazer um desenho de linhas simplificadas, apreendendo os elementos essenciais da mesma.²³² Os estudantes deveriam sempre trabalhar com a noção de conjunto. Em relação a isto, podemos destacar Parkhurst que afirma:

Todo bom trabalho vai do geral para o particular, das massas para os detalhes. Guarde isso em mente como um princípio fundamental no bom trabalho, seja de que espécie for. Você nunca deveria colocar um detalhe antes de ter colocado suas grandes massas. A importância relativa das coisas depende primeiro do que é mais importante. Faça com que essa seja a sua primeira regra ao desenhar.²³³

Ingres recomendava aos alunos observarem as relações de grandeza, dizia ele que nessas relações residia o caráter.²³⁴ Em suas aulas Ingres instruía:

Ao traçar uma figura, procurai fixar-vos antes de tudo em determiná-la, em **caracterizar bem seu movimento**. Insisto em dizer-vos, **o movimento é a vida**. Na construção de uma figura, não procedais por partes. Fazei tudo ao mesmo tempo e, como muito bem se diz, **desenhai o conjunto**”.²³⁵ (Grifos nossos)

²³⁰ INGRES, *apud* BOIME, *id ibid.*, p.31. (tradução nossa)

²³¹ FERNANDES, C. *Op cit.*

²³² BOIME, A. *Op cit.*

²³³ PARKHURST *apud* VALLE, *Op cit.*, p.288.

²³⁴ Entendemos o termo caráter como aquela característica primordial da figura, os traços morais da personalidade.

²³⁵ LICHTENSTEIN, J. (Org.) *A pintura- Vol. 6: A Figura Humana*, São Paulo: Ed.34, 2004, p. 112.

Como podemos notar o estudo da figura humana inteira era responsável por fornecer ao aluno a noção de conjunto e proporção, ou seja, a relação entre partes e todo, o todo e as partes, em outras palavras o conceito de unidade, tratado por Blanc e Hildebrand. No entanto, conforme Boime, este era um problema que o aluno muitas vezes, tinha dificuldade de compreensão. O pintor Jules Breton exprime a dificuldade enfrentada neste nível, ele afirma:

O grande erro da maioria dos alunos estava em sair do seu caminho para incluir detalhes em seus desenhos que suportavam pouca relação uns com os outros, como narizes e bocas que não combinavam. Na elaboração dos modelos eles mostravam músculos que não se encaixavam na construção todo[...]²³⁶

Assim, o pintor Eliseu Visconti adotou o seguinte método para enxergar o conjunto e ver de maneira simplificada: “Começar a fazer retratos vistos de longe. É o meio de simplificar as massas, ver de modo amplo e enxergar o conjunto.”²³⁷ Ao realizar estudos a longa distância o artista se concentrava no conjunto e não se detinha nos detalhes.

A noção de conjunto e unidade era tão importante durante a execução dos exercícios de academias, que não importava ao mestre, a construção de um belo nariz pelo estudante, caso este, não estivesse em perfeita harmonia com as outras partes da cabeça e esta, por sua vez, em conformidade com o corpo inteiro.

Um exemplo bastante significativo no tocante a ideia de conjunto, está no parecer dos professores, Belmiro de Almeida, Modesto Brocos y Gomes e Augusto Girardet, a partir das provas realizadas durante o concurso para o Prêmio de Viagem ao estrangeiro em 1893, o qual premiou o estudante Raphael Frederico. O candidato que alcançou o segundo lugar, não terminou todo o trabalho, mas devido a relação entre partes e todo bem resolvida e a apreensão do caráter da figura obteve colocação acima de outro candidato que havia terminado a obra, mas não apresentava harmonia geral nas proporções:

²³⁶ BRETON *apud* BOIME, *id ibid.*, p. 31. (Tradução nossa)

²³⁷ CAVALCANTI, A. *Entre a Alegoria e o Deleite Visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do rio de Janeiro*. In: FERREIRA, G. VENACIO FILLHO, P. (Org.). ARTE & ENSAIOS n. 9. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes. UFRJ. 2002, p. 49.

[...] julgamos a do candidato que se assigna pelo pseudonimo - "Brazil" - a que mais se destaca pela boa harmonia do trabalho, pelas justas proporções e também pelo character, que é o que mais se aproxima do modelo, e alem disso pelo colorido mais de accordo. **A prova que não foi assignada não está, por assim dizer, terminada; tem no entanto movimento bem sentido, boas proporções e conserva algo do character do modelo;** no tocante a côr nota-se que ao candidato lhe [...] a pratica continua do pincel. **A prova firmada pelo pseudônimo "Ego Ipson"** (textual) não está mal compreendida no movimento geral, tem qualidades de modelado, não lhe falta character na cabeça do modelo, mas **não apresenta proporções geraes**, o desenho é incorreto e a côr falsa. O candidato "... e Pietro" acha-se tão longe do modelo, um pela [...] das formas, e outro pelo [...] das mesmas, que não merece classificação. Passamos pois à julgar as composições, e achamos que a do candidato - Brazil" - é a que melhor representa o assumpto; o arranjo é original, tem certo brilhantismo na côr e não lhe falta sentimento. **Do candidato que não se assignou tem bastante expressão e sentimento**, a tonalidade geral tem merecimento, mas arranjo da composição é fraco. As dos outros concorrentes, [24 recto] pela monotonia da composição, falta de comprehensão do assumpto, não merecem ter classificação. A vista pois do que acabamos de [...] somos do parecer de que seja concedido o "Premio de Viagem", ao candidato "Brazil", e que **em segundo lugar seja classificado o candidato que deixou de assignar**, e em terceiro o candidato [...] pson" (textual). Designamos a cidade de Paris para residência do pensionista durante os dous primeiros annos, e a Italia nos últimos; pagando-se-lhe a pensão que recebiam os pensionistas da antiga Academia, e a respectiva ajuda de custo; como foi feito ao candidato premiado no concurso realizado no anno próximo passado.²³⁸ (Grifos nossos)

Conforme Hildebrand, "a percepção da forma depende da situação total."²³⁹ Ele fornece um exemplo significativo para explicar a relação das partes e o conceito de unidade:

Quando fixo os olhos em um dedo, obtenho a relativa impressão da forma e tamanho das partes. Quando fixo a mão completa, vejo este dedo em relação a mão inteira e obtenho uma nova impressão, que expressa a relação dos dedos para a mão. Quando observo a mão em relação ao braço a impressão muda novamente e assim por diante. A mão quando observada isoladamente pode ter parecido grande, já em relação ao braço pode ter a aparência delicada porque o braço é maior. Primeiro, a forma do dedo foi considerada como a impressão total; depois tornou-se uma impressão relativa com outras formas

²³⁸ Escola Nacional de Bellas Artes, em 2 de dezembro de 1893 (assignado Belmiro de Almeida relator, Modesto Brocos y Gomes e Augusto Girardet)

²³⁹ HILDEBRAND, A. *Op cit.*, p.40.

cooperantes; já a forma atual do dedo permaneceu constante. Isto é, a forma perceptual que mudou...²⁴⁰

É oportuno aqui, abrir um parêntese para mostrar como a ciência da relação, estava também presente nos desenhos de partes. Se tomarmos, os desenhos de moldagens de gesso, que mostram apenas as partes de uma figura humana, como os olhos, por exemplo, no ato da cópia, o aprendiz, embora estivesse observado apenas uma parte da cabeça, estava também lidando com os problemas da percepção visual e da esquematização de um desenho que neste caso, mostraria um todo, pois as partes dos olhos também deveriam se corresponder mutuamente, seguindo as relações de altura, largura e proporção que igualmente implicariam quando o estudante passasse para a fase de bustos ou figuras inteiras. Mesmo se tratando de uma parte, esta deveria se mostrar totalmente harmônica, ou seja, possuir unidade visual em sua construção.

Voltando para a construção da figura inteira, a fim de apreender a ação dominante do modelo vivo e os movimentos dos músculos, o estudante era aconselhado a realizar, num primeiro momento, um desenho levemente esboçado, indicando as direções gerais da figura. Os desenhos do artista Raphael Frederico (figuras 52 e 53) indicam linhas que configuram a forma de modo sintético. O conhecimento base indicado a respeito das linhas de direção, visto em Zeferino e Blanc, era transposto para a construção da figura humana.

²⁴⁰ *Id ibid.*, p.39. No tratado grego *Placita Hippocratis et Platonis* de Galeno é possível notar explicação semelhante a respeito da relação harmoniosa entre partes e todo: “Crisipo... sustenta que a beleza não consiste nos elementos, mas na proporção harmoniosa das partes, a proporção de um dedo para outro, de todos os dedos para o resto da mão, do resto da mão para o pulso, desses para o antebraço para o braço inteiro, ou seja, de todas as partes entre si.” *In: PANOFSKY, Significado nas Artes Visuais, 1979, p.101.*



Fig. 52
 Detalhe do desenho
 “Nu Masculino de Pé” (1891),
 de Rafael Frederico.



Fig. 53
 Detalhe do desenho
 “Nu Masculino de Pé + Dois Croquis”,
 de Rafael Frederico.

Modesto Brocos, relata o mesmo procedimento realizado durante uma aula de modelo vivo na Escola de Paris:

Na segunda feira abria-se a aula com o modelo na pose, e os alunos, á medida de ir sendo chamados, colocavam-se nos seus lugares, marcando todos eles a figura a traços simples, para indicar o movimento e as proporções, de modo que no dia seguinte, terça feira, o professor pudesse julgar do conjunto do trabalho.²⁴¹

Do mesmo modo, no desenho *Nú Masculino* de Rodolfo Amoedo (Anexo IV – figura 96) podemos notar na parte inferior do desenho (figura 54), que o então estudante simplificou os membros inferiores da figura, por meio de linhas diagonais, verticais e curvas. A figura desenhada é resultado de interações entre elementos formais. A percepção do mundo físico torna-se pelas mãos do pintor um equivalente criado “pelas possibilidades que o meio de expressão proporciona.”²⁴² Neste caso, o processo de síntese promove a figuração.

²⁴¹ BROCOS, *Op cit.*, p. 142.

²⁴² ARNHEIM, *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. XI.

Lucílio de Albuquerque, costumava indicar aos alunos que se utilizassem de linhas retas para a primeira marcação e aos poucos, fossem sumindo com essas linhas geométricas que só serviriam para as estruturas:

“Devemos conservar a maior clareza no desenho”; “Devemos subordinar todas as formas à nossa vontade, não ao acaso”; “**É preciso traçar a forma geométrica, mas não escravizar-se a ela.** Uma vez feita, apagá-la”; “Ocultar o fundo o mais possível”; “Não é preciso ficar limitado ao espaço geométrico e convém mesmo sair um pouco, e que o ar penetre; nada de contornos rígidos”.²⁴³



Fig.54

Detalhe do desenho “Nu Masculino”, de Rodolfo Amoedo.

Segundo Boime, o exercício de modelo vivo era dividido em duas etapas principais: *mise en place* e a execução final. Assim começavam a partir de esquemas simples até atingir as estruturas mais complexas, sempre a observar o conjunto, ou seja, a proporção e o todo.²⁴⁴

²⁴³ GRINBERG, P. *Op cit.*

²⁴⁴ BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Originally published 1971 by Phaidon Press Ltd., London. Copyright 1986 by Yale University, p. 32 (tradução nossa).

Após a construção da figura por meio de linhas simples, o artista prosseguia no trabalho observando as massas, ou seja os valores de claro escuro.²⁴⁵ A esse respeito, o pintor Perrot observa:

Os alunos devem estar acostumados a ter em mente a massa antes de serem autorizados a finalizar os detalhes. Frequentemente eles tratam esses detalhes muito elaborados com o lápis, esquecendo que eles funcionam como acessórios e que o efeito depende, sobretudo da composição geral.²⁴⁶

Continuando a análise do desenho de Amoedo, a parte superior do mesmo, mostra o trabalho do artista em valores ou massas de claro escuro (figura 55). Todo o aprendizado da fase de cópias de gesso, que tinha por finalidade desenvolver a percepção do novo em termos de volume, altura, largura, proporção e das diferentes nuances de luz e sombra incididas sobre o objeto, foram transportadas para a fase de modelo vivo. Georgina de Albuquerque aborda a orientação acadêmica a respeito do modelado de valores tonais:

Para praticar em desenho o estudo dos valores, de início é preciso limitá-lo à apenas dois: a) - a sombra b) - luz
Reservado para as partes em luz o branco do papel, desenha-se o contorno da sombra com o cuidado como se desenha o contorno dos objetos enchendo-se em seguida o espaço em sombra com um valor igual (Des. 18) - É o que se chama em desenho uma marcação. Depois de alguns treinos nesse sentido passa-se a três valores: a) - sombra b)- luz c)- valor médio (que os pintores denominam meia-tinta (Des.19) No emprego do valor médio observa-se cuidadosamente a justeza da forma. Depois de ter feito muitos estudos com essas marcações em três valores, é que dá-se início à procura das particularidades ou seja dos valores médios; comparando no modelo as sombras, e os valores médios entre si e procedendo da mesma forma com as partes em luz até obter o relevo e a expressão.²⁴⁷

²⁴⁵ A massa também estava associada ao termo valor. O pintor Henrique Cavallero explica seu significado: Releva notar que as palavras tom, gama, valores, nuance, colorido, contrastes, cor local, usadas correntemente em pintura e tomadas por vezes em sentidos vários e confusos, nem sempre são aplicadas de acordo com suas próprias designações. [...] Em pintura, os valores dependem da intensidade luminosa da cor dos objetos, em relação à escala que vai do branco ao preto e considerada como limites extremos da escala cromática. Em desenho, dependem exclusivamente daquela escala. CAVALLERO *apud* VALLE, *Op cit.*, p.313.

²⁴⁶ PERROT *apud* BOIME, *Op cit.*, p. 33.

²⁴⁷ ALBUQUERQUE, *apud* VALLE, *Op cit.*, p. 122.

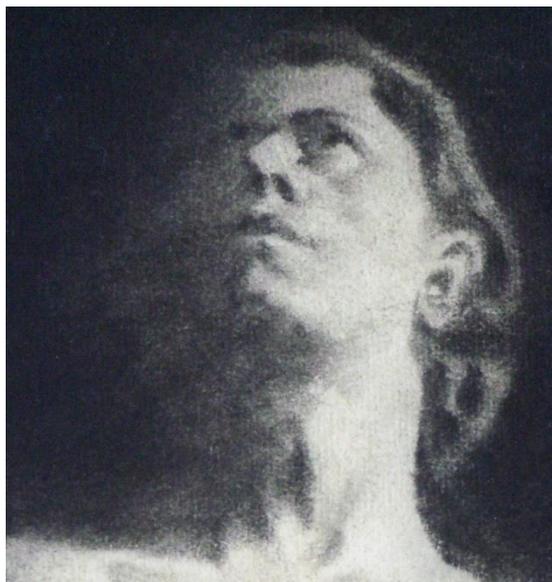


Fig.55

Detalhe do desenho “Nu Masculino”, de Rodolfo Amoedo.

Assim como apontado por Arthur Valle, a divisão do desenho em duas fases - uma que destacava o contorno da figura e a outra que enfatizava o modelado em valores de claro escuro, remonta a união da tradição do conceito romano florentino, que ressaltava o contorno linear, com o veneziano, que fazia prevalecer as concepções da luz e sombra.²⁴⁸

A partir desses conceitos alguns professores como Zeferino da Costa adotaram o seguinte método de ensino:

2º Os alumnos da 2ª turma que são os principiantes, mas que já tenham cursado a aula de - desenho figurado -, a de perspectiva e algumas noções de - anatomia - com aproveitamento bastante, ou que por uma prova prévia se mostrem habilitados para passarem ao estudo de modelo vivo, serão obrigados a desenhar o modelo só por meio de linhas, isto é: - marcação do movimento com as devidas proporções das partes e conjuncto, ate conseguir marcar também a divisão do claro-escuro e habilitarem-se a passar para a - 1ª turma - 3º - Os alumnos da 1ª turma continuarão seus estudos aperfeiçoando-se em tudo quanto aprenderam na 2ª e entrarão no estudo de modelagem do - Claro-escuro com todos seus accidentes, podendo então cada um, e só depois de ter bastante pratica da technica do desenho, adoptar o processo e maneira de desenhar que entender mais próprios ao seu Character individual.²⁴⁹

As palavras de Zeferino apontam a didática acadêmica dividida em etapas, a fim de facilitar a compreensão do estudante, e a importância de, a partir do desenvolvimento e do estudo aplicado, atingir o estilo pessoal.

²⁴⁸ VALLE, *ibid.*, p.113.

²⁴⁹ ZEFERINO *apud* VALLE, *id ibid.*

Somente após, trabalhar as linhas e as massas essenciais de claro escuro, o aluno partia para a fase de conclusão do trabalho. Ainda em relação ao desenho de Amoedo, na cabeça (figura 55) notamos uma parte mais inacabada, em que o artista fundiu figura e o fundo por meio da mancha escura, e outra mais elaborada, com os detalhes de acabamento.

Como podemos notar por meio dessas noções, o movimento e o todo eram problemas tratados nas primeiras noções básicas de construção da figura, por meio da esquematização de linhas gerais de construção. Arthur Valle acredita que “a concepção de “movimento” professada nos meios oficiais pode ser considerada um exemplo típico das vias pelas quais se estabeleceram então relações entre a didática acadêmica e a estética de alguns artistas independentes.”²⁵⁰

Assim o movimento e as “linhas de ação”, como Valle se refere às linhas que indicam as direções do corpo, eram igualmente importantes ao movimento dos ossos e músculos e aos poucos os artistas de “vanguarda” se desvincularam das questões anatômicas e passaram a conferir maior importância a estrutura rítmica do movimento da linha por si mesma.

Todo o mecanismo de construção aqui explorado, fornecia aos estudantes uma larga base de conhecimento que os permitia desenvolver, mais tarde, o estilo pessoal. Esta preocupação aparece em certos pareceres de concurso, do professor Zeferino da Costa, que se refere a Amoedo, então seu aluno: “Agora deve considera-se livre e imprimir sua marca individual que é um dos principais objetivos dos artistas”.²⁵¹ Como também no programa de aula de Amoedo, na época em que era professor:

Doutrinaria, procurando dar aos meus alumnos noções positivas sobre os principais processos materiaes, familiarizando-os com o material e seu emprego...Claro está que não se pretende fazer de cada alumno um especialista em cada um dos processos em uso, **mas colocá-los em situação de conscientemente escolher aquelle que melhor se coadune com o seu sentimento, offerecendo-lhe assim facilidades maiores para o seu desenvolvimento.** ²⁵² (Grifos nossos)

Com isto, nessa época, acreditamos que tal base experiencial propiciava aos estudantes caminharem entre um e outro modo de condução da forma sem uma primeira definição de estilo pré estabelecida.

²⁵⁰VALLE, *ibid*, p.116.

²⁵¹ Acervo arquivístico M.DJVI, pasta 081.

²⁵² www.dezenovevinte.net/txt_artistas/amoedo_pm.htm

Se tomarmos três desenhos de Amoedo, notamos claramente o processo experimental se consolidando pelas mãos do artista, naquela ocasião, ainda estudante.

Ao examinar tais desenhos, é possível perceber seu deslocamento entre o linear e o pictórico, termos cunhados por Wölfflin, para categorizar os artistas de diferentes períodos da história da arte ocidental. Em alguns casos, se mostra linear, como na obra “Menino Sentado” (Anexo IV – figura 97), na qual a preocupação operante da forma se dá através do “aspecto tangível em contornos e superfícies”.²⁵³ A figura é o elemento principal, “nada existe além dela mesma” e, neste caso, a linha é a condutora do jogo visual.

Já no desenho “Nu Masculino” (Anexo IV – figura 96), Amoedo trabalha de modo mais dinâmico, diferente do anterior, o fundo é totalmente preenchido, no qual se percebem linhas escuras em movimentos ondulantes. Os membros inferiores da figura não foram totalmente trabalhados, ficando apenas insinuados. As linhas neste ponto servem como esquemas de direção, há um jogo de relações simultâneas entre o objeto de estudo e o fundo. A linha ainda existe, mas não é a dominante, as sombras parecem ganhar vida própria. Temos dois casos diferentes construídos pelo mesmo autor, no primeiro, o objeto “por si mesmo”, no segundo, o objeto em seu contexto.²⁵⁴ Já num terceiro exemplo, em “Nu Masculino Sentado (Anexo III- figura 94), o artista age ainda de modo diferente dos dois anteriores, a figura encontra-se sentada, o fundo foi totalmente trabalhado com movimentos em rabiscos bastante soltos, agora a figura está totalmente mergulhada numa área de luz e por isso foi construída com poucos contrastes de luz e sombra, os acentos de preto foram reservados para o cabelo e alguns poucos detalhes. Vemos que o estudante trabalhou o claro sobre o claro, construindo os volumes internos da figura. Este tratamento lembra os desenhos de gesso da fase de desenho figurado, como na obra “Busto Romano (cópia de escultura)”, de Antonio Araújo de Sousa Lobo (Anexo III – figura 95). Lembramos da importância que Georgina concebe a coordenação de todas as fases do ensino.

Por meio destes exemplos, podemos perceber que durante a trajetória artística, o aprendiz percorre caminhos diversos sem definições estilísticas. Ele experimenta e

²⁵³ WÖLFFLIN, H. Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.18.

²⁵⁴ *Id ibid.*, p.37. Durante a pesquisa notamos que grande parte dos desenhos realizados no período anterior a Amoedo, mostram as figuras sem o preenchimento do fundo, conforme observado no primeiro desenho de Amoedo, no Anexo IV- Figura 97. Isto pode ser visto no desenho de Victor Meirelles (figura 41), artista de uma geração anterior à Amoedo.

vivencia etapas de processos diferentes em busca de conhecimento que faz parte do “mundo das formas” que, segundo o filósofo Luigi Pareyson, é regido pela lei da metamorfose.²⁵⁵

Assim, apenas após uma longa trajetória experimental o artista chegaria ao estilo pessoal, conforme o entendimento de Blanc, discutido no primeiro capítulo.

Um exemplo interessante de estilo, pode ser observado por meio do Concurso para cadeira de professor de modelo vivo na década de 1950. Apesar de se tratar de uma época posterior ao período que temos estudado, os desenhos realizados a partir de uma mesma figura, tornam explícito o modo como cada artista percebeu o modelo.

Ao colocar as figuras de Marques Junior (figura 56) e Calmon Barreto (figura 57), lado a lado, podemos perceber nitidamente a personalidade e o estilo individual de ambos artistas refletidos em seus trabalhos. Primeiro vamos começar por analisar o desenho de Marques.

A partir da posição frontal em relação ao modelo, que segundo Bandeira de Mello, foi obtida mediante sorteio.²⁵⁶ Marques provavelmente esboçou o sentido geral da forma, como apontado nos exemplos anteriores de construção inicial, e com um tratamento de dissolução da mancha, observou e marcou de modo suave os planos da face do homem idoso. Ao observar o desenho, sentimos os movimentos ligeiros do carvão, que criam uma atmosfera etérea na área de luz com contornos dissolvidos. Marques Junior não realiza contornos muito definidos, ele persegue a indefinição da forma. Não percebemos sequer uma linha contínua, seu tratamento é transmitido por uma série de linhas e massas em movimentos quebrados e interrompidos, mesmo olhos, nariz e boca não possuem linhas pregnantas. As orelhas são insinuadas, e conseguimos defini-las mais pela nossa experiência conceitual do que pela percepção visual da forma em si. Observado à distância, todas as linhas e massas de claro escuro, entram num jogo harmônico e coeso que transmite a ideia da forma total. Marques parece desenhar como em algumas de suas pinturas impressionistas.

²⁵⁵Pareyson acredita que o ritmo da arte se desdobra por meio da *formação* e da *transformação*, assim em suas palavras “a originalidade floresce na continuidade... O mundo das formas é regido por essa lei de metamorfose, pela qual as formas se multiplicam gerando novas formas, e não se reproduzindo em cópias e simples repetições, mas gerando formas diversas ainda que ligadas a si por vínculos familiares...” PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993. p.158.

²⁵⁶ Em entrevista concedida a autora, Bandeira de Mello, afirma que presenciou o concurso. Na ocasião, Bandeira era estudante e assistente de Marques Júnior.

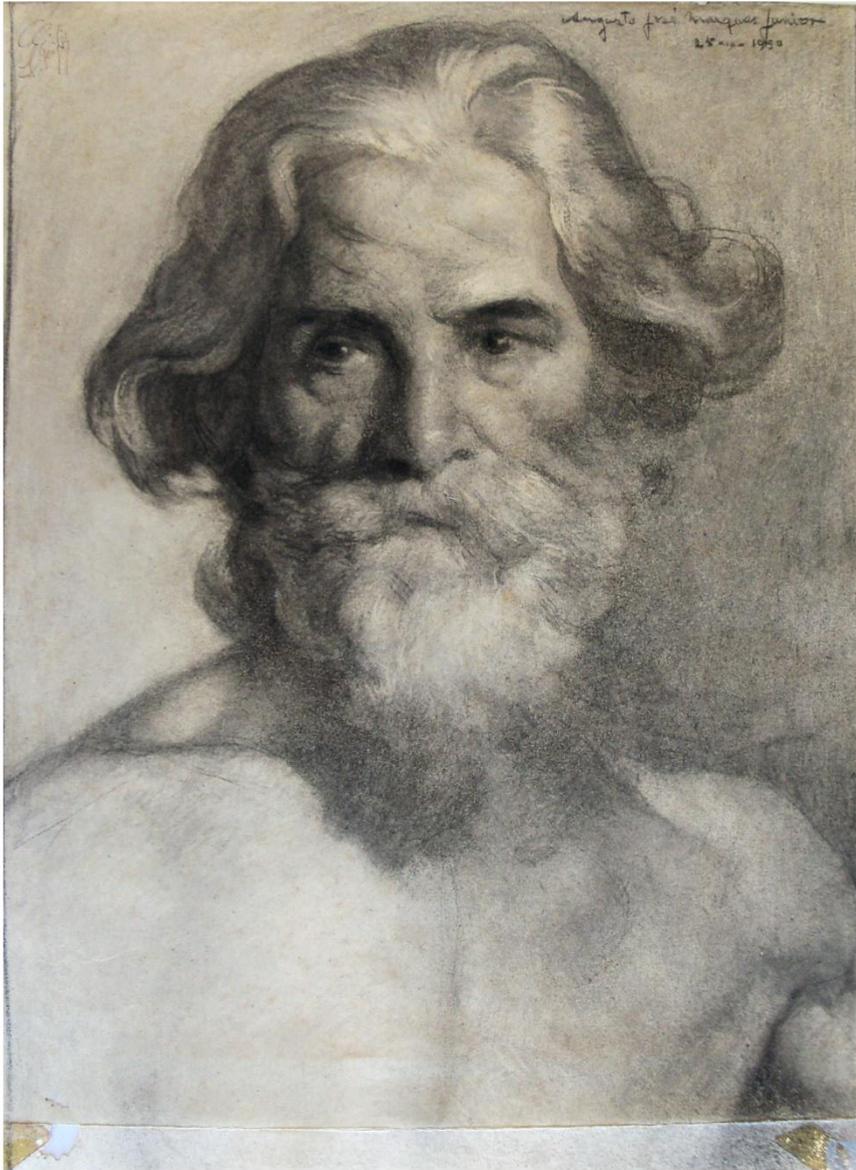


Fig 56
AUGUSTO JOSÉ MARQUES JÚNIOR (1887-1960)
"Cabeça de Velho", 1950

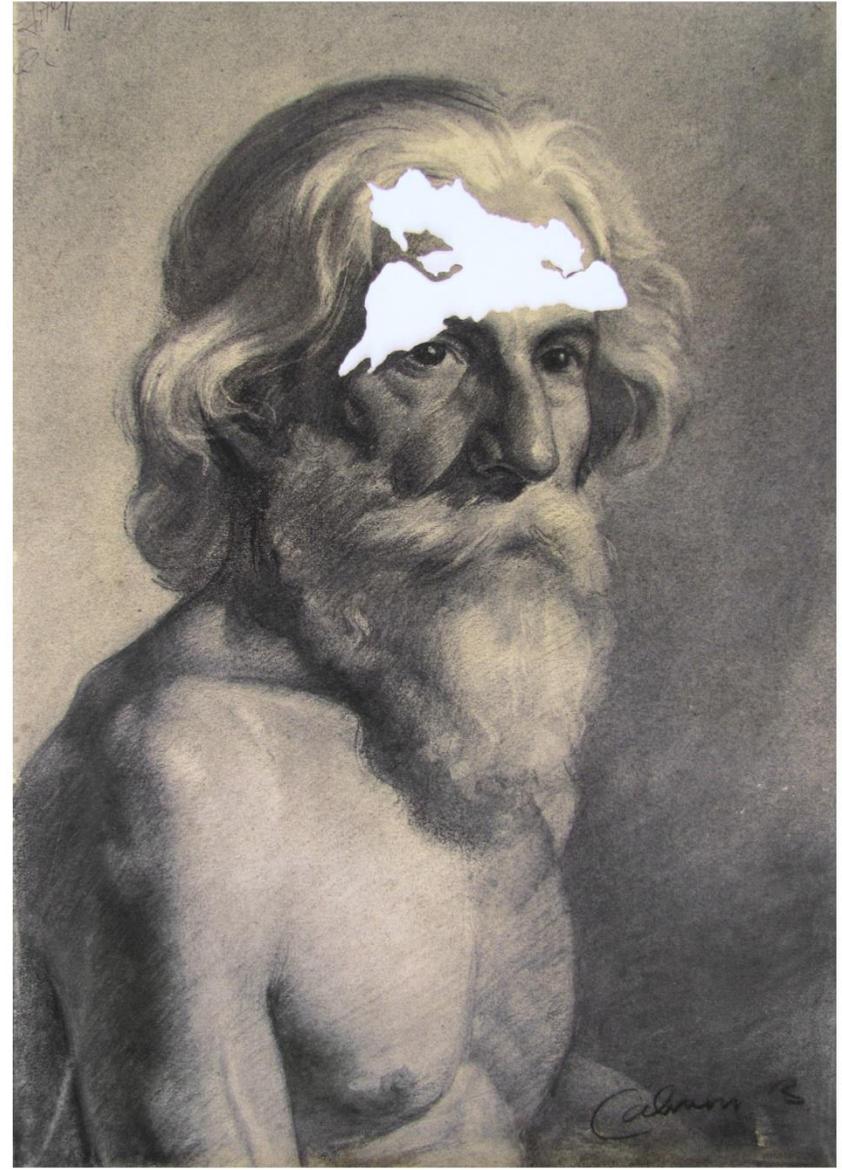


Fig.57
CALMON BARRETO (1909-1994)
"Cabeça de Velho", 1950

Agora no segundo caso, o desenho de Calmon Barreto (figura 57), percebemos que a forma é mais definida, isto fica mais explícito na área dos olhos e do nariz. Os contornos em Calmon são mais definidos, os olhos foram intensificados com notas de um preto mais profundo. A forma do nariz é mais predominante e exata. O sulco nasogeniano do modelo é totalmente intensificado pela definição da sombra que o contorna. Notamos que o artista utiliza traços em diagonal que seguem o mesmo ritmo. O desenho dos cabelos é obtido por linhas longas e sinuosas, enquanto que se comparados aos de Marques, as linhas quebram a sequência e sofrem mudanças na direção. Os traços de Calmon são mais incisivos e a forma mais definida, na parte inferior da cabeça, o desenhista trabalhou os planos do ombro e do tórax produzindo assim maior solução de tal parte da figura, enquanto que o outro artista pouco definiu parte da caixa torácica que se encontra mergulhada na zona de luz.

É interessante apontar que podemos ver nitidamente se tratar do mesmo modelo, mas como percebemos por meio de nosso exame cuidadoso, em cada desenho ele se mostra de maneira distinta. A mesma figura apresentada por artistas diferentes que possuem temperamentos e atitudes próprias, que se revelam na interpretação pessoal e na relação individual com figura do homem.

Segundo Georgina de Albuquerque [...] “a visão pessoal de cada um se impõe, e os desenhos são todos diferentes, porque a maneira de cada um é diversa pela mesma razão que são diversas as suas assinaturas.”²⁵⁷

Toda a abordagem tratada nas etapas de desenho, proporção, ritmo da linha, a dinâmica do claro escuro era continuada durante o estágio de pintura, só que neste último com um problema a mais: a cor. O artista na etapa de desenho já estava como dito por Georgina realizando o “treino simultâneo da visão”, assim seria mais fácil para ele encarar a cor, pois já estava habituado a uma série de questões que envolvem a percepção visual.

²⁵⁷ ALBUQUERQUE, G. *Op cit.*, p.23.

Capítulo 3. O Pensamento de unidade e conjunto na pintura por meio do esboço.

3.1. O esboço na pintura de ateliê.

“O esboço é o embrião da pintura”. (Parkhurst)²⁵⁸

Como temos notado, nas academias fora imprescindível o uso de esquemas de construção para o desenvolvimento da percepção dos estudantes de arte em relação aos objetos durante os estudos de cópias e do natural. Mostramos que tudo começava a partir do estudo da geometria, principal ferramenta para a compreensão da forma simplificada na natureza. Assim as leis da geometria, eram pensadas como o vocabulário próprio da arte, que auxiliava na “simplificação” e na “transformação” dos objetos naturais, que alguns artistas defendiam como a grande diferença entre uma e outra realidade.

De acordo com Edson Motta, Prudhon, em *L'Esthétique du paysage*, afirma que o que separa o quadro da natureza é a simplificação, a generalização e transformação.²⁵⁹ Ele explica que a:

Simplificação é a escolha dos caracteres essenciais – simplificar é generalizar, eliminando detalhes e fazendo valer o caráter geral do conjunto mais ou menos transformado pelo pintor. Pois o pintor transforma a natureza que produz pela escolha que procede e pela generalização que faz. A arte nos dá a natureza vista, transformada, recriada pelo homem, mostra-nos ao mesmo tempo a natureza e a alma do homem interpenetrando-se estritamente, unindo-se, numa qualidade até então desconhecida.²⁶⁰

A distinção entre arte e natureza definida por Prudhon, se assemelha a ideia de Blanc em relação à arte. Já que para este último a arte é uma interpretação e o homem por meio da natureza é capaz de mostrar uma nova realidade “dilucidando o confuso”, “simplificando o complicado” e “iluminando o obscuro”. O mesmo se nota em Hildebrand, que para fazer tal diferenciação se utilizou do termo “estrutura arquitetônica”, validando a realidade própria da obra de arte.

²⁵⁸ PARKHURST, *The Painter in Oil*, 1898, p.245.

²⁵⁹ MOTTA, E. *Fundamentos para o Estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979, p. 23.

²⁶⁰ PRUDHON *apud* MOTTA, *id ibid*.

Outra contribuição importante que resume bem o que aqui temos tratado em defesa do pensamento plástico, se encontra por meio das palavras de Flexa Ribeiro ao se referir a postura criativa de Zeferino da Costa:

Para Zeferino da Costa havia em todo conhecimento artístico uma larga base científica que ia da geometria á perspectiva linear, á anatomia das formas, á fisiologia, até ás leis do equilíbrio, mecanismo do movimento e ás proporções anatômicas do corpo humano. [...] O que ele mais procurava, na **synthese** do modelo, não era somente as proporções, elementos estáticos da figura, por assim dizer material. Ia mais longe, na **pesquisa da harmonia** que vem depois das proporções, e é a razão que há entre ellas, phenomeno da natureza tecnica, para então chegar a **suprema realidade artística que é a unidade**, fator totalmente esthetico. Ahi **João Zeferino da Costa encontraria a conclusão definitiva da obra de arte, para o artista na sua função paralela a natureza**. De tal arte, para o artista, **na interpretação do modelo** havia três estágios inconfundíveis e que se sucediam da **estrutura**, da **forma** e da **expressão**.²⁶¹ (Grifos nossos)

As ideias de Flexa Ribeiro, testemunham alguns pontos importantes de nossa discussão, a problemática da percepção visual como um diálogo promovido por meio do exercício prático e questões como o conceito de unidade, síntese e interpretação.

Como tratado na introdução dessa dissertação a síntese da forma pode ser diretamente percebida em pinturas no acervo do Museu Dom João VI. Quem quer que ande pelos corredores, pode, num simples relance, notar pinturas impregnadas de dinamismo e espontaneidade. Todavia, essas qualidades normalmente não são associadas a trabalhos acadêmicos. Isto porque, acadêmico virou sinônimo de conservador, estático e artificial. No entanto, tais adjetivos se tornam incoerentes diante da pesquisa que temos realizado, pois a síntese, o movimento e a ideia de conjunto estão presentes a todo instante na teoria e prática do ensino acadêmico.

Em sua definição formal o esboço é determinado pelas qualidades de espontaneidade, sinceridade e originalidade, independentemente do material utilizado, pena, carvão, lápis ou pincel.²⁶² A palavra está sempre associada a características de inacabado, dinamismo e movimento. Em outros termos, o esboço é a concretização de uma ideia sintetizada a partir da imaginação ou de uma imagem tirada do natural de maneira simplificada.

²⁶¹ Acervo arquivístico do Museu DJVI. Pasta do artista.

²⁶² BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Originally published 1971 by Phaidon Press Ltd., London. Copyright 1986 by Yale University, p.80.

Albert Boime trabalha basicamente com três distinções do termo esboço: *skecht*, *ébauche* e *esquisse*. O *skecht* corresponde à palavra esboço em português. Os termos artísticos franceses, *ébauche* e *esquisse*, são derivados do italiano, mas carregam conotações diferentes. A palavra *esquisse* é derivada do italiano *schizzo* (esguichar) e *ébauche* decorre de *abozza* (rascunho).²⁶³

Na definição da Academia francesa o *ébauche* representa o estágio inicial da realização de uma pintura, em que são enfatizadas as grandes linhas, as massas principais, as formas, a ação, o efeito geral e o esquema de cor da cena a ser representada.²⁶⁴ Ou seja, é uma espécie de marcação feita com a própria tinta, na qual é organizada a composição, sem se ater aos detalhes de acabamento. *Ébauche* ainda se refere à pintura em camadas, constituindo a base para a pintura finalizada, é por assim dizer uma pré-pintura, executada de modo espontâneo, assim como o esboço. A diferença entre o *ébauche* e o *esquisse* reside no fato de que o primeiro é uma pintura de base, e o segundo, é uma pintura realizada em dimensão menor para servir de referência para outra de maiores dimensões.

No *Grand Dictionnaire Universel du siècle XIX*, editado em 1870, Pierre Larousse “descreve a *esquisse* como uma obra de imaginação, de espontaneidade, tratado com arrebatamento, verve, paixão, calor, e feita rapidamente”.²⁶⁵

Por meio dos documentos que tivemos acesso referentes ao uso do termo esboço na Academia brasileira, não foram encontrados os vocábulos franceses *ébauche* e *esquisse*. No livro de Thomas Bardwell, antes comentado, são citados os termos- *primeira mão* ou *esboço*, que correspondem ao *ébauche* francês. O livro se refere a pintura em camadas, a começar por aguadas de tinta (tinta óleo dissolvida em terebintina ou aguarrás) e aos poucos, essas camadas transparentes ganham corpo (uso de tinta mais encorpada), até chegar ao acabamento final, mais meticuloso. O livro aborda o método de pintura tradicional, pintura por camadas, tomando como referência obras de pintores das Escolas Italiana, Inglesa e flamenga, mas mesmo se tratando de pintura tradicional o autor relata o começo da marcação em esboço. No prefácio do livro ainda pode-se notar a preocupação do autor da tradução, que segundo fontes, teria sido Taunay, em avisar aos alunos que “o systema em geral parece hum tanto rigoroso e mecanico, porém sempre tem a vantagem dos methodos; e, como tal póde servir de base a huma sã pratica.”²⁶⁶

²⁶³ *Id Ibid.*, p.81.

²⁶⁴ *Id Ibid.*, p. 88.

²⁶⁵ VALLE, A. *A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890- 1930): Da Formação do Artista aos seus Modos Estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007, p.220.

²⁶⁶ BARDWELL, T. *A Arte de Pintar a Oleo Conforme a Pratica de Bardwell...*, Rio de Janeiro, 1836.

Ainda podemos observar a aplicação do método esboço, nos programas de aula dos professores Vitor Meirelles, Rodolfo Amoedo e Eliseu Visconti. Meirelles afirma em seu programa de pintura histórica de 1862 que “os alunos serão obrigados a exercitarem-se no estudo de composição fazendo **esboços** dos assuntos que o professor tiver escolhido, quer sejam de História Antiga, da Idade Média ou Moderna”.²⁶⁷ Igualmente, nos programas de 1896, 1918 e 1920, Amoedo instrui seus alunos para que se exercitem na prática de *esbocetos* de composição de assuntos variados.²⁶⁸ No programa de Eliseu Visconti de 1908, também aparece o termo *esboceto*: “Um *esboceto* de composição é obrigatório, todas as semanas sobre o assunto dado na aula pelo respectivo professor”.²⁶⁹ O termo *esboceto* aqui mencionado pelos respectivos professores é análogo ao *esquisse* francês. Os estudantes deveriam realizar estudos sintéticos de temas propostos em sala de aula, isto os auxiliava na concretização das ideias de modo rápido e simplificado, além de prepara-los para as competições da academia.

Apesar das sutis diferenças entre os termos, *sketch*, *ébauche*, *esquisse*, *esboceto*, nosso interesse reside na definição geral da palavra esboço, que é classificada pelas características técnicas de movimento, dinamismo, ritmo, síntese e simplificação.

A prática do esboço se faz presente no processo de confecção de desenhos esguichados à pena (*schizzo*) para a futura construção da pintura, desde épocas remotas. Segundo Gombrich, o método de esboço que se popularizou entre nós, no qual podemos notar os pendimentos do artista, tem origem em Leonardo Da Vinci (figura 58). O autor afirma que não há nada antes de Leonardo que se compare a esse procedimento.²⁷⁰



Fig.58
LEONARDO DA VINCI
“Estudo de Madona e criança com um gato”, 1478

²⁶⁷ Acervo arquivístico do Museu DJVI, pasta do artista.

²⁶⁸ www.dezenovevinte.net/documentos/programas_enba.html

²⁶⁹ Acervo arquivístico do Museu DJVI, pasta do artista.

²⁷⁰ GOMBRICH, H. *Norma e Forma*. Martins Fontes, São Paulo, 1990, p.75.

Se de fato o esboço tem início em Leonardo é difícil apontarmos com precisão. Em algumas obras inacabadas de períodos anteriores ao século XV, também se verifica um desenho de marcação dinâmico, que revela a procura da forma ideal para o artista. Como exemplo, poderíamos citar as sinópias (primeira marcação realizada na pintura de afresco) do *trecento* italiano. O relevante em Leonardo é a importância que confere a essa parte do processo. O pintor justificava seu método comparando o desenho de esboço a um poeta compondo:

Alguma vez já vos ocorreu como os poetas compõem seus poemas? Eles não se preocupam em traçar belas letras nem se incomodam quando precisam riscar vários versos, para que assim fiquem melhores. Portanto, pintor, esboçai a disposição dos membros de suas figuras e atentai, em primeiro lugar, aos movimentos apropriados ao estado de espírito das criaturas que compõem seu quadro, mais do que a beleza e perfeição de suas partes.²⁷¹

O movimento e o todo são, para Leonardo, mais importantes que as partes, pois assim seria possível apreender as características gerais da figura. Para ele o esboço deveria ser rápido e sintético.²⁷² Como podemos perceber até o momento em nossa pesquisa a ideia de conjunto e unidade são sempre mais importantes que as partes, e pelo menos desde o Renascimento esta ideia permanece na arte ocidental. Lembramos, mais uma vez, que essa observação foi feita por Blanc, quando compara a ideia do todo para as partes, aplicada pelos grandes mestres da pintura do passado sendo também estudada pela ciência.

Embora servisse de base para obras futuras, o esboço constitui parte importante da realização das pinturas, pois nele vigora a primeira impressão diante de uma cena, em que “tudo é sacrificado em favor da ideia”²⁷³, seja ela concebida do natural ou de memória, a pena, crayon, a lápis ou pincel.

A partir do século XV, com o esforço para elevar as artes plásticas às artes liberais, cada vez mais comuns serão os esboços assinados, ainda que, em alguns casos, guardados em segredo.²⁷⁴ Em Vasari, encontramos a definição do termo que parece seguir os preceitos de Leonardo:

²⁷¹ DA VINCI in GOMBRICH, *id ibid.*, p.77.

²⁷² “Esboçais os retratos rapidamente, sem dar aos membros um acabamento excessivo: indicai a posição deles, que em seguida podereis desenvolver a vontade” *id ibid.*, p. 78.

²⁷³ PARKHURST, *Op cit.*, p.246. (tradução nossa)

²⁷⁴ Tal zelo com os desenhos chegou até mesmo ao século XVII, quando, segundo Anne-Marie Logan, os desenhos “eram privados, estritamente para o ateliê, representavam um elemento no seu processo de

É chamado esboço um primeiro desenho feito para se encontrarem as melhores posições e a primeira composição da obra. São feitos em forma de mancha, traçados num único bosquejo e, por serem expressos em pouco tempo pelo ímpeto do artista, são chamados de *schizzi*, porque vão sendo ‘esguichados’ pela pena, ou por algum outro instrumento de desenho ou carvão, de maneira que só servem para ensaiar o espírito daquilo que virá depois.²⁷⁵

A partir do final do século XVII, o esboço passou a fazer parte dos projetos oficiais dentro da Academia Francesa. A apreciação, por parte dos acadêmicos, das obras dos artistas venezianos e dos esboços de Rubens, contribuiu para a popularização do método.²⁷⁶ Segundo Charles Blanc, naquele tempo, a expressão por meio do toque das pinceladas começou a ficar cada vez mais evidente. Para o autor, o pintor deveria saber relacionar a expressão do toque por meio da pincelada à personalidade do personagem. Blanc também compara a importância do gestual na pintura à escrita para o escritor, ou seja, a maneira pela qual a escrita procede carregada de sentido emocional, comunicando assim implicitamente sentimentos e emoções característicos da personalidade individual.

277

Embora o esboço tivesse desempenhado um papel na tradição acadêmica desde o fim dos anos seiscentos, somente em 1817, se tornou prática oficial no ensino com a criação do concurso de composição *esquisse peinte*, sendo aceita por unanimidade entre os acadêmicos.²⁷⁸ O concurso passou a ser cada vez mais valorizado, pois além de servir como estágio preliminar para o *Prix de Rome*, também denotava a habilidade do artista em sintetizar um determinado tema. Pintores como, Delacroix, Ary Scheffer e Gericault, alunos de Guérin, participavam ativamente das competições e eram frequentemente premiados.²⁷⁹

Para o concurso sorteava-se um tema e os alunos deviam realizar um esboço que representasse a indicação sumária do conjunto da obra em relação ao assunto proposto. A

produção. Expor seus desenhos publicamente, onde todos poderiam ver sua procura, seu suor e trabalho, seria provavelmente sentido como inteiramente inapropriado.” No mesmo texto, a autora afirma que: “Peter Paul Rubens era extremamente cuidadoso com seus desenhos e os manteve juntos por toda sua vida. Existem indicações de que ele não queria que outras pessoas vissem seus desenhos e projetos. Os desenhos eram guardados longe do mundo exterior porque eram considerados uma espécie de segredo de atelier; a competição poderia tirar partido para novas composições se estes desenhos fossem lançados prematuramente.” In: LOGAN, 2005, p.3.

²⁷⁵ VASARI, G. *Vida dos Artistas*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011, p. 44.

²⁷⁶ BOIME, *Op cit.*, p. 81.

²⁷⁷ BLANC, C. *Gramática de las Artes del dibujo*. Ed Victor Lerú, Buenos Aires, 1947, pp. 585-586.

²⁷⁸ BOIME, *Op. Cit.*, p. 44.

²⁷⁹ *Id ibid.*

partir deste, o estudante trabalhava então na obra final de proporções maiores. Devido a isto, geralmente, no ensino acadêmico do século XIX, a palavra esboço, aparece também associada à composição.

A esse respeito Parkhurst afirma que “todos os grandes pintores deixaram esboços de composição”, e ainda continua:

O esboço é uma parte da formação de todos os alunos em escolas de arte para fazer esses esboços de composição e, para desenvolvê-los mais ou menos completamente em trabalho maior. Nas escolas francesas há *concours* mensais, quando os homens competem por prêmios com trabalho, e seu sucesso é influenciado por uma *concour* anterior desses esboços de composição.²⁸⁰

O esboço, que rendeu o prêmio de viagem, ao então estudante Lucílio de Albuquerque no concurso em 1906, na Escola brasileira, demonstra a maneira espontânea com que a composição era criada neste tipo de competição (Fig. 59). A partir desse esboço, o estudante trabalhava em uma pintura mais finalizada de dimensões maiores (Fig. 60). Apesar de se tratar de uma obra realizada para concurso, é interessante evidenciar que mesmo na pintura definitiva, Lucílio demonstra características que são próprias de um esboço. Ele, em momento algum dissimula as marcas das pincelas, de maneira que podemos sentir o gestual dinâmico do pintor enquanto cria a obra. O mesmo tratamento espontâneo do desenho foi transmitido na pintura.²⁸¹

Segundo parecer do júri técnico, composto pelos professores, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli e Zeferino da Costa, a obra comporta harmonia geral, como também “a indispensável lógica entre o movimento do protagonista e os acessórios que completam a cena, e boa compreensão da atitude do personagem em relação ao assunto”.²⁸²

²⁸⁰ PARKHURST, *Op cit.*, p.373.

²⁸¹ É importante ressaltar que o concurso de esboço, não tratava apenas de uma mera execução rápida, o que seria apenas uma demonstração de virtuosidade, mas antes uma atenção voltada para a composição, para o todo, o efeito geral, o que naturalmente conduzia o pintor a relegar os detalhes de acabamento para segundo plano.

²⁸² VALLE, Arthur (org.). Termos de julgamento das provas dos Concursos ao Prêmio de Viagem em pintura durante a Primeira República. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/documentos/pareceres.htm>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.



Fig.59
LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE (1877-1939)
Esboço para “Poema a Virgem”, s/d.

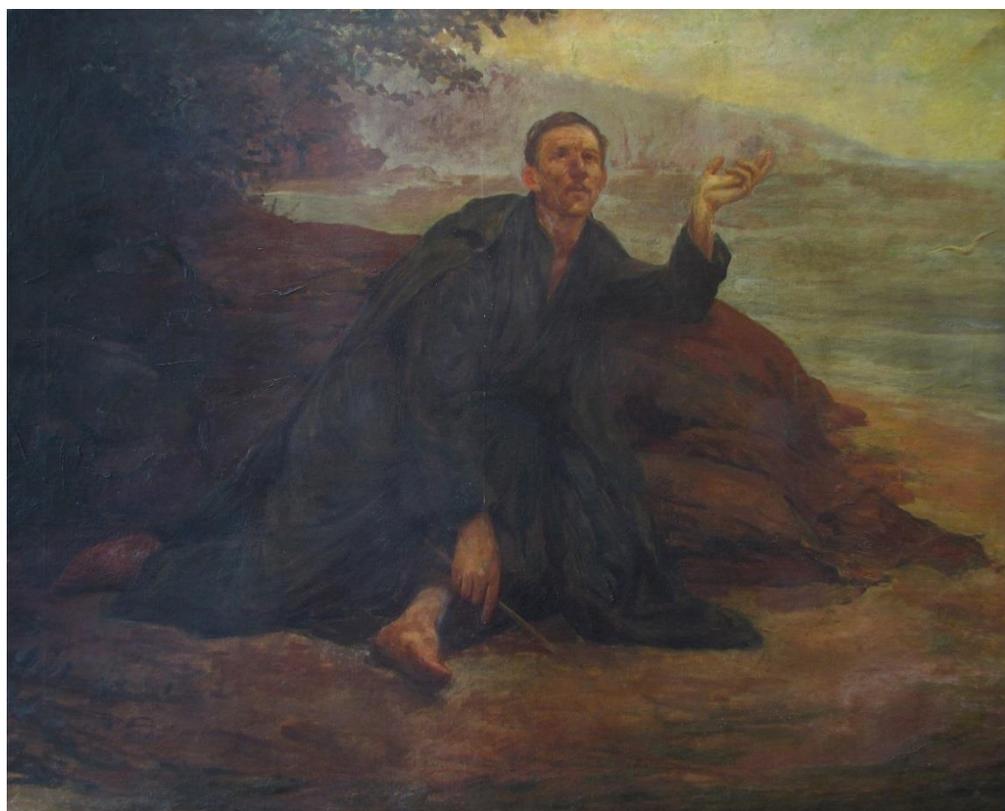


Fig.60
LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE
“Anchieta escrevendo poema à virgem”, Prêmio de Viagem, 1906.

Se analisarmos a obra em detalhe, podemos observar muito claramente as pinceladas lançadas criando um ritmo cromático acentuado. No detalhe da cabeça da figura (figura 61), ficam evidentes inúmeros toques de pincel com tons aproximados e dinâmicos. Em outro pormenor (figura 62), percebemos que do mesmo modo com que lançou a roupagem, construiu a forma da rocha que a figura se encontra apoiada.



Fig.61
Detalhe

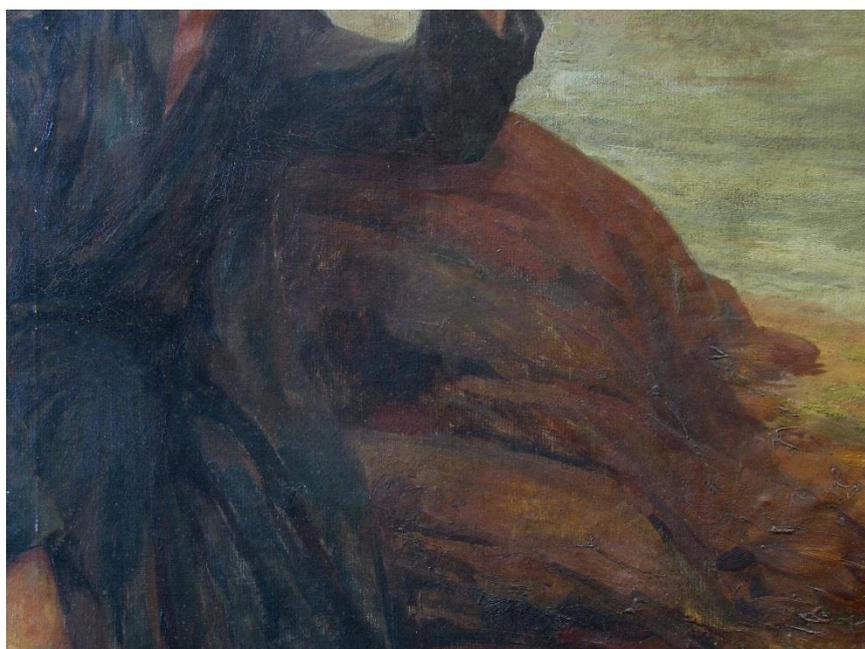


Fig.62
Detalhe

Na França, no início do século XIX, o sistema de competições por meio de esboços, trouxe certas posições de conflito em torno da execução técnica. Alguns, como no caso de Raoul Rochette²⁸³ viam o esboço como algo fácil e medíocre:

O artista medíocre é excelente em fazer esboços, precisamente porque isso é tudo o que ele pode fazer. Neste tipo de trabalho, onde a indecisão é inevitável, a facilidade é um mérito e mesmo a imprecisão possui charme, é muito fácil impor aos outros e enganar-se com a pretensão de um talento único que não possui para esconder sua falta de qualificações sob defeitos agradáveis Assim, em um concurso baseado no esboço pintado, todas as vantagens estão do lado da mediocridade e todas as chances estão contra talento genuíno.²⁸⁴

Outros, como o pintor Arsenne, assim como Parkhurst, alegavam que os esboços sempre foram praticados pelos mestres da pintura e defendia sua popularização:

Nós, pintores podemos ver uma excelente razão para a popularidade dos *ébauches*, esboços e os esforços espontâneos de todos os tipos. Nós já não consideramos este gosto como uma aberração. Nós não procuramos em um esboço o que não está lá, mas se foi feito por um homem de gênio, veremos lá o embrião que está em sua mente.²⁸⁵

Enquanto Rochette reprova o concurso de esboços, o pintor Arsenne apresenta outra postura. Para o pintor “os esforços espontâneos” traziam a ideia em estado de germinação. Albert Boime aborda tais divergências de opinião e aponta que nestes dois argumentos de conflito, pode-se perceber o momento em que as competições de esboço foram formuladas durante os primeiros anos da Monarquia de Julho.²⁸⁶ Os concursos públicos abriram as portas para os pintores não-acadêmicos e a crescente aceitação dos pintores românticos com suas faturas de pinceladas “gestuais” levou partidários da Academia a concluírem que a ‘estética do esboço’ constituiu uma tentativa de substituir o trabalho controlado e premeditado por um mais espontâneo.²⁸⁷

É oportuno assinalar que o artista que vivencia a experiência do fazer percebe o esboço como “embrião da pintura”, já que constitui o começo da gestação formal e é parte

²⁸³ Raoul Rochette foi um arqueólogo francês e nos anos de 1830, foi membro do departamento da *Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*.

²⁸⁴ RAOUL-ROCHETTE *apud* BOIME, *Op cit.*, p. 79.

²⁸⁵ ARSENNE *apud* BOIME, *id ibid.*, p.79.

²⁸⁶ Monarquia de Julho (*Monarchie de Juillet*) é o período histórico compreendido entre os anos de 1830 a 1848, na França, durante o reinado de Luís Felipe I, representando a implantação de um novo regime de aberta inspiração liberal que acabou com as formas mais anacrônicas da monarquia absoluta, influenciando até mesmo a Academia.

²⁸⁷ BOIME, *Op cit.*, p.79

importante da formação dos artistas acadêmicos.²⁸⁸ Percebemos que à época de Blanc, em meados do século XIX, como mostrado no primeiro capítulo em relação a composição, o esboço já era refletido como parte fundamental da obra.

O pintor Antonio Parreiras, assim como Arsenne, Blanc e Parkhurst, também primava pela espontaneidade do esboço. Essa etapa era tida para o artista como processo fundamental para a beleza de uma pintura. Em suas palavras:

Na maior parte das vezes, o melhor que os artistas produzem fica no ateliê, nas pastas e nas gavetas, executado sem outra preocupação do que a de fazer um apontamento; e, nesse intento, julgam que podem fazê-lo em pedaço de papel do mais ordinário, em madeira grosseira e até em fragmentos de vidro de vidrico, como uma bela cabeça que tenho, feita por um dos meus distintos colegas, sempre receoso que venha a quebrar-se. **Há sempre nesses trabalhos preliminares uma grande espontaneidade. Nas linhas procuradas a esmo pelo lápis, fusain ou pincel, e na repetição de linhas, imprimem um movimento que jamais se repete nas obras definitivas.** Nunca pude, empregados que foram todos os esforços, dar a um trabalho meu executado com grande atenção, a espontaneidade, o movimento, a beleza da linha, a sugestiva concepção do croqui que fiz para este trabalho. O público, porém, não vê nesses trabalhos senão uma coisa inacabada, imperfeita. E, para ele, tudo quanto uma pintura pode dizer está dentro da moldura que o enquadra. Fora dela, ele não vê nada mais, e é justamente onde há mais o que se ver, sentir... se ele se identifica com o artista. A cúpula de uma árvore que não se vê, sugere um céu infinito ... um quadro nunca deve terminar entre as paralelas da moldura. Uma visão não tem limites...²⁸⁹ (Grifos nossos)

Voltando a falar dos prêmios de viagem à Europa, uma das tarefas comuns aos pensionistas brasileiros, era a realização de cópias de pinturas europeias feitas a partir de originais indicados pelos professores da academia.²⁹⁰ Mesmo neste caso, um número

²⁸⁹ PARREIRAS *apud* SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm>. Acesso em: 9 de outubro de 2013.

²⁹⁰ Um levantamento detalhado sobre as cópias do museu D. João VI, pode ser visto em: PEREIRA, S. G. O que os olhos veem nas viagens de estudo: o caso de artistas brasileiros na Itália. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/sonia_gomes_pereira.pdf. PEREIRA, S. *As cópias Pintadas e o sistema Acadêmico*, p.79 e FLOR, F. *Coleção didática do Museu D.JVI: cópias pintadas e suas obras de referência*, p.89 in: Arquivos da Escola de Belas Artes, n.23 (Especial - IV Seminário D. João VI – Por dentro: fontes, problemáticas e rumos no MDJVI) / Carlos G.Terra; Marize Malta (Orgs.) Rio de Janeiro, Escola de belas Artes, 2014.

considerável de cópias a partir das escolas veneziana, francesa, holandesa e flamenga demonstra que o interesse dos acadêmicos estava voltado também para pinturas em cujo método de esboço e o colorido são primordiais.



Fig.63
PETER PAUL RUBENS
“Baco”, 1638-1640.



Fig.64
VICTOR MEIRELLES DE LIMA
“Baco” (Cópia de Rubens), s/d.

A cópia de Rubens, feita pelo pintor, Vitor Meirelles, que faz parte do acervo do Museu Dom João VI, revela o interesse no entendimento prático do processo do artista (figura 64). Rubens é considerado uma das grandes expressões da Escola Flamenga em termos de inovação técnica; ele instruía seus pupilos para que não misturassem as luzes para que assim se mantivessem “puras”: “consegue-se isso”, dizia ele:

[...] colocando cada cor em seu lugar, uma perto da outra, de sorte que com um ligeiro misturar, feito com a trincha ou o pincel, consegue-se fundi-las, passando-se de uma para outra, sem as empastar e, então, pode-se retornar sobre esta preparação e dar os toques necessários decididos, que são sempre as marcas distintas dos grandes mestres.²⁹¹

O processo de Rubens parece ter sido muito difundido entre os acadêmicos. Para compor o esboço, o artista na academia, era orientado a não misturar os tons, mas aplicá-los em “blocos”, justapondo as pinceladas sem misturá-las. Rubens pensa a composição articulando as linhas e as massas de cor na superfície da tela como que um organismo

²⁹¹ MOTTA, E. *Iniciação à Pintura* [por] Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976. p.80.

vivo sem preocupação em ater-se as figuras isoladamente. Os gestos e as manchas extrapolam os limites das figuras. O mosaico *demi-teinte* - justaposição das massas de cor - foi apontado por Boime como uma das questões centrais para acender a discussão acerca da utilização do método acadêmico por parte dos independentes.

Voltando a citar Meirelles, temos um importante exemplo de esboço de composição que realizou para a obra “Batalha dos Guararapes”. Nele é possível constatar a maneira como o artista persegue a concretização da ideia tanto por meio da imagem (figura 65), quanto por meio da seguinte inscrição que aparece logo abaixo do esboço:

Devo formar um desenho, de modo que o **grupo mais cheio contraste com uma principal**, sobre a campina e assim desapareça. Vai que a vista no primeiro plano, que repete o mesmo que já se vê sobre o horizonte obtendo-se então uma vista que contrasta perfeitamente. Do lado do morro **o grupo não _ ser tão importante ficando subordinado ao outro principal**, todas as figuras serão menores e então _ luta lado no primeiro plano convirá o terreno vazio _ a fim de contrastar com o escravo _ que fica por cima no canto pode avistar um grupo de figuras grandes que contrastará com os outros menores _e lhe ajudarão a fugir.
²⁹² (Grifos nossos)

Além do desenho, Meirelles expõe em palavras seu pensamento. As observações do pintor apontam sua preocupação em relação ao esquema organizacional da obra. O artista pensa o tema através do esboço, como uma estrutura única. Neste momento ele não está preocupado com os detalhes da pintura, mas com o “equilíbrio óptico”, tratado por Blanc. Mesmo em se tratando de uma cena de batalha, o pintor está procurando o ritmo das linhas que lhe trarão o caráter das figuras. Seu foco está no todo: o cheio em relação ao vazio, os contrastes, as direções, os grupos que são formados pela cadência de linhas em movimento. O artista articula a composição por meio das “forças visuais de direção” para alcançar o equilíbrio.²⁹³ Aqui, se torna nítida a relação entre forma e conteúdo na pintura, seja pelo pensamento do artista expresso de maneira escrita, seja pela imagem esboçada que lhe confere a materialização plástica de seu pensamento. O mesmo procedimento apontado por Blanc mediante a disposição da composição do artista Prudhon, antes observado, é realizado por Meirelles, na formação de sua obra monumental.

²⁹² Foi mantida aqui a transcrição do fragmento como do local de origem. Disponível em: <http://www.museuvictormeirelles.gov.br>. Acessado em: 27 nov. 2013.

²⁹³ ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual*. 1989, p.4.

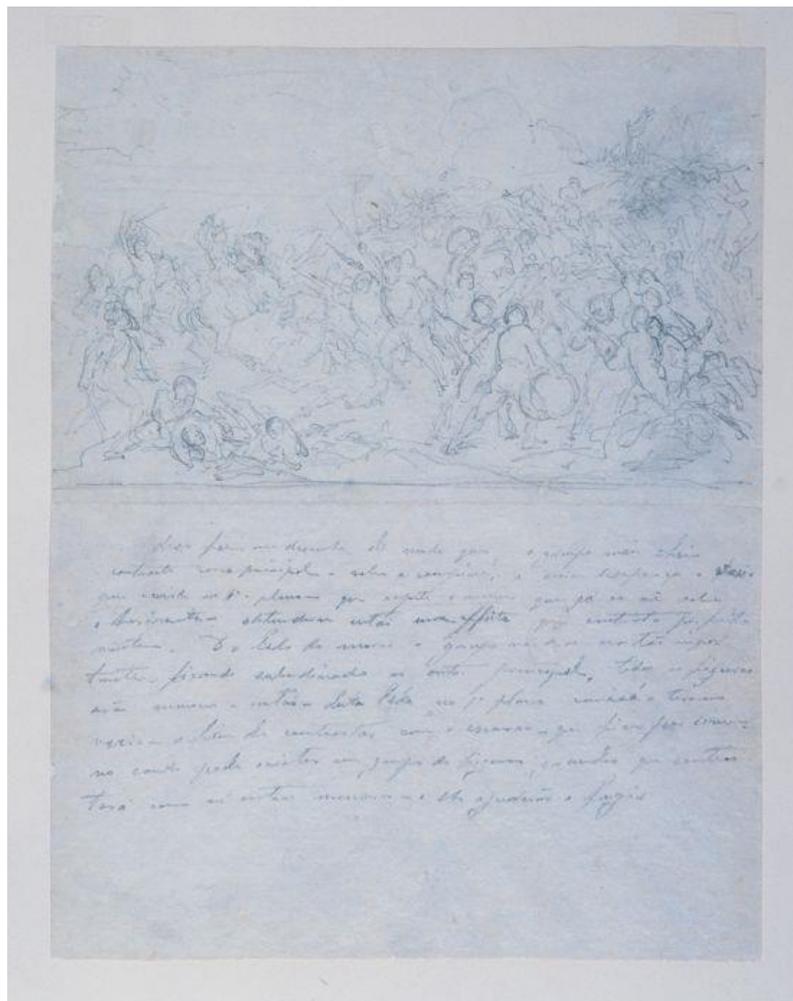


Fig.65
VICTOR MEIRELLES DE LIMA
 “Estudo para Batalha dos Guararapes”, 1874-1878.



Fig.66
VICTOR MEIRELLES DE LIMA
 “Estudo para Batalha dos Guararapes”, 1874-1878.

O esboço de composição também era realizado na pintura, como já observado por meio dos programas de aula de alguns professores da Academia brasileira. O *esboceto* que Lucílio de Albuquerque realizou sobre o tema “Guerra dos Farrapos” (Fig.67) demonstra o método.

Na tela, a cavalaria é formada por uma massa homogênea como o movimento de uma grande onda, que também possui a forma semelhante a uma montanha (sentimento de união). Na verdade, todas as linhas parecem seguir um movimento sinuoso, seja pela forma das nuvens, dos galhos da árvore, do chão, ou das montanhas ao fundo. Tudo isso atribui dinâmica à pintura, reforçando a sensação de marcha do tema.

Podemos notar na área das nuvens (figura 68), na parte superior à direita do quadro, algumas linhas da primeira marcação a pincel, que eram comumente utilizadas como linhas guia para a base da composição.

As figuras de animais e homens se confundem por meio das linhas sugeridas e das massas densas de cores terrosas. Nota-se uma verdadeira estrutura entrelaçada de linhas, cores e movimento. Os cavalos e as cabeças dos combatentes são construídos por pinceladas quadradas, nas quais, mais uma vez, não há nenhuma preocupação com detalhes (figura 69).

Do mesmo modo que Meirelles realizou no desenho, Lucílio o faz na pintura. Enquanto no primeiro caso, o elemento linha está mais presente, no segundo, massas de cores equilibram a composição.



Fig.67
LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE
“Farrapos – Estudo”, 1935.

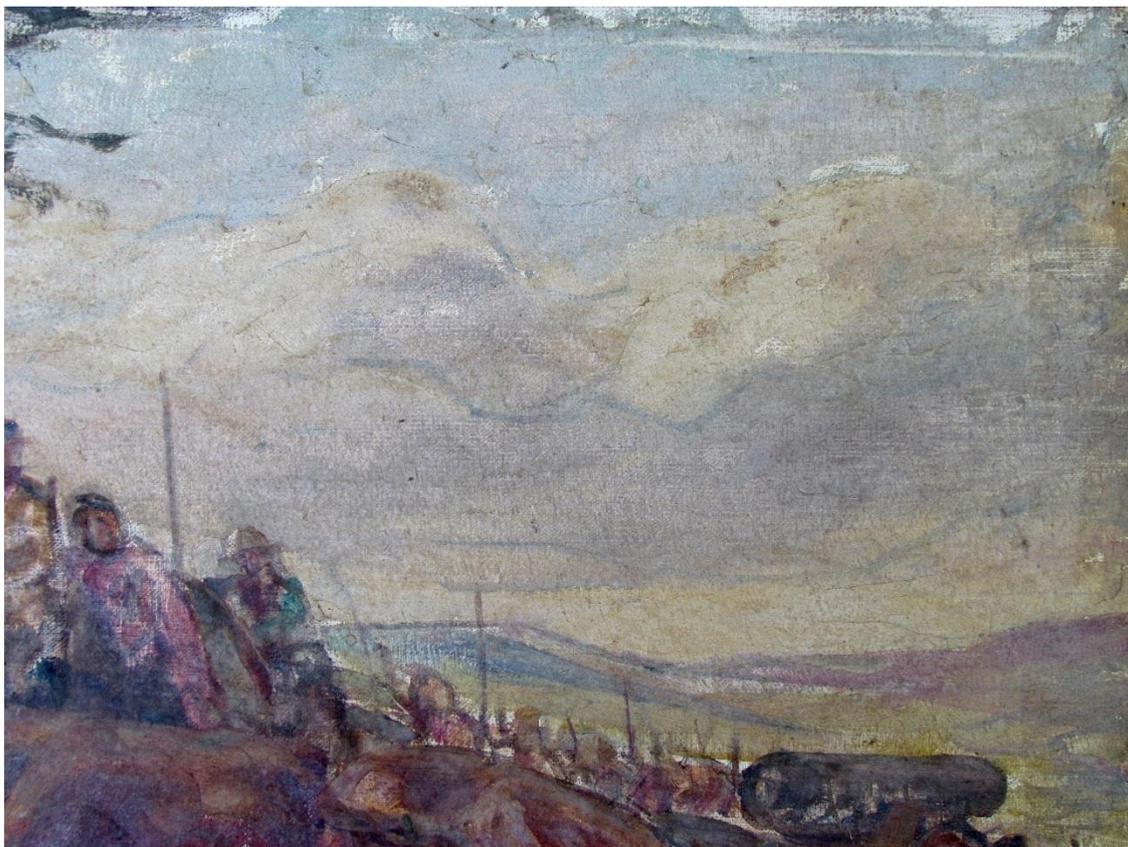


Fig.68
Detalhe



Fig.69
Detalhe

O esboço não estava presente somente em composições para pinturas de cenas históricas. Mesmo nos exercícios realizados diante do natural, como modelo vivo ou pinturas de paisagem, o método estava presente. Examinaremos algumas pinturas que expõem o processo de confecção por meio da técnica. Os trabalhos aqui selecionados deixam bastante evidente que nesses exercícios a *fini* possuía pouquíssima importância.

Tais obras nos permitem uma maior compreensão do processo de criação dos artistas. É importante evidenciar que essas pinturas foram selecionadas considerando a maneira didática pela qual expõem seus métodos de construção, mas a maioria delas foi devidamente terminada pois no final do século XIX, o interesse pelo tratamento “esboço” fazia parte do repertório didático na academia.

A pintura, *Nu Feminino de Costas* de Visconti (figura 71), é exemplar para apontar as características do esboço. Embora esta pintura tenha aparência de inacabada ela foi assinada, o que mostra que o artista a finalizou.²⁹⁴ Podemos notar desde a primeira marcação feita a carvão, passando pelas diferentes nuances de aguadas, até as camadas de tinta mais densas e opacas. Com isto podemos visualizar o que trata a técnica *ébauche* na prática.

Na confecção do *ébauche*, o primeiro passo consistia em organizar as cores na paleta que, no estágio inicial de aprendizagem, era composta de uma gama limitada de cores basicamente terrosas: branco de prata, amarelo de Nápoles, amarelo ocre, ocre escuro (terra de siena natural), ocre vermelho (terra de siena queimada), cinábrio, preto de marfim e azul da Prússia (figura 70).²⁹⁵ Esta organização didática permitia ao neófito uma transição mais branda do desenho à pintura.²⁹⁶

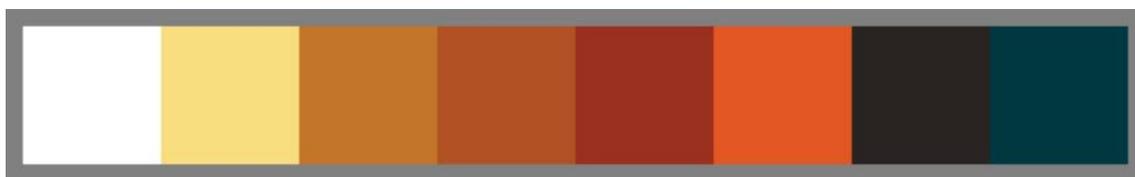


Fig.70

²⁹⁴ Segundo Boime os estudantes realizavam esses exercícios muito rapidamente, as vezes uma cabeça era terminada em apenas uma sessão e no máximo um estudo de academia inteira poderia durar uma semana.

²⁹⁵ BOIME, *Op cit*, p. 37.

²⁹⁶ Tal método facilita a transição do desenho, que trabalha sobretudo com uma escala de tons monocromáticos, à pintura. Com o domínio da técnica, o artista passava a desenvolver sua própria organização de cores, de acordo com seu trabalho pessoal.



Fig.71
ELISEU D'ANGELO VISCONTI
"Nu feminino de costas (Academia)", s/d.

Com isto, o estudante organizava as cores na paleta em escala cromática que se desdobrava a partir do tom mais claro ao mais escuro, passando pelas meias tintas, que faziam a transição da luz para a sombra.

No livro de Thomas Bardwell, o autor se refere a cores simpáticas e antipáticas, no que tange à harmonia cromática. Mediante a tal harmonia, o pintor Antonio Parreiras, afirmava que a colocação das tintas em uma paleta não deveria ser a esmo e as comparava às teclas de um piano:

Elas representam um teclado de um pequeno piano de sons peculiares a cada uma. Existem as que são fortes, as médias, e as fracas; umas aproximam, outras afastam; umas são frias, outras são quentes. Vejamos. As que se afastam são: os azuis, as lacas, os verdes onde predomina o azul. As que se aproximam são: todas as cores terras, o preto, os vermelhos puros e os amarelos em composição binária, entrando o amarelo em maior quantidade.²⁹⁷

Sendo a pintura um todo indivisível, em que partes e todo estão constantemente subordinados, a lei cromática constitui um princípio básico ao pintor. Para Charles Blanc a pintura é a representação de uma cena em que o conjunto pode ser abraçado em uma só página, porque diz ele, “em pintura o lugar é imóvel, o tempo indivisível e a ação instantânea”.²⁹⁸ Deste modo, afirma que, assim como a linha reta simboliza unidade por ser única, o mesmo pode se notar entre as cores, nas quais a unidade se resolve no branco e no preto. Ele explica:

Ao reduzir-se ao máximo, se desvanecem todos no branco, que é a unidade de luz sem cor; ao carregar sua máxima intensidade se fundem no negro, que é a unidade de cor sem luz. Entre ambos os polos se desenvolve o drama maravilhoso das harmonias que nos deleitam.²⁹⁹

Lembremos aqui da escala tonal de Meirelles demonstrado no capítulo anterior, para a confecção de desenhos, as extremidades e os tons intermediários (figura 36, página 79).

²⁹⁷ PARREIRAS *apud* SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm>.

²⁹⁸ BLANC, C. *Op cit.*,

²⁹⁹ *Id ibid.*, p.28. (tradução nossa)

Na paleta cromática o artista deveria fazer o mesmo, só que neste estágio com o uso da cor ao invés da escala tonal em branco – cinza – preto, já que o princípio é o mesmo, claro – meia tinta - escuro. Devido a isso era importante primeiro trabalhar com uma escala de valores reduzidos para facilitar o trabalho do iniciante. O preparo da paleta era importantíssimo, pois como o espaço plástico deve sempre sugerir unidade, ao colocar as primeiras pinceladas o artista já deveria prever a harmonia que a obra iria apresentar. Ruskin aborda o princípio:

Enquanto que a forma é absoluta, de modo que você pode dizer no momento em que traça uma linha se ela está certa ou errada, a cor é totalmente relativa. Cada matiz na sua obra se altera com qualquer pincelada que você acrescenta em outros lugares. De maneira que o que era quente há um minuto fica frio quando você põe uma cor ainda mais quente em outro ponto; e o que estava harmonioso quando foi feito fica discordante quando está lado a lado com outras cores. Assim, cada toque de pincel tem de ser dado com vistas não ao efeito que fará na hora, mas ao efeito que fará no futuro, o que implica considerar antecipadamente tudo o que vai ser feito depois. Você entenderá que, em tais condições, só a devoção de uma vida inteira e mais uma grande parcela de gênio são capazes de fazer um colorista³⁰⁰.

Recordemos aqui a teoria cromática de Blanc sobre a influência mútua das cores, em que cada toque de cor implica em determinado grau de complementariedade ou anulação de uma cor sobre a outra. Assim, tendo em mente estes aspectos, o artista prosseguia na pintura a realizar um desenho levemente esboçado a carvão, por meio de linhas esquemáticas, de maneira a estruturar a composição, como pode ser observado na figura 72. Estas também serviam como um guia para o estudante começar a usar as cores da paleta. Esse desenho deveria ser bastante simplificado, o que neste momento já representava uma grande facilidade para o estudante que havia realizado inúmeros exercícios nas etapas preliminares como mostrado no capítulo anterior. A este respeito, Delacroix dizia que um pintor deveria ser hábil o suficiente para esboçar um homem caindo de uma janela até atingir o chão, caso contrário acreditava que sem esse poder de síntese, o pintor jamais produziria uma obra monumental.³⁰¹

³⁰⁰ RUSKIN apud GOMBRICH, *Op. cit.*, p.270.

³⁰¹ BOIME, *Op. cit.*, p.35. (tradução nossa)

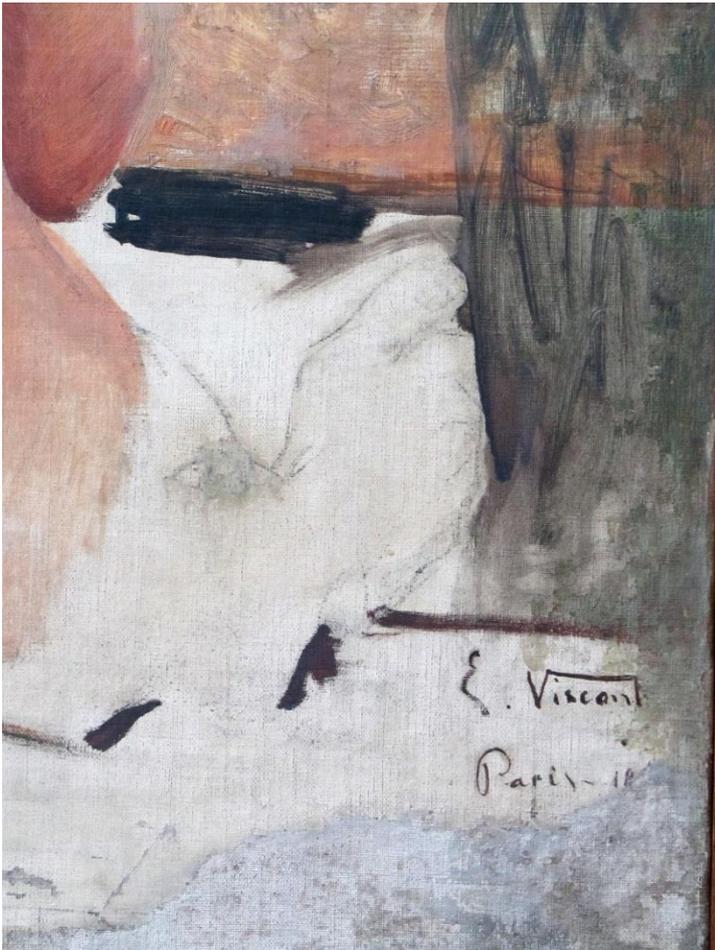


Fig.72
Detalhe

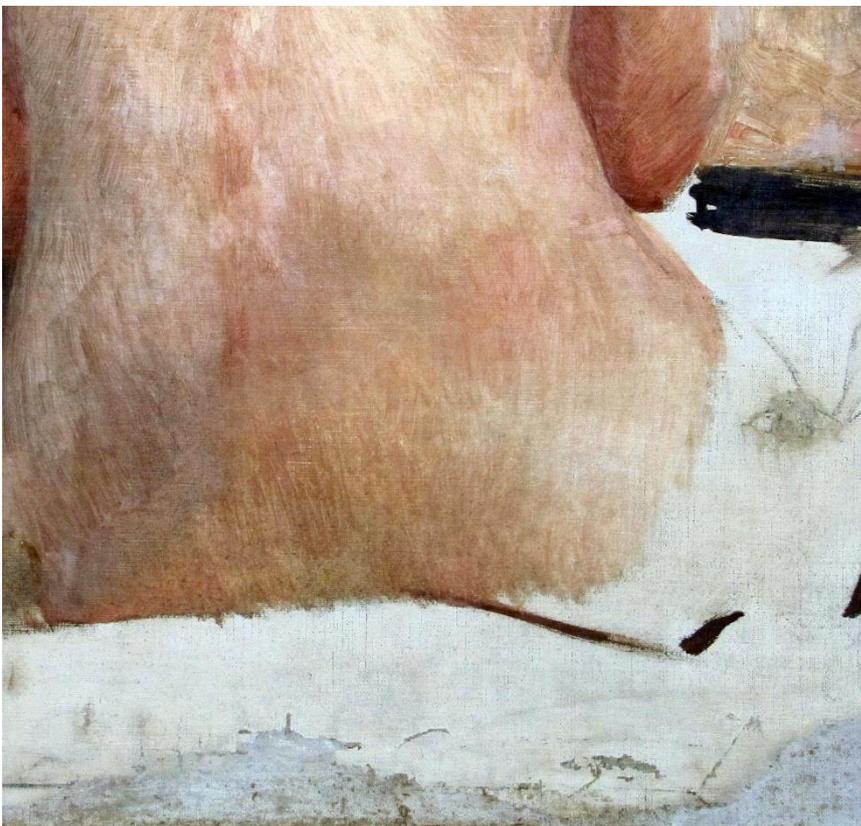


Fig.73
Detalhe

Após a marcação inicial, o artista trabalhava as áreas de sombra, observadas no modelo, de maneira bastante simples sempre a observar as grandes áreas.³⁰² Neste momento ele utilizava a tinta dissolvida numa solução de óleo de linhaça com terebintina, conhecida como *sauce*. Tal etapa do processo pode ser observada na parte inferior da pintura de Visconti (figura 73), em locais onde essas primeiras camadas permaneceram aparentes, já que não foram cobertas com as posteriores camadas do processo.³⁰³ Nesta etapa, os estudantes eram orientados a não prestarem nenhuma atenção aos detalhes e às meias tintas.³⁰⁴ Esta primeira mão encorajava o aprendiz a trabalhar as próximas fases, já que neste momento possuía um esboço preliminar que o orientava a pintar com as outras cores da paleta.

Após destacar a sombra principal, pintavam-se as partes mais brilhantes, misturando o pigmento branco abundantemente para uso em ricos empastes. O pintor francês Thomas Couture recomendava que seus alunos marcassem o que costumava chamar de “dominantes” de luz e sombra, ele afirmava:

Você deve estabelecer o que chamo de ‘dominantes’ de efeitos de luz e sombra. Observe cuidadosamente seu modelo, decida qual é a sua luz mais brilhante, e situe a luz de seu desenho no lugar que ocupa na vida real. Tendo feito esta posição dominante, você naturalmente se certifica que todas as outras luzes estão subordinadas a esta.³⁰⁵

O mesmo se aplica à sombra, o estudante deveria encontrar o seu preto mais profundo e mais forte, e usá-lo como um guia ou um “diapasão” para estabelecer os valores de suas sombras e outros meios-tons.³⁰⁶

³⁰² Na construção do *ébauche* o pintor começava de maneira bastante espontânea, tanto nas áreas de luz e sombra, assim como no movimento geral da composição. (BOIME, *Op cit*)

³⁰³ Embora esta parte seja bastante didática para exemplificar o *sauce*, temos dúvidas se o artista começou por essa marcação aguada ou se logo após o desenho a carvão trabalhou as cores diretamente sobre a tela branca.

³⁰⁴ No manual da Monarquia de *Julho* consta a seguinte indicação: “Você não deve prestar nenhuma atenção aos meios-tons e detalhes até que tenha trabalhado as massas principais. Se logo após, de desenhado o contorno da figura, estiver por terminar o trabalho rapidamente, colocando os detalhes e os meios-tons em torno da zona de luz, você poderá cair no erro característico de fazer com que os detalhes apareçam em tons carregados e duros, ao passo que deviam ser brilhantes e envoltos em reflexos luminosos.” BOIME, *Op cit*, p.28. (tradução nossa)

³⁰⁵ COUTURE *apud* BOIME, *Op cit*, pp. 28-29. (tradução nossa)

³⁰⁶ *Id ibid.* (tradução nossa)

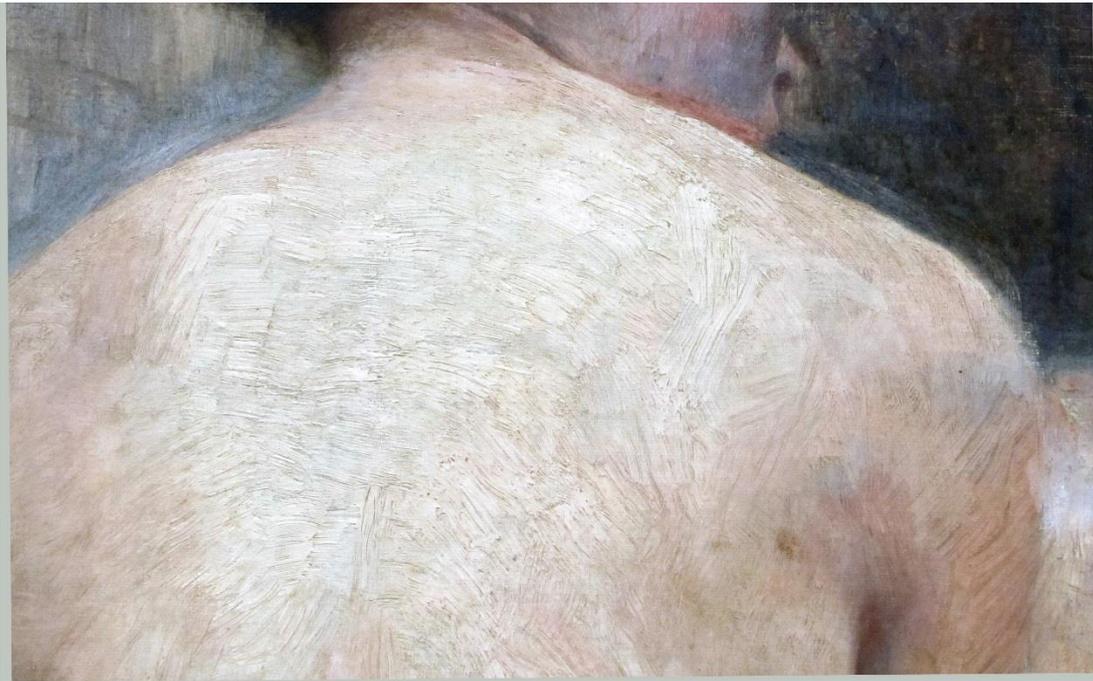


Fig.74
Detalhe

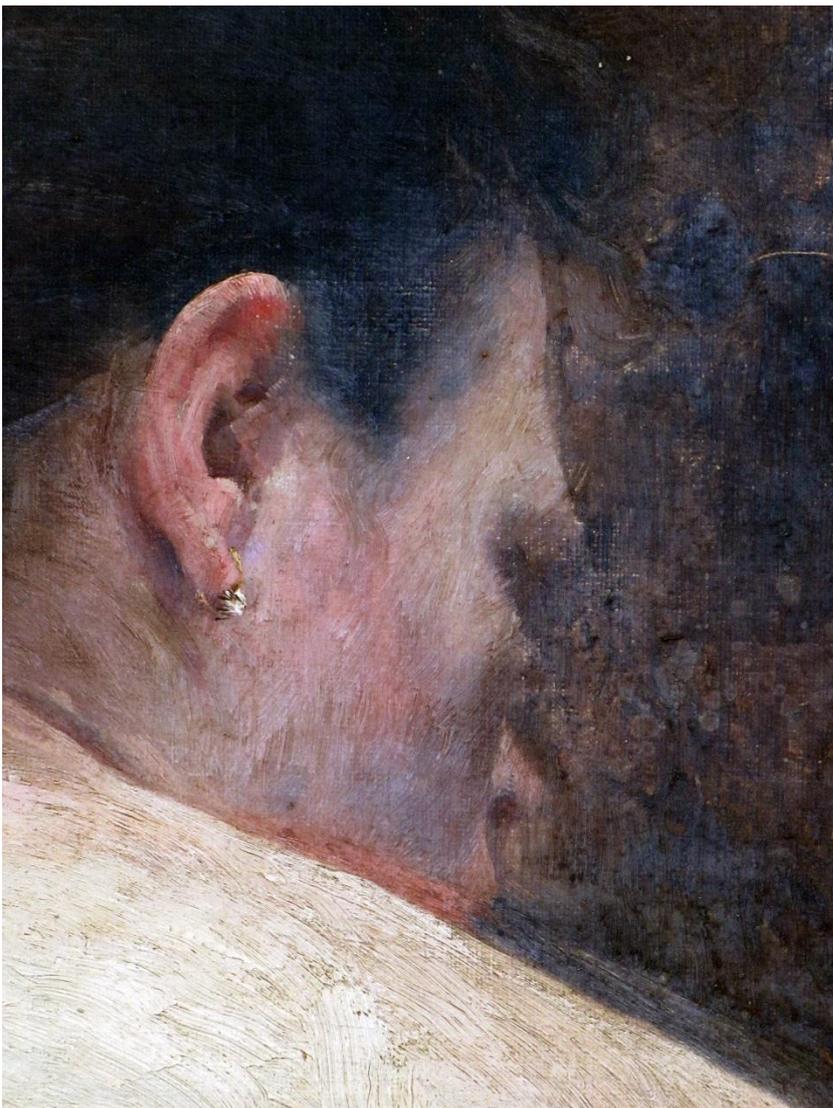


Fig.75
Detalhe

Percebemos muito claramente na figura 74 as pastas aplicadas com vigor na região de maior luminosidade da figura. O pintor trabalhou com um pincel de cerdas grossas e uma tinta bastante espessa, deixando assim as marcas de suas pinceladas, principalmente nessa área. É interessante notar, que os rastros do pincel criam uma espécie de grafismo, que acompanham os movimentos dos músculos, ajudando, por meio da textura, a construir o volume da figura, como se estivesse desenhando com as massas.

A pintura “Retrato de Homem” de Rodolfo Amoedo (Anexo I – figura 88) é bastante didática para exemplificar a primeira camada de divisão da área de luz e sombra. O artista trabalha de maneira esboçada com a tinta bastante diluída na sombra, e mais encorpada na luz.

Após o destaque das luzes e sombras principais, o pintor começava então a trabalhar com as meias tintas, justapondo os diferentes tons como um mosaico, sem permitir que as cores se misturassem, a obra “Busto feminino” de Lucílio de Albuquerque, mostra muito didaticamente a execução do mosaico (Anexo II – figura 92). Aqui se nota o princípio da pintura impressionista - a pintura em tons quentes e frios aproximados - que permitiam ao observador realizar a mistura óptica.

Assim, aos poucos, a forma final se fazia surgir por meio da união dos tons justapostos. Até mesmo pequenos detalhes como na orelha e acessórios, como o pequeno brinco, são resultado da justaposição de cores que faz o observador realizar a mistura óptica (figura 75).

É interessante notar que a obra que rendeu o primeiro prêmio de viagem da república, no ano 1892, a Eliseu Visconti (figura 76), mostra uma pintura mais acabada, e o processo utilizado neste caso, parece se relacionar com a pintura em camadas desenvolvida desde períodos anteriores e que se faz presente no manual de Bardwell. Notamos que a área de sombra, apesar de receber uma carga de tinta menos densa que a de luz, não é muito transparente como a técnica mais comumente utilizada pelos acadêmicos citada por Boime. Aqui, o artista empregou a técnica do esmalte, em que sobre a área de sombra opaca, o pintor trabalha com uma camada de tinta transparente, geralmente um tom amarronzado, criando uma maior profundidade (figura 77). Segundo Boime, alguns preferiam trabalhar com um pincel carregado de tinta e depois usar esmaltes para produzir suas sombras e transparências, outros utilizavam tons transparentes e evitavam cores opacas para as áreas escuras de seus esboços. Para se entender o conceito de esmalte ou veladuras, podemos fazer uma analogia com a

sobreposição de tecidos coloridos, e muito finos, que quando colocados uns sobre os outros, combinam suas cores, formando uma terceira cor.



Fig.76
ELISEU D'ANGELO VISCONTI
“Nu masculino de pé (Academia)”, 1892.



Fig.77
Detalhe



Fig.78
Detalhe

Em outro detalhe (Figura 78), notamos o uso do pincel com cerdas grossas e curtas, já que percebemos as marcas deixadas por elas. Também Boime comenta esta técnica: o *scumbling* normalmente era realizado com um pincel de cerdas curtas, que deixava marcas no pigmento aplicado. Nota-se ainda, neste ponto, que o pintor não se preocupa com pequenos detalhes, trabalha apenas as massas, as grandes áreas, a forma geral, construindo o volume da figura. Mesmo na pintura para o concurso, Visconti não dissimula as marcas das pinceladas em determinadas partes e expõe por meio da prática o que se pode notar na teoria: a pintura é resultado da aproximação de tons, o que se nota desde a didática de Bardwel, na primeira metade do século XIX: “A primeira mão deve ficar brilhante e espirituosa, e **quanto menos misturadas as tintas, melhor**”.³⁰⁷ (Grifo nosso)

Apesar do esboço representar a base da criação na pintura, não significa que os trabalhos de diferentes artistas apresentassem um mesmo resultado final, pois conforme citado, o pintor constrói a pintura segundo suas capacidades individuais, o que passou a ser notadamente encorajado na academia brasileira na primeira república. Assim, ao aproximarmos uma série de pinturas do Museu DJVI, percebemos diferenças sutis em cada artista. As pinturas de Eliseu Visconti (figura 71), Lucílio de Albuquerque (Anexo II – figura 91) e Rafael Frederico (Anexo V – figura 98) mostram essas diferenças. Eliseu trabalha com a pincelada “arrastada”, arrasta o pigmento para construir a forma. Lucílio constrói a forma com pequenos toques de cor, um verdadeiro mosaico *demi teinte*, e deixa a camada inferior normalmente aparente. Rafael Frederico modela as partes com a cor em blocos, com a tinta menos empastada que Visconti e Lucílio.

Ainda é importante assinalarmos outra diferença significativa, que pode ser observada nas pinturas “Retrato de Homem” de Rodolfo Amoedo (Anexo I – figura 88) e “Busto feminino” de Lucílio de Albuquerque (Anexo II – figura 91).

Embora a obra de Amoedo mostre uma pintura aparentemente inacabada como a marcação de um *ébauche*, notamos que a construção da forma se desenvolve por meio de grandes áreas. Se notarmos a área da bochecha, por exemplo, poucas pinceladas já indicam a forma desta parte, composta de poucos tons. As cores utilizadas são próprias de uma paleta reduzida, podemos notar apenas três tons: terra de siena queimada como marcação, sombra natural, como um tom mais frio, e o branco. Este é o exemplo típico

³⁰⁷ BARDWELL, 1836, p.15

de contraste de valores, trabalho que intensifica a escala de claro escuro (Anexo I – figura 90).

Por outro lado, na pintura de Lucílio (Anexo II - figura 91), há uma maior variação cromática, por meio da ativação do contraste de quente frio e de saturação. Os acentos tonais são construídos principalmente por meio da variação de matizes e não somente por meio do claro escuro. Mesmo numa pequena região, como a da bochecha (Anexo II - figura 92), percebemos várias cores que juntas caracterizam um mesmo valor, tornando-se um cinza geral quando dessaturado (Anexo II - figura 93). Lucílio realiza a mistura óptica na própria superfície da tela; princípio da pintura moderna. Para chegar a mesma uniformidade tonal da pintura de Amoedo, Lucílio se utiliza de meias tintas com maior grau de saturação, todavia com cores análogas (harmonia de análogos – cores que se desdobram a partir de uma mesma cor).

Tal método de concentrar os toques de tinta justapostos e se afastar para perceber o volume produzido pela mistura óptica é comumente associado apenas aos artistas independentes, todavia este procedimento era trivial nos ateliês e academias do período.³⁰⁸

A constante preocupação com as massas e o efeito geral, explica o fato de determinadas pinturas, do Museu Dom João VI, mostrarem as faturas das pinceladas e aparência de inacabadas. Segundo Boime, nestes exercícios acadêmicos, a *fini* possuía menos importância que nos trabalhos submetidos a competições do Salão ou do *Prix de Rome*.³⁰⁹

As pinturas aqui analisadas que deixam aparente o processo de construção, e que datam do final do século XIX e começo do XX, possibilitaram a alguns pesquisadores como Ivan de Sá Coelho chegar ao conceito de academização do impressionismo.³¹⁰ Todavia já que a instrução acadêmica do século XIX pregava a construção da pintura por meio do *ébauche* e *esquisse*, processos explorados pelos impressionistas, a Academia e o

³⁰⁸ A esse respeito Boime afirma: Do ponto de vista das tendências adotadas mais tardiamente, esse método pode parecer surpreendente. A ideia de compor um *ébauche* sob a forma de mosaico, isto é, através da justaposição de tons em vez de misturá-los, e levando-se em conta a distância do espectador transmitindo volume e o efeito geral é um conceito avançado raramente associado a esse período. Embora fosse verdade, que este mosaico representasse apenas uma fase preliminar da produção artística, e não o trabalho final, esse conceito foi formulado, no entanto, nos procedimentos de pintura acadêmica, e manteve-se por artistas independentes para fazer novas experiências dentro do mesmo sistema. BOIME, 1986, p.38. (tradução nossa)

³⁰⁹ BOIME, 1986.

³¹⁰ Cf. SÁ, I. *Op cit.*

ensino base articulado em seus ateliês também possibilitou ao artista impressionista realizar tais abordagens diante dos efeitos de luz.

Conforme Boime, Manet discípulo do mestre acadêmico Couture, revogava constantemente as passagens sutis da luz para a sombra, ele estava interessado na pureza da luz por defender que apenas um tom claro poderia expressar diretamente a luminosidade. Assim começou a evitar as passagens sutis da luz para a sombra e a trabalhar mais próximo do efeito *esquisse peinte*, deixando a pintura com o frescor do esboço.

A teoria “purista” de Greenberg, atribui exclusivamente a Manet, as características de concisão e imediaticidade alcançadas nas obras do artista. No entanto, é importante considerar que teóricos como Boime, Nigel Blake e Francis Frascina, acreditam que Manet tenha sofrido influências de Couture.³¹¹

Couture era famoso por não escamotear os efeitos alcançados durante o processo de *ébauche*, a obra “Romanos da Decadência”, é famosa por sua “planaridade rasa”³¹² e diferente de alguns acadêmicos recomendava aos discípulos que deixassem em alguns momentos da obra os resultados do *ébauche* aparentes. Para Blake e Frascina, Manet tomou o conceito de *ébauche* de Couture e passou a pintar o *ébauche* utilizando-se ao invés de cores terrosas, as “cores locais” dos objetos retratados. Conforme esses teóricos, “as pinturas de Manet expostas no *Salon des Refusés*, eram vistas como inacabadas porque se considerava que elas elevavam o *ébauche* à condição de superfície acabada”.³¹³

Parece que as estéticas acadêmicas e modernas se interpenetram uma servindo de base para a outra. Pois como temos dito, a academia desenvolveu certos métodos e processos que serviram de base para quaisquer estudantes, acadêmicos ou modernos. Não podemos negar a importância que a teoria cromática de Blanc, vista no primeiro capítulo dessa dissertação, surtiu à época em que foi publicada, o que ao mesmo tempo nos faz intuir que essa discussão fizesse parte do dia a dia da prática de ateliê, como temos observado nos programas de aula dos professores.

Nas primeiras décadas do século XIX, na Academia, o esboço servia de base para pintura e o detalhamento era reservado para o final do processo, em meados do século a

³¹¹ Cf. BOIME, *id ibid.*, pp 65-78. e FRASCINA, FRANCIS...[et alii]. *Modernidade e Modernismo: Pintura Francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.p, 87.

³¹² FRASCINA, FRANCIS...[et alii], *id ibid.*

³¹³ *Id ibid.*

fini vai se tornando cada vez menos importante e ao final do século o processo se torna cada vez mais evidente.

Para Boime, este método de ensino desencadeou outras experiências como no caso de Manet e os impressionistas. No Brasil, é interessante apontar mais uma vez, que no início do século XX, o artista Lucílio de Albuquerque fora premiado com uma obra em esboço, sem grandes preocupações de acabamento, o que comprova a aceitação da técnica no contexto acadêmico brasileiro.

Por meio das análises aqui apresentadas, percebemos a relação entre a técnica de esboço e o processo de formação da pintura na Academia brasileira. O sentido de unidade, conjunto, ritmo e movimento constituíam para o pintor a chave de seu conhecimento. Ele pensava a pintura como uma construção, que ia surgindo de dentro para fora.

O estudo da pintura enquanto parte do processo nos permite um olhar mais acurado sobre as obras de arte. O que em determinado momento representou uma etapa do método, aos poucos ganhou importância até se tornar seu fim. A análise de obras inacabadas ou em esboço nos permitem uma maior compreensão dos caminhos percorridos pelo artista, suas escolhas e intenções.

3.2. O esboço ao ar livre.

Antes de entrar diretamente no tema em questão, gostaríamos de tratar brevemente da história da pintura de paisagem ao ar livre na Academia, pois este gênero foi, por algum tempo, associado a artistas modernos e no caso da Academia brasileira, ao nome do pintor alemão, George Grimm. Todavia, estudos recentes apontam que antes desse artista lecionar na instituição, entre os anos de 1882 e 1884, o professor Zeferino da Costa, já na década de 1880, realizava tal prática.³¹⁴ Este dado é muito significativo e provoca outras perspectivas em torno do ensino acadêmico no Brasil, tornando-se necessário uma investigação mais aprofundada do mesmo.

Durante o século XVII, as pinturas de paisagens de Nicolas Poussin e de Claude Lorrain alcançaram tanta importância quanto às de cenas históricas na arte ocidental. Todavia, dentro da hierarquia de gêneros acadêmicos, tanto no Brasil quanto na França, a pintura de paisagem ganhava uma conotação menor, isto porque, para o artista ligado à

³¹⁴ DAZZI, C. *As relações Brasil- Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm>. 2006. Acesso em: 10 de maio de 2013.

instituição, temas mitológicos, religiosos e históricos significavam erudição. Neste sentido, para o artista erudito, a pintura de paisagem era inferior, não em qualidade, mas no conteúdo, sendo considerada entre outros aspectos menos moralmente edificante.³¹⁵ Os acadêmicos costumavam designar dos tipos de paisagem: a paisagem rural ou selvagem, considerada menor, e paisagem heroica ou histórica, ocupando um maior rol dentro do gênero.

No Brasil, com o segundo reinado, iniciou-se um grande programa político de consolidação do país como nação. O Império passou a investir em uma rede de instituições voltadas para a formação de uma elite intelectual e artística, buscando assim através da arte, a construção do imaginário da sociedade emergente, com o uso de “temas nacionais dentro de um modelo de uma história celebrativa dos fatos e dos homens relevantes à sua soberania”.³¹⁶ Este fato ganhou força principalmente em meados do século XIX, com destaque para as pinturas de batalhas de Vitor Meirelles e Pedro Américo, que exaltavam as vitórias do Império.

No entanto, devido à exuberância da natureza brasileira, essas pinturas possuíam um estilo particular, visto que as cenas dos combates se passavam em meio à paisagem tropical.

Outro importante fato na história da pintura de paisagem, que está diretamente ligado a esta prática no país, foi o crescente interesse pelo exótico, traço importante da cultura da época, tanto por parte dos românticos, quanto pelos homens ligados à ciência, como Darwin e Humboldt, que passaram a viajar para terras distantes a fim de estudá-las cientificamente. Nessas expedições, estavam presentes artistas, que realizavam os registros visuais da viagem.

Deste modo, a mesma missão artística que atuou na construção da Academia brasileira, também trouxe o interesse pela pintura de paisagem. O então chefe da Missão, Lebreton, já destacava a importância desta prática em território brasileiro:

É fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável: penso ainda que em país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero, em vez da outra.³¹⁷

³¹⁵ BOIME, *Op. cit.* p.135.

³¹⁶ PEREIRA, S. A Arte Brasileira no século XIX, Belo Horizonte, Ed C/ Arte2008, p. 34.

³¹⁷LEBRETON *apud* CAVALCANTI, A. M. T. “Iracema” de José Maria de Medeiros – entre pintura histórica e pintura de paisagem. Z Cultural. Revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Ano VII, v.1, 2011. Disponível em:

É importante lembrarmos, que ainda que servisse como cenário para pintura histórica ou religiosa, a paisagem estava presente nessas obras, e é provável que para executá-la fosse necessário algum tipo de observação e estudo diante do natural.

É interessante notar que as pinturas de paisagem já aparecem na academia brasileira desde a primeira exposição inaugurada por Debret em 1829 como também nas Exposições Gerais. Nessas mostras, figuravam quadros de paisagens produzidos por alunos nas aulas do curso. Segundo a pesquisadora Ana Cavalcanti, nos catálogos dessas exposições aparece a indicação de que esses estudos eram realizados a partir do natural ou indicavam o local de onde a vista foi concebida. Como exemplo, a autora destaca o catálogo de 1866 com o trabalho de Souza Lobo, que se refere à vista de uma parte da cidade do Rio de Janeiro, tomada da Praia Vermelha ao pôr do sol.³¹⁸

Como referido anteriormente, o programa de ensino acadêmico francês do século XIX conferia grande importância ao estudo do natural. Já que a instituição brasileira tinha como modelo de ensino o europeu, mesmo com todas as dificuldades de organização se procuravam seguir certas diretrizes.

A pintura de paisagem fazia parte do currículo francês, desde 1816, como parte das competições para o Prêmio de Roma³¹⁹. No Brasil, os primeiros registros que constam, em relação à prática de pintura de paisagem na academia, estão nos estatutos de 1820 da instituição; primeiro estatuto da Academia:

Este género de pintura he um dos mais agradaveis da Arte e o vastissimo terreno do Brasil offerece vantagens aos Artistas que viajarem pelas Províncias, fizerem uma collecção de Vistas locais terrestres como maritimas: o Professor desta Classe ensinará a theoria e a pratica, explicando os preceitos da perspectiva Aeria, e o effeito da luz nas diversas horas do dia conforme a altura do Sol; par serem mui distintos os quatro tempos do dia; alem do estudo dos reinos Animal e Vegetal muito necessarios ao Pintor de Paizagem, exemplificará aos Discipulos a maneira de pintar as Nuvens, Arvores, Agoas, Edifficios,

<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/%E2%80%9Circacema%E2%80%9D-de-jose-maria-de-medeiros-%E2%80%93-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>. Acesso em: 18 jun. 2013.

³¹⁸ CAVALCANTI, A. M. T. “Iracema” de José Maria de Medeiros – entre pintura histórica e pintura de paisagem. Z Cultural. Revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Ano VII, v.1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/%E2%80%9Circacema%E2%80%9D-de-jose-maria-de-medeiros-%E2%80%93-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>. Acesso em: 18 jun. 2013.

³¹⁹ BOIME, *Op cit*, p.133.

Embarçaõens, e todos os mais objectos que entrão na composiçãõ de uma Vista terrestre, ou Marinha.³²⁰

Analisando as linhas gerais deste trecho, percebemos que há uma consciência em relação à fartura natural do país, e um grande interesse em orientar o olhar do estudante para a abordagem do assunto.

Também no estatuto de 1831, consta a disciplina, no entanto, sem nenhuma indicação de estudo ao natural.³²¹ Já em 1855, na Reforma Pedreira, a pintura de paisagem aparece atrelada à pintura de flores e animais, formando uma única disciplina, com a seguinte observação: “Os professores deveriam ir com seus alunos estudar a natureza e, à sua vista, dar aos alunos as explicações convenientes”.³²²

Mesmo tendo como modelo o ensino francês, a realidade brasileira era muito diferente da europeia, e seria necessária uma adaptação às dificuldades encontradas no país.³²³ Desta forma, muitas das normas encontradas nos estatutos não eram cumpridas.

Esta foi uma batalha enfrentada por Manuel de Araújo Porto Alegre, primeiro diretor brasileiro da instituição, responsável pelas mudanças nos currículos - Reforma Pedreira - e por lançar as bases de um verdadeiro projeto nacionalista. Porto Alegre tinha grande preocupação em conscientizar os alunos para uma “pintura nacional”, com vista a desenvolver a pintura de paisagem, através da observação sistemática da natureza brasileira.³²⁴ Segundo Ana Cavalcanti, o diretor chegou a fazer críticas ao método do professor da cadeira de paisagem, Augusto Müller, pois embora este levasse os alunos para realizarem estudos do natural, antes de chegar a este estágio, os estudantes passavam muito tempo realizando cópias de obras europeias, o que para Porto Alegre era um problema, pois acabariam se viciando nessas paisagens e não se inteirariam na paisagem brasileira.³²⁵

³²⁰ Estatutos da Imperial Academia e Escola de Belas Artes, 1820. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Caixa 6283, transcrito por Alberto Cipiniuk. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm. Acesso em: 5 de maio de 2013.

³²¹ FERNANDES, C. V. N. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em: 5 de maio de 2013.

³²² *ibid*, 2007.

³²³ *Ibid*.

³²⁴ *ibid*.

³²⁵ CAVALCANTI, A. M. T. A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX. Cadernos da Pós-graduação do Instituto de Artes/ Unicamp, vol.6, nº 1, p.28-34, 2002.

Todo este nacionalismo era uma postura típica dos estilos neoclássico e romântico, e no caso do Brasil, isto fez com que se valorizasse a natureza, que sempre aparece exaltada desde Lebreton.

Além de Porto-alegre, outra figura de destaque que se empenhava em motivar os alunos a observarem a paisagem por meio do estudo do natural, foi Zeferino da Costa, que segundo Arnaldo Machado, já desde 1880, atuava junto aos alunos, praticando a pintura de paisagem ao ar livre. Segundo documentos, Zeferino constantemente levava seus alunos ao *Andarahy Pequeno*, atual Tijuca, bairro carioca.³²⁶ Abaixo podemos ler o pedido do professor solicitando recursos para administrar as aulas. No final da carta, o pintor destaca a ideia de que a paisagem devia ser estudada do natural e nunca dentro da sala de aula, como podemos observar neste trecho:

Peço o especial favor de passes de bondes para facilitar aos alunos da referida aula os meios de se transportarem aos diferentes lugares retirados do centro da cidade, a fim de estudar ali, imediatamente do natural, pois isso que ninguém pode estudar paisagem senão por essa forma, nunca dentro das salas de aula de uma academia.³²⁷

O professor demonstra descontentamento e indignação, numa atitude de seriedade e empenho no cumprimento das suas tarefas.

Em outro documento que data de 1888, Zeferino propõe à congregação acadêmica que as aulas de paisagem fossem realizadas em horários livres, a fim de que os estudantes tirassem maior proveito dos diferentes efeitos do sol. Os alunos, nessa disciplina, deveriam desenhar e pintar a partir do natural, ao ar livre, além da paisagem, a figura humana, animais e objetos. O professor destaca ainda, que essa aula era uma das “superiores da Academia” capaz de promover “incontestáveis progressos” aos discípulos. Para ele, a natureza era o “melhor mestre do artista”.

As palavras de Zeferino contrariam em absoluto as críticas de Angelo Agostini que na exposição de 1883, por um total desconhecimento das propostas de ensino do mestre acadêmico, conferiu o mérito de estudo ao ar livre exclusivamente a George Grimm.

³²⁶ DAZZI, C. As relações Brasil- Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890). Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm>.2006.Acesso em: 10 de maio de 2013.

³²⁷ FERNANDES, C. V. N. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>.Acesso em: 5 de maio de 2013

Como temos dito, o pensamento de conjunto não foi uma prerrogativa do pintor moderno, o sentido de unidade está presente em muitos manuais de pintura dos professores ligados a academia, isto porque conforme Blanc, a pintura deve transmitir o sentido geral, a sua essência principal, de uma só vez, neste sentido, a composição é pensada pelo artista como mostrado nos exemplos anteriores, de Meirelles e Lucílio, de maneira simplificada para manter a concentração nessa estrutura geral. Assim, como discutido neste trabalho, os estudantes de arte ligados a academia ou não entendiam que era mais importante perceber a estrutura geral ao invés das partes ou detalhes. Esta ideia central defendida pelos especialistas da arte estava presente nos exercícios de modelo vivo com também na prática de paisagem. Vale lembrar a frase de Parkhurst: “a pintura, enquanto obra de arte, não é apenas uma representação de objetos tornando-se um tema. Mas uma estrutura entrelaçada de cor, linha, massa, forma, proporção, equilíbrio, ritmo e movimento, expressos através dos objetos na pintura, que lhes conferem uma forma visível”.³²⁸

Este mesmo sentido é refletido por Cézanne:

Pintar não é copiar servilmente o objeto, é captar uma harmonia entre numerosas relações...uma inteligência que organiza poderosamente é a mais preciosa colaboradora da sensibilidade para a realização da obra de arte.³²⁹

As “numerosas relações” apontadas por Cézanne são “a estrutura entrelaçada de cor, linha, massa, forma, proporção, equilíbrio, ritmo e movimento”, destacadas por Parkhurst. Tais elementos constituem a base da formação da pintura, como temos percebido pelo desenrolar deste trabalho.

O pintor brasileiro Antonio Parreiras, em suas observações diante da natureza, defende assim como os autores que temos trabalhado que a pintura é uma interpretação, e não uma cópia. Em suas palavras:

Quando me disponho a pintar paisagem não penso jamais em fazer quadros, penso em fazer os estudos para fazer uma paisagem. Um trecho de natureza, copiado tal qual ela se nos apresenta, não dá jamais “quadro”. O quadro é uma “interpretação”, e não uma cópia. Quem o produz não é a “natureza”, é o artista. Esta auxilia, inspira tão somente. A fotografia reproduz a natureza em todos os seus detalhes, já lhe dá até a cor, mas o que não lhe dará jamais é a alma; ficará sempre no

³²⁸PARKHURST, *Op cit.*, p..96 (tradução nossa).

³²⁹ CÉZANNE, Cézanne. (Biografia p/ Frank Elgar) p.123

limite das coisas materiais que podem ser produzidas por todo o mundo, uma vez que se pratique. Vou, pois, ao natural apenas munido do meu álbum. Se encontro o que me impressiona, desenho. Logo descubro, assim, as dimensões que deve ter a minha tela, e habituo-me à linha e à cor.³³⁰

Para realizar tal interpretação, o artista “habitua-se” a linha e a cor, ou seja, aos elementos formais característicos da imagem pintada. Também notamos o uso do termo interpretação e a mesma crítica a fotografia, como nas reflexões por nós apontadas no primeiro capítulo.

Entre todos os métodos de ensino, o desenho de modelo vivo era considerado o mais importante e compreendido como a base para se trabalhar em qualquer outro gênero e, segundo Boime, até mesmo os jovens impressionistas estudaram no ateliê de Gleyre, porque sentiram que o conhecimento da figura humana os ajudaria a desenhar paisagens.³³¹

Assim, certificamos nossos apontamentos de que certos princípios da imagem independem do tema. Acreditamos que o interesse pela pintura histórica na academia tratava-se de uma questão ideológica, mas ao mesmo tempo era um gênero de pintura que também possuía densidade plástica e semântica. Tecnicamente, alguns meios aplicados na pintura de figura, também se refletiam na pintura de outros gêneros.

No final do século XIX, muitos professores da academia brasileira passaram a implementar nos programas do curso o estudo de modelo vivo fora das salas do ateliê, a fim de melhor trabalharem a percepção visual dos estudantes diante da variação da luz refletida na figura. Esta metodologia aparece nos programas dos professores Zeferino da Costa, Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo. No programa de Bernardelli ele afirma:

Em pintura não ha maior dificuldade que a figura humana, e o artista que toma a si a responsabilidade de guiar os jovens artistas deverá continuamente observar que não se desviem d’esse fim: a figura humana; porque neste estudo encerrão-se todas as manifestações da pintura.

Possuindo o jovem artista profundamente tal conhecimento poderá facilmente entregar-se á especialidade á que mais o seu temperamento seja propenso, visto que para o estudo da figura humana é neceçario

³³⁰ PARREIRAS, SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. [19&20](#), Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm>. Acesso em: 24 de maio de 2013.

³³¹ A este respeito Boime cita Perrot: “O estudo do natural é a melhor maneira de aperfeiçoar-se no desenho. Temos de aprender com a própria natureza, com os vários movimentos que ela produz nos membros por meio dos músculos. Este estudo é feito com a ajuda de um homem nu, conhecido como ‘modelo’, podendo ser colocado em qualquer posição desejada.” (PERROT, *apud* BOIME, *Op cit.*, p.33, tradução nossa)

contemporaneamente todos os estudos especialmente a paisagem com a figura e a figura com a paisagem.

Nas palavras do mestre, mesmo considerando o estudo da figura humana o mais complexo entre todos, podemos notar que não desprezou o estudo de paisagem. Em suas aulas de pintura ora a paisagem seria mais enfatizada, ora a figura humana. Bernardelli ainda observa que o conhecimento da figura facilitaria aos jovens artistas entregarem-se a especialidade mais concernente ao seu temperamento individual. Esta observação corrobora com os apontamentos levantados em nossa discussão, em que alguns princípios são inerentes ao processo de formação da pintura. Sendo assim, determinados métodos adotados nas aulas de modelo vivo também eram trabalhados nas pinturas de paisagem e ambos simultaneamente.

Cabe aqui traduzir na íntegra, a explicação de Parkhurst, sobre a diferença construção da pintura da figura humana dentro e fora do ateliê:

Figuras ao ar livre - Na pintura, um objeto é sempre uma parte de seu contexto. Assim, uma figura deve compartilhar das características de seus arredores. Ao ar livre é parte da paisagem, caracterizada pelas qualidades que são peculiares a paisagem. A difusão da luz, a vibração e o movimento dela, o brilho e a opacidade, os reflexos cruzados e o ambiente, - todos estes aspectos dão à figura uma qualidade muito diferente do que ela tem em um ambiente fechado. Não existe um determinante, tanto para o desenho, para a luz e sombra, quanto para a cor. O problema é diferente. Você deve tratar sua figura não mais como algo que você pode controlar o efeito, mas como algo que, colocado em determinada posição, em determinado contexto, irá afetar, você e a figura, por meio das condições sobre as quais você não tem nenhum controle.

Texturas e qualidades de superfície, cores locais ou pessoais, perdem seu significado nas figuras em locais externos. Elas tornam-se perdidas em outras coisas. A pose, a ação, a massa, a nota de cor ou valor, - isto são os aspectos importantes. Quanto mais você procurar as qualidades que seriam naturais nos ambientes internos, mais você vai perder a qualidade essencial, - a qualidade dos ambientes externos.

Quando no interior, você pode ter coisas tão definitivas como desejar, no exterior, você encontrará um jogo contínuo de variações cromáticas e luminosas. As sombras não caem onde você quer. Os valores são menos marcados. A quietude da pose é interferida pelo movimento constante da natureza. A cor é influenciada pela cor difusa da atmosfera e da cor refletida da grama, das árvores e do céu. A luz não cai *na face* tanto quanto cai *em torno*. A modelagem é menor, os planos da figura não são precisos. A expressão é mais passível da influência do que está em volta do que da face em si mesma.

Tudo isso significa que você deve estudar e pintar a figura de um novo ponto de vista. Não faça o modelo como é mas como parece neste ambiente. Você não deve olhar tanto para as decisões finais, e você deve

estudar de perto os valores. Olhe mais para a modelagem da massa do que para a modelagem de superfície. Olhe mais para a vibração da luz e do ar sobre as cores da pele e do panejamento que para estas cores em si mesmas. Olhe para a cor dos contornos do modelo. Estude as sutilezas de valores dos contornos, e construa o volume de sua figura pelo contraste de valor em massa e não pela modelagem dentro de uma linha de contorno. Veja como a figura "fala" como um todo contra o que está por trás dela, e mantenha tudo dentro dessa primeira relação.
332

Nesta passagem Parkhurst resume o que o artista enfrenta ao estudar no ambiente ao ar livre e a questão central da pintura impressionista. Ao colocar as figuras em ambientes externos, os artistas acadêmicos, estavam interessados nessa problemática diante dos efeitos de luz e de transmitir tal conhecimento aos estudantes. O indefinido, o fugidio, a relação da figura com as cores da paisagem, a modelagem da figura por meio da massa, mais do que pela linha. Quando lembramos das pinturas analisadas no tópico anterior, notamos que muitas das questões levantadas por Parkhurst estão nelas colocadas.

3.2.1. O esboço na prática

Examinando o acervo arquivístico do Museu DJVI, encontramos um documento referente ao concurso da classe de pintura de paisagem de 1852. Ele descreve a maneira pela qual o estudante deveria proceder na realização deste gênero de pintura:

Os estudantes devem se dirigir ao quintal do Convento de Santo Antônio, e primeiro fazer um esboço em pano número seis, “formando do natural”, na direção indicada pelo professor, depois devem ir para Academia e a partir do esboço trabalhar em um pano número trinta...
...conservando os primeiros planos, quais a natureza os ofereceu, ou modificando-os a sua vontade
Fica também a sua disposição o efeito do claro-escuro, dada a hora da manhã.
Para o esboço eram necessárias quatro seções e para o quadro vinte e cinco dias, totalizando vinte e nove dias úteis.³³³

Por meio deste documento podemos intuir o procedimento técnico aplicado na pintura de paisagem na metade do século XIX. O estudante devia observar a natureza, captar a atmosfera, os efeitos de luz e sombra, a perspectiva e trabalhar com um esboço

³³² PARKHURST, D. *id ibid.*, pp. 367-368.

³³³ Acervo arquivístico do museu Dom João VI, pasta 233.

sobre tela para mais tarde, no ateliê, começar uma pintura a partir daquele esboço preliminar.

É relevante salientar que os impressionistas trouxeram grande contribuição ao explorar esse método, pois através do interesse pela luminosidade e seus efeitos, produziram coloridos e soluções plásticas que geralmente não eram objetivadas pelos acadêmicos até certo momento. A fatura das pinceladas e o tratamento cromático passaram a ser excessivamente explorados e a pintura *à la prima* ganhou destaque e interesse. A pintura passou a tratar cada vez mais de fenômenos puramente ópticos, trabalhados por meio da justaposição de cores puras e complementares, que a certa distância transmitia a sensação de luminosidade. Aparentemente o que se viu apenas na teoria acadêmica, princípio do processo óptico de interação entre as cores, tratados no primeiro capítulo desta pesquisa, foi levado a cabo para a construção pictórica. Pois, esse estilo de pintura era o mais valorizado pelos artistas independentes, o que provocou cada vez mais o interesse pelas pesquisas cromáticas de grande luminosidade.

Como demonstrado no tópico anterior relativo à pintura de ateliê, a pintura ia sendo construída do geral para o particular. Tanto na pintura de figura, quanto de paisagem, os alunos deveriam captar a massa antes dos detalhes. Mesmo na instrução de desenho ou na pintura, num primeiro momento o objetivo maior era a simplificação. Como afirma Gustave Frainpont:

No desenho do natural deve-se tentar tornar o mais simples possível o que está diante dos olhos, tendo em vista só a estrutura e o efeito geral. A maneira de tratamento é secundária: se o seu efeito é bem sucedido e seu desenho correto, a maneira como você faz suas texturas e hachuras não importam muito... Além disso, você deve tentar chegar a um agradável e, sobretudo, pessoal modo de desenhar.³³⁴

O interesse pela simplificação como estrutura para o detalhamento, aparece nas pinturas de gêneros diversos. Por exemplo, Jules Breton, afirmava no que tange a pintura de figura humana, que o “grande erro da maioria dos alunos estava em sair do seu caminho para incluir detalhes em seus desenhos de figura que suportavam pouca relação uns com os outros, como narizes e bocas que não combinavam...”³³⁵ Antonio Parreiras também compartilhava do mesmo pensamento, falando do esqueleto estrutural³³⁶ da árvore:

³³⁴ FRAINPOINT, *apud* BOIME, *Op cit.*, p.35. (tradução nossa).

³³⁵ BRETON, *apud* BOIME, *id ibid.*, p..31.

³³⁶ Para Arnheim o esqueleto estrutural é a configuração interna de um objeto, seu eixo principal. *In: ARNHEIM, A. Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da Visão Criadora.* 1989, pp. 83-86.

Para se desenhar bem uma árvore, é preciso resolver sua construção... A base dessa construção é o esqueleto da árvore, formado por seu tronco e galhos. Se esse esqueleto é mal construído, acontecerá o que é freqüente em quem não é um atento observador. Se o tronco e os galhos não correspondem ao volume e ao peso da folhagem, se produzirá uma coisa impossível.³³⁷

Parreiras se refere ao esqueleto da árvore como uma estrutura, ou seja, a estrutura interna que vigora oculta nos elementos simbólicos explícitos. Fica evidente que para Breton e Parreiras, a estrutura geral era mais importante que pequenos detalhes.

Todo o processo de esboço, praticado na pintura de modelo vivo, era levado para a pintura de outros gêneros, como a de paisagem. O dinamismo, a apreensão do efeito geral e o tratamento aplicado no fundo das obras figurativas (pinceladas largas, rápidas e em movimento de esfregaço), eram muito aproveitados na prática da pintura de paisagem, sendo adequados para cobrir grandes áreas como o terreno e o céu. A construção da pintura em mosaico, com a necessidade de ver em massas, passou a ser um artifício bastante explorado neste gênero.

Para o pintor Valenciennes, os objetos de estudos ao ar livre deviam ser representados diretamente da natureza e conseqüentemente de forma rápida sem se ater aos cuidados de acabamento, que eram reservados para os quadros de ateliê. Ele dizia que para o pintor histórico ou de natureza morta, que trabalhava no ateliê, os objetos ficavam uniformemente iluminados ao longo do dia e, assim, o artista tinha tempo suficiente para finalizar cuidadosamente todos os detalhes que julgasse necessários. Já diante da natureza, o pintor era confrontado com uma situação diferente, devendo pintar a constante mudança da luz do sol. Se este persistisse em pintar um único ponto de vista durante o dia, o resultado final pareceria absurdo: A luz do fundo refletiria a luz do nascer do sol; o plano intermediário, a luz do meio dia e o primeiro plano a luz do por do sol. Devido à variação constante de luz, o pintor advertia aos discípulos que desejassem fazer um estudo do natural aplicar um método diferente.³³⁸

Para começar você deve se limitar a captar os principais tons do efeito natural escolhido. Comece seu *étude* pelo céu, que já lhe fornece o tom do fundo; a partir disto trabalhe o plano intermediário fazendo as passagens para o primeiro plano, os quais devem estar sempre em harmonia com céu, a partir do qual o tom local foi tirado. Fica claro que

³³⁷ PARREIRAS, SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. [19&20](http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm), Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm>. Acesso em: 24 de maio de 2013.

³³⁸ BOIME, A. *Op cit.*, p. 138.

trabalhando desta forma você não estará apto a preencher nenhum detalhe: Para todos os estudos do natural devem ser realizados dentro de duas horas ao ar livre, e se seu efeito for um nascer ou por do sol, você deve levar não mais que meia hora.³³⁹

Para o mestre acadêmico, captando o tom local, os detalhes poderiam ser trabalhados mais tarde; para ele era mais fácil pintar detalhes que o conjunto, então era importante incentivar os estudantes à prática de pintar o efeito geral.

Valenciennes foi professor de perspectiva na Academia e publicou seu primeiro tratado sobre perspectiva e paisagem em 1800, sendo o primeiro a formular as bases teóricas sobre a pintura de paisagem no século XIX, afetando indiretamente pintores como Corot.³⁴⁰ Ele aconselhava os pintores paisagistas a pintarem um mesmo ponto de vista em diferentes horas do dia, assim como a observarem as modificações da forma sob as ações da luz. Este fato é interessante por que também denota o processo plástico dos pintores impressionistas, lembramos aqui da pesquisa realizada por Monet na série das *cathedrais*.

É notável o interesse por parte dos pintores acadêmicos pela busca de esquemas perceptivos de simplificação, e o uso constante deste método pelos pintores independentes a partir da segunda metade do século XIX.

Agora selecionamos duas pinturas do Museu DJVI a fim de analisarmos o processo supracitado.

Na tela “Paisagem com Carneiros” (figura 79) de Madruga Filho, o que primeiro nos chama a atenção é a harmonia cromática em tons de cinza. Assim como a instrução de Valenciennes, referida anteriormente, notamos que o artista procedeu de um tom acinzentado trabalhando numa escala cromática que varia de azuis cinzentos, passando por verdes, rosas até os brancos que são as “notas mais altas” da pintura no primeiro plano. Tudo é parte de uma visão simultânea que expressou uma determinada cena a golpes de pincel.

Vejamos alguns detalhes para melhor compreendermos o processo plástico. Ao visualizar o céu em detalhe (figura 80), notamos os movimentos das pinceladas carregadas de tinta, que colocadas com vigor, deixam as marcas dos pigmentos, rosas, azuis, cinzas e brancos, entrando numa harmonia que transmite a atmosfera nebulosa da cena.

³³⁹ VALENCIENNES, *apud* BOIME, *id ibid.*, p. 138.

³⁴⁰ Boime destaca que Corot foi aluno de Bertin e Michallon, alunos de Valenciennes. *Id ibid.*, p. 136.



Fig.79
MANUEL PEREIRA MADRUGA FILHO (1882- 1951)
"Paisagem com carneiros", Paris, 1898.

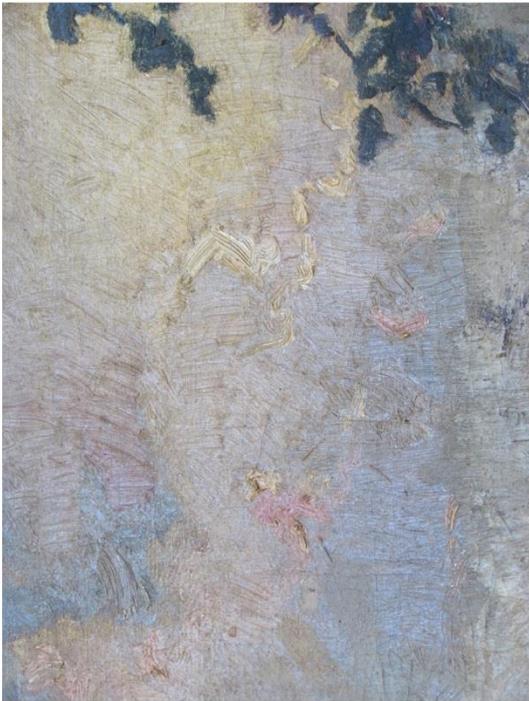


Fig.80
Detalhe



Fig.81
Detalhe



Fig.82
Detalhe

Notando as folhagens do primeiro plano (figura 81), percebemos que elas são construídas pela justaposição de tons, que a certa distância transmitem a aparência de unidade cromática. Tudo é construído livremente de maneira espontânea e dinâmica.

Um olhar aproximado dos animais (figura 82) denota que, antes de carneiros, são apenas gestos de cores. As pinceladas vão sendo adicionadas, uma após a outra, numa constante soma em busca de harmonia cromática a fim de se chegar à forma final.

Por fim, um detalhe da água (figura 83), que aqui aparece pesada, carregada de cores empastadas. Ao olhar para este detalhe, podemos vislumbrar a paleta de cores que o artista utilizou em todo trabalho. Todas as cores são integradas numa lógica orgânica.



Fig.83
Detalhe

Agora analisaremos uma paisagem de Parreiras realizada em Paris em 1910 (figura 84). O interesse do pintor em captar os efeitos de luz, nos remonta às instruções de Valencinnes, antes referido, e também às obras impressionistas pelo seu cromatismo.

Aqui, podemos notar, as pincelas colocadas de modo bastante ativo, são verdadeiros rabiscos a pincel (figura 85). O fundo claro da primeira camada de preparo do suporte, pode ser visto entre as pinceladas.

Notamos na imagem seguinte (figura 86), o efeito pictórico das folhagens formadas por toques de verdes e as leves linhas que simulam os galhos. No plano ao fundo (figura 87), podemos observar um misto de texturas diferentes: a construção em mosaico insinua os planos (roxo, violeta e rosa), as linhas leves sugerem os galhos e o esfregaço às folhagens.



Fig. 84:
ANTONIO DIOGO DA SILVA PARREIRAS (1860-1937).
“Paisagem”, Paris, 1910.

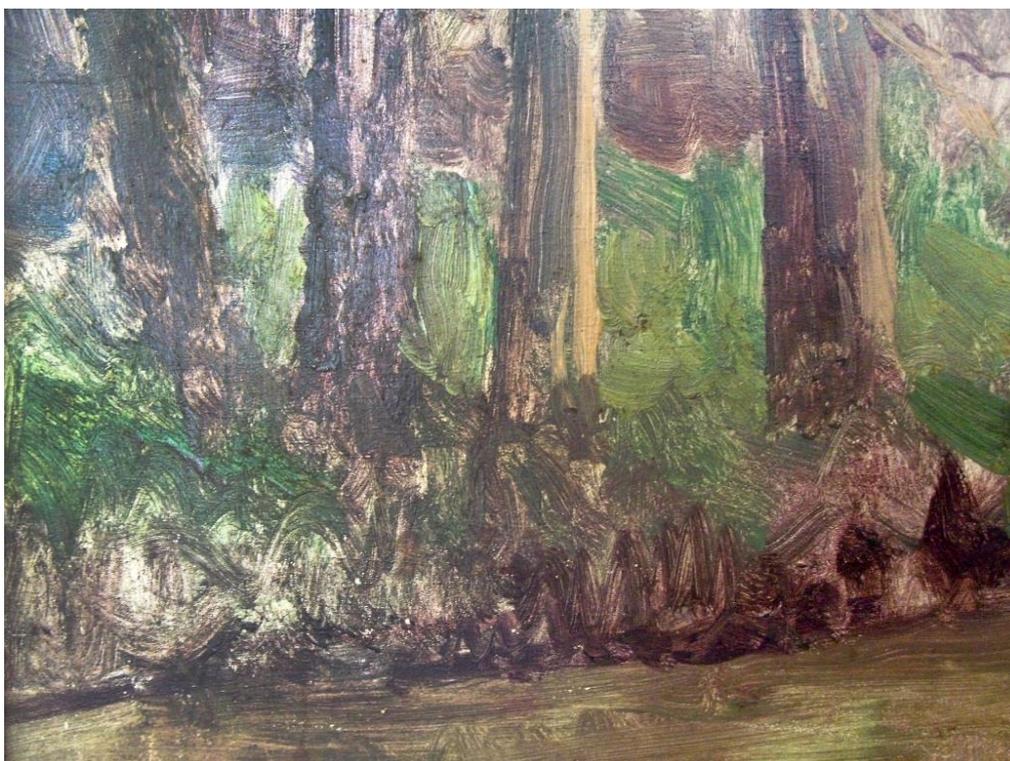


Fig. 85:
Detalhe



Fig. 86:
Detalhe



Fig.87:
Detalhe

Por meio das imagens aqui expostas, podemos perceber que a preocupação não é apenas de representação, mas de construir uma realidade que é parte da experiência do artista, tanto de seu processo de aprendizagem na academia, quanto de suas vivências pessoais.

Para Boime, o método de estudo acadêmico influenciou diretamente os artistas independentes, visto que tanto os pintores da Escola de Barbizon, quanto os pintores românticos, estudaram nos ateliês dos pintores Acadêmicos. Rousseau, por exemplo, foi orientado por Guillon Le Tière. Os jovens impressionistas Bazille, Renoir e Monet estudaram com Gleyre.³⁴¹ No Brasil, Visconti, Parreiras, Castagneto, Lucílio de Albuquerque e Georgina de Albuquerque, representantes da pintura de paisagem, também estudaram na Academia.

Segundo Boime, os mestres da academia francesa faziam excursões com os alunos para pintarem paisagens em *plein air*, e os aconselhavam a pintarem constantemente ao ar livre. Ele conta que os estudantes do ateliê de Langibout contribuía regularmente com um fundo especial que lhes permitia fazer piquenique e esboçarem em *plein air*. Gleyre aconselhava seus alunos Monet, Renoir e Bazille a trabalharem ao ar livre para progredirem em suas pinturas. Le Thièrre, mestre de Rousseau, foi um dos primeiros a apreciar suas habilidades paisagísticas e a incentivá-lo em tal prática. Um dos locais, muito apreciado, para a prática da pintura de paisagem, tanto por acadêmicos, quanto independentes, era a floresta de Fontainebleau.³⁴²

No Brasil o pintor Zeferino da Costa, costumava solicitar passes de bonde para que seus alunos estudassem ao ar livre. Ainda notamos a menção, nos programas de aula dos professores Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo a respeito da prática de pintura de figuras, nuas ou vestidas, dentro e fora do ateliê.³⁴³

É importante evidenciar que embora recebessem instruções plásticas semelhantes aos pintores acadêmicos, os artistas independentes, descompromissados com o sistema acadêmico, passaram a ignorar a composição clássica de paisagem e a se concentrarem nas qualidades da “natureza natural”.³⁴⁴ Segundo Hess, com esse fato, “o caminho da pura

³⁴¹ BOIME, id *ibid.*, p. 47.

³⁴² A floresta de Fontainebleau abrigava a Escola de Barbizon, movimento artístico da segunda metade do século XIX integrado por pintores como Millet e Théodore Rousseau. Estes pintores priorizavam a pintura naturalista à cenas heróicas.

³⁴³ Cf. Programas das disciplinas práticas do Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes durante a 1ª República, contribuição de Arthur Valle. In <http://www.dezenovevinte.net/>

³⁴⁴ O termo foi cunhado por Nicholas Green, para se referir à natureza no contexto cada vez mais urbano de Paris dos anos 1820. (GREEN, *apud*, GREENBERG, 2002)

visibilidade passou a ser cada vez mais explorado, até que a pintura se emancipou dos conteúdos pictóricos históricos e ideoconceituais”.³⁴⁵

Com os artistas independentes, a pintura de paisagem já não tinha mais compromisso com os temas heroicos ou mitológicos, trazendo deste modo uma nova cultura visual. A fatura das pinceladas e o tratamento cromático, passaram a ser excessivamente explorados e a pintura à *la prima*, ou esboço, ganhou destaque e interesse - Fenômenos puramente ópticos, trabalhados por meio da justaposição de cores puras e complementares, que a certa distância transmitiam a sensação de luminosidade - tornaram-se o motivo principal.

Como falamos anteriormente, este mesmo processo era praticado pelos acadêmicos, todavia, as cores mais saturadas, mais puras, eram escamoteadas pela mistura desses tons no processo de acabamento do trabalho. Mesmo assim, havia grande admiração por parte dos pintores acadêmicos diante dos trabalhos dos independentes.³⁴⁶

Existem conexões entre os trabalhos de paisagistas mais “modernos” com os “tradicionais”. Certos processos são comuns a artistas com finalidades aparentemente diferentes e o que podemos constatar é que o mecanismo metodológico desenvolvido nos ambientes acadêmicos se desdobrou na arte posterior.

Notamos que, na prática tanto acadêmicos quanto modernos partilhavam de experiências semelhantes diante do processo gerativo da pintura. Ambos, em alguns casos, não se anulam, mas se completam. Os exercícios acadêmicos nortearam as bases das práticas modernas, que por sua vez trouxeram profundas mudanças para a pintura ocidental e a questão da “pura visibilidade” foi talvez a mais importante de todas.

³⁴⁵ HESS, 2003, p. 17.

³⁴⁶ A esse respeito Valle aponta: Conceitos como concisão e imediaticidade expressiva não eram de maneira algumas alheios aos acadêmicos; pelo contrário, tinham um lugar de destaque no próprio seio da sua doutrina. Logo não é de provocar espanto, a observação de Boime, segundo a qual os acadêmicos “frequentemente apreciavam os quadros feitos pelos pintores independentes que usavam um esquema abrupto de contrastes de valores”, embora pusessem limites a tal apreciação ao observar que “esses efeitos eram obtidos somente graças à um grande sacrifício - através da eliminação da trabalhosa gradação da luz à sombra que por si só demonstrava a ciência do artista” VALLE, *Op cit.*, p.324.

Conclusão.

Após a exposição que se seguiu nos capítulos acima, gostaríamos de apresentar nossas considerações finais ao modo de conclusão.

O final do século XIX é marcado pelo desenvolvimento de dois aspectos significativos no tocante a história da arte: por um lado o movimento moderno e a crítica à arte acadêmica, por outro, a estética formalista, que pensa a arte plástica como um problema sobretudo de percepção visual, que possui uma linguagem imanente regida por leis universais.

Os críticos modernos passaram a valorizar sobretudo o veículo da pintura, o meio, isto de certa maneira, esteve relacionado ao universo do fazer artístico, o que parece se assemelhar à estética formalista, que por sua vez valoriza a forma, os elementos formais, reduzindo as representações figurativas à esquemas e estruturas simples. Como havíamos apontado, Baudelaire é tratado como o pioneiro do formalismo exatamente por valorizar fatores como a forma e a cor das obras de arte, por ver nelas a razão principal da obra. Todavia, a crítica moderna trabalha com o conceito de ruptura, enquanto a teoria formalista, que se desenvolveu principalmente a partir de Fiedler, normalmente valoriza as continuidades e transformações. Aí reside a grande diferença entre ambos os polos.

Os críticos modernos, como Greenberg, ao apreciarem a planaridade da superfície e a construção plástica dos artistas modernos, tornaram a arte do passado obsoleta, por a considerarem apenas como um processo de imitação mecanicista. Por outro lado, os teóricos formalistas como Wölfflin, seguindo a tradição herbartiana e se espelhando em Hildebrand, olharam para os aspectos formais das obras dos antigos, recorrendo aos artistas do Renascimento e do Barroco, para compreensão da problemática da forma dos respectivos períodos. Neste sentido, Morpurgo-Tagliabue avalia que assim como as doutrinas estéticas nasceram a partir de uma reflexão de modelos do passado,³⁴⁷ as teorias do formalismo figurativo surgiram de uma reinterpretação herbartiana de Massaccio e Piero della Francesca e não da pintura pós-impressionista contemporânea.³⁴⁸ Este tipo de postura, pôde ser notada nas linhas que se seguiram durante o primeiro capítulo de nossa dissertação, ao avaliarmos a reflexão de Charles Blanc, na defesa de que a arte não é imitação, já que o artista imprime sua personalidade na obra através da sua relação com

³⁴⁷ TAGLIABUE, G. *La Estética Contemporánea: Una Investigación*. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires. 1971, p.9.

³⁴⁸ *Id ibid.*

a natureza e conseqüentemente com a forma na pintura. Blanc para escrever sua “gramática das artes”, torna claro os valores plásticos de diferentes artistas, do passado ao presente, assumindo o caráter dos pintores por meio da leitura formal. No tocante a cor, credita a Delacroix, o título de maior colorista dos tempos modernos e se dedica a expor o processo de interação entre as cores, considerando os fenômenos de complementariedade e anulação.

Os teóricos de diversas áreas, os cientistas, os matemáticos, sempre recorreram a modelos do passado para a compreensão mais acurada do meio que estavam se envolvendo na busca pela solução de seus problemas. Como disse Blanc citando Pascal, “a humanidade é um homem que vive eternamente e aprende sem cessar”,³⁴⁹ assim nessa coletividade de saberes o artista não seria o único profissional a partir do zero, a reinventar a roda. Neste sentido, a tradição acadêmica criou um mecanismo de transmissão de conhecimento dos saberes artísticos que esteve fundamentado em esquemas visuais, sempre visando tornar mais acessível aos estudantes a construção das imagens. Com a formalização do ensino a partir do século XVI, pode-se observar a sistematização de disciplinas, como geometria, perspectiva, anatomia, estudos a partir de cópias, estudos de observação do natural, que se mantiveram, com algumas modificações, até a primeira metade do século XX.³⁵⁰

Charles Blanc e Hildebrand, teóricos/artistas ligados a essa tradição, o primeiro na França o segundo na Alemanha, quando teorizaram a consciência dos artistas diante da lógica plástica e dos problemas da percepção visual, trataram da problemática do fazer que se passava no cotidiano prático dos ateliês. Na pintura, os signos: homem, animal, árvore... são, antes desses conceitos, um misto de linhas de certa forma arranjadas; massas de claro escuro justapostas; cores e tons combinados e relacionados que já carregam em si um significado. Esse diálogo, pode ser comprovado por meio da didática que se desenvolve na prática, mediante expressões do tipo: “linha e massa, o movimento do modelo deve ser expresso em poucas linhas”, “observe primeiro a forma geral que comporta a figura...”, “...desenhei o conjunto”, “faça um esboço...”. Estas instruções, que aparecem em vários momentos de nosso trabalho, mostram que certos princípios da imagem pictórica, como composição, ritmo, relações cromáticas, independiam do tema ou do gênero e faziam parte da trajetória cognoscitiva do estudante de arte acadêmico.

³⁴⁹ BLANC, *Op cit.*, p.30.

³⁵⁰ Cf. CERDERA, F. *Op cit.*

A arte acadêmica seguiu um ritmo de continuidades e transformações, apresentando certos saberes e incorporando outros. Neste fluxo é interessante perceber que sempre se faz presente uma base que fomenta e estrutura a criação artística, que aqui chamamos de pensamento plástico. Esse alicerce que promove tal pensamento vive em permanente transformação. Deste modo, o universo das formas é regido por uma “lei de metamorfose” que permite pensar a arte como um movimento contínuo em que as próprias diferenças de “formação” e “transformação”³⁵¹ se estabelecem dentro de uma origem comum. Deste modo, mesmo em obras que parecem romper com a tradição é possível notar a continuidade artística, pois a originalidade se harmoniza com a continuidade.

³⁵¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da Formatividade*, Petrópolis, Rio de Janeiro, ed Vozes, 1993.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ACKERMAN, G. M.; PARRISH, G. *Charles Bague with the colaboration of Jean-Léon Gérôme – Drawing Course*. New York: ACR Edition, 2003.

ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

_____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARDWELL, T. *A Arte de Pintar a Oleo Conforme a Pratica de Bardwell, baseada sobre o estudo e imitação dos primeiros mestres das escolas italiana, inglesa e flamenga*. TYP. IMP e Const. De J. Villeneuve. Rio de Janeiro, 1836.

BAZIN, G. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BLANC, C. *The Grammar of Painting and Engraving*. Chicago, 1891.

_____. *Gramatica de las Artes Del Dibujo*, ed. Victor Lerú, Buenos Aires, 1947.

BOIME, A. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Originally published 1971 by Phaidon Press Ltd., London. Copyright 1986 by Yale University.

BRAS, Gérard. *Hegel e a Arte: Uma apresentação à Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990

BROCOS, M. *Retórica dos Pintores*. Rio de Janeiro: Typ. D'A Industria do Livro, 1933.

BUENO, G. *A Teoria como Projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock/ Guilherme Bueno*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

CÉZANNE, Paul. *Correspondence* (Seleção e prefácio J. Rewald). Paris: Grasset, 1978.

CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COUTURE, T. *Conversations on Art Methods*. New York: G.P. Putnam's sons 182 Fifth Avenue, 1879.

DANTO, A. *Após o Fim da Arte*. Ed da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997

FRASCINA, FRANCIS...[et alii]. *Modernidade e Modernismo: Pintura Francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998

FRANCASTEL, P. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

HESS, W. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Buenos Aires: Ed. Nueva Vision, 2003.

_____. *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna*. Ed Livros do Brasil, Lisboa, S/d.

HILDEBRAND, A. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. G. E. Stechert & CO. New York, London, 1907.

ITTEN, J. *L'étude des oeuvres d'art: De l'art antique à l'art moderne*. Paris: Dessain et Tolra, 1990.

KANDINSKY, W. *Ponto e Linha sobre Plano*, São Paulo: Martins Fontes, 2012

LHOTE, A. *Tratado del Paisaje*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.

LICHTENSTEIN, J. (org.). *A Pintura – Vol. 6: A figura humana*. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____. *A Pintura – Vol.9: O desenho e a cor*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LOGAN, A. *In: The Metropolitan Museum of Art. (Org.). Peter Paul Rubens the Drawings*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2005.

LUZ, A. A. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MALTA, M (Org.). *O Ensino artístico, a história da arte e o museu D. João VI*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2010.

_____. *Ver para Crer: visão, técnica e interpretação na Academia*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2013.

MICHAELIDES, Samuel (org.). *O Grande Livro dos Pintores, ou Arte da Pintura*, por Gerardo Lairesse, com um Apêndice sobre os Princípios do Desenho. 19&20, Rio de Janeiro, v. VII, n. 3, jul./set. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/lairesse_sm.htm>. Acesso em: 12 mai. 2013.

MORPURGO-TAGLIABUE, G. *La Estética Contemporánea: una Investigación*. Buenos Aires: Losada, 1971.

MOTTA, E. *Iniciação à Pintura* [por] Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

_____. *Fundamentos para o estudo da pintura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1979.

OLIVEIRA, M. *História da Arte no Brasil: textos de síntese*/ Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Sonia Gomes Pereira e Angela Ancora da Luz. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008

PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979.

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PARKHURST, D. *The Painter in Oil*, Boston, 1898.

PEVSNER, N. *Academias de Arte – Passado e Presente*: Companhia das Letras. São Paulo, 2005

PEDROSA, M. *Arte Necessidade Vital*, Livraria da Casa do estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1949.

PEREIRA, S. G. *Arte Brasileira no Século XIX*. Belo Horizonte C/Arte, 2008.

PONTY, M. M. *A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SPEED, H. *La pratica y La Ciencia del Dibujo*. Buenos Aires: Editorial Albatros, 1944.

VAN GOGH, V. *Cartas a Théo* – 2ª ed. – Porto Alegre: L&PM, 2007

VASARI, G. *Vida dos Artistas*, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

WÖLFFLIN, H. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Trad. João Azenha. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WORRINGER, W. *Abstracción y Naturaleza*. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

ALBUQUERQUE, G. *O Desenho como Base no Ensino das Artes Plásticas*, 1942. p.50. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ga_desenho.pdf.

BROCOS, M. *Retórica dos pintores*, 1933.p.60. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/brocoss_retorica.pdf.

CAVALCANTI, A. M. T. *A pintura de paisagem ao ar livre e o anseio por modernidade no meio artístico carioca no final do século XIX*. Cadernos da Pós-graduação do Instituto de Artes/Unicamp, vol.6, nº 1, p.28-34, 2002.

CAVALCANTI, A. M. T. “Iracema” de José Maria de Medeiros – entre pintura histórica e pintura de paisagem. Z Cultural. Revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Ano VII, v.1, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/%E2%80%9Circacema%E2%80%9D-de-jose-maria-de-medeiros-%E2%80%93-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/>. Acesso em: 18 jun. 2013.

CERDERA, F. *Imagem e Tradição: A retórica e a criação visuais na obra ilustrada “História de um Pintor contada por ele mesmo” de Antônio Parreiras*. In: <http://www.dezenovevinte.net/> Acesso em: 12 maio 2014.

COELHO, Danilo Ribeiro; LEITE, Reginaldo da Rocha. A relevância das retóricas visuais na formação artística brasileira. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 4, out. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ret_reg.htm>.

COSTA, J. Z. *Mecanismos e proporções da figura humana*, p. 25. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.htm.

DAZZI, C. *As relações Brasil- Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*. Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm>. 2006. Acesso em: 10 de maio de 2013.

FERNANDES, C. V. N. O Ensino de Pintura e Escultura na Academia Imperial das Belas Artes. Rio de Janeiro, v. II, n. 3, jul. 2007. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/aiba_ensino.htm>. Acesso em: 5 de maio de 2013.

GRINBERG, P. E. *Lucílio de Albuquerque na arte brasileira*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/la_peg.htm>. Acesso em: 19 setembro 2014.

QUEIROZ, M. *As técnicas de pintura das Academias Francesa e Brasileira no século XIX: O caso do Museu D. João VI*. Revista eletrônica 19&20. Rio de Janeiro, v. VI, n. 4, out./dez. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pintura_tecnicas.htm>. Acesso em: 17 ago. 2013.

PEREIRA, S. G. *Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 54, p. 87-106, mar. 2012. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49114/53192>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

_____. O que os olhos veem nas viagens de estudo: o caso de artistas brasileiros na Itália. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/sonia_gomes_pereira.pdf

SALGUEIRO, Valéria (org.). O caderno de notas de Antônio Parreiras. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/ap_caderno.htm>. Acesso em: 9 de outubro de 2013.

VALLE, Arthur (org.) "Do desenho de 'modelo-vivo' e seus problemas", de Augusto José Marques Júnior. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul. /set. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/txtartistas_mj.htm Acesso em: 5 de maio de 2013.

VALLE, Arthur (org.). Termos de julgamento das provas dos Concursos ao Prêmio de Viagem em pintura durante a Primeira República. 19&20, Rio de Janeiro, v. II, n. 2, abr. 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/documentos/pareceres.htm>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2014.

ZEFERINO, *Mecanismos e Proporções da figura humana*. In: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/jzc_proporcoes.htm.

CATÁLOGOS:

GRINBERG, P. E. In. Caixa Econômica Federal (Org.). *Lucílio de Albuquerque 1877 – 1939*. Rio de Janeiro: CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, 2006.

HEUGTEN, S. V. In: Metropolitan Museum of Art (Org.). *Vincent Van Gogh: The Drawings*. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2005.

TESES E DISSERTAÇÕES:

ALBUQUERQUE, G. *O Desenho como Base no ensino nas Artes Plásticas*. Tese para Concurso. Rio de Janeiro, 1942. p. 8. In: www.dezenovevinte.net/txt_artistas/txtartistas.htm

SÁ, I. *Academias de Modelo Vivo e Bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e sua adaptação no Brasil no século XIX ao início do XX*. Tese de doutorado/ UFRJ/ EBA/PPAV, Rio de Janeiro, 2004

VALLE, A. G. *A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1 República (1890-1930): Da formação do artista aos seus Modos estilísticos*. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA/PPGAV, 2007.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS:

CAVALCANTI, A. *Entre a Alegoria e o Deleite Visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do rio de Janeiro*. In: FERREIRA, G. VENACIO FILLHO, P. (Org.). ARTE & ENSAIOS n. 9. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes. UFRJ. 2002

COLI, J. Mão de mestre. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ponto de Fuga, Fev. 2010.

DOCUMENTOS:

Acervo arquivístico do Museu DJVI. Pasta de Zeferino da Costa

Escola Nacional de Bellas Artes, em 2 de dezembro de 1893 (assignado Belmiro de Almeida relator, Modesto Brocos y Gomes e Augusto Girardet)

Estatutos da Imperial Academia e Escola de Belas Artes, 1820. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Caixa 6283, transcrito por Alberto Cipiniuk. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/estatutos_1820.htm. Acesso em: 5 de maio de 2013.

MEIRELLES in Acervo arquivístico Museu Dom João VI, pasta 233.

Programa para a cadeira de desenho figurado a cargo do prof. M. Brocos. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4859.

Relatório do professor João Zeferino da costa apresentado a Academia de Belas Artes em 1887. Acervo arquivístico MDJVI, pasta do artista.

SITES CONSULTADOS:

<http://www.adolf-hoelzel.de/biografie>

<http://www.adolf-hoelzel.de/werk/dachau>

<http://museucalmonbarreto.org/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24047/marques-junior>

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ex_nihilo_nihil_fit.

http://en.wikipedia.org/wiki/Adolf_von_Hildebrand

http://www.jstor.org/stable/4108752?seq=1#page_scan_tab_contents

<http://www.webexhibits.org/colorart/neo.html>

www.wikipedia.org/wiki/Melodia

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/CAVALCANTI,%20Ana%20Maria%20Tavares%20-%20IEHA.pdf>

(http://www.dezenovevinte.net/800/tomo3/index_arquivos/Oitocentos%20Tomo%203%20-%2033.pdf)

<http://www.museuvictormeirelles.gov.br>



Fig.88
Rodolfo Amoedo
"Retrato de Homem", s/d.



Fig.89
Análise realizada pela autora.



Fig.90
Pintura "Retrato de Homem"
de Rodolfo Amoedo, dessaturada digitalmente.



Fig.91
Lucílio de Albuquerque
"Busto feminino (Academia)",
s/d.



Fig.92
Detalhe



Fig.93
Detalhe dessaturado



Fig.94
RODOLFO AMOEDO
"Nu Masculino Sentado", s/d.



Fig.95
ANTONIO ARAÚJO DE SOUSA LOBO (1840-1909)
"Busto Romano (cópia de escultura)", 1860.



Fig.96
RODOLFO AMOEDO
"Nu Masculino", 1880.



Fig.97
RODOLFO AMOEDO
"Menino Sentado", s/d.

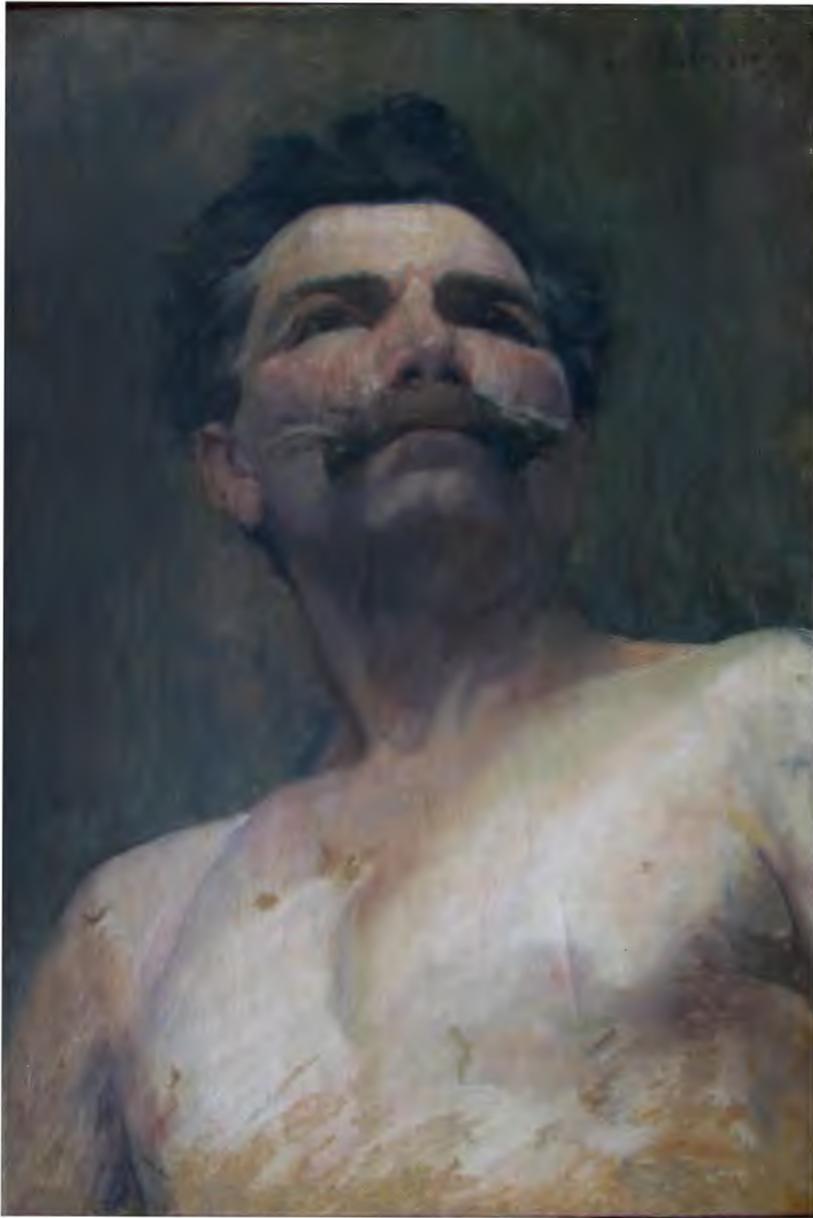


Fig.98
RAFAEL FREDERICO
"Busto Masculino (academia)", 189_.

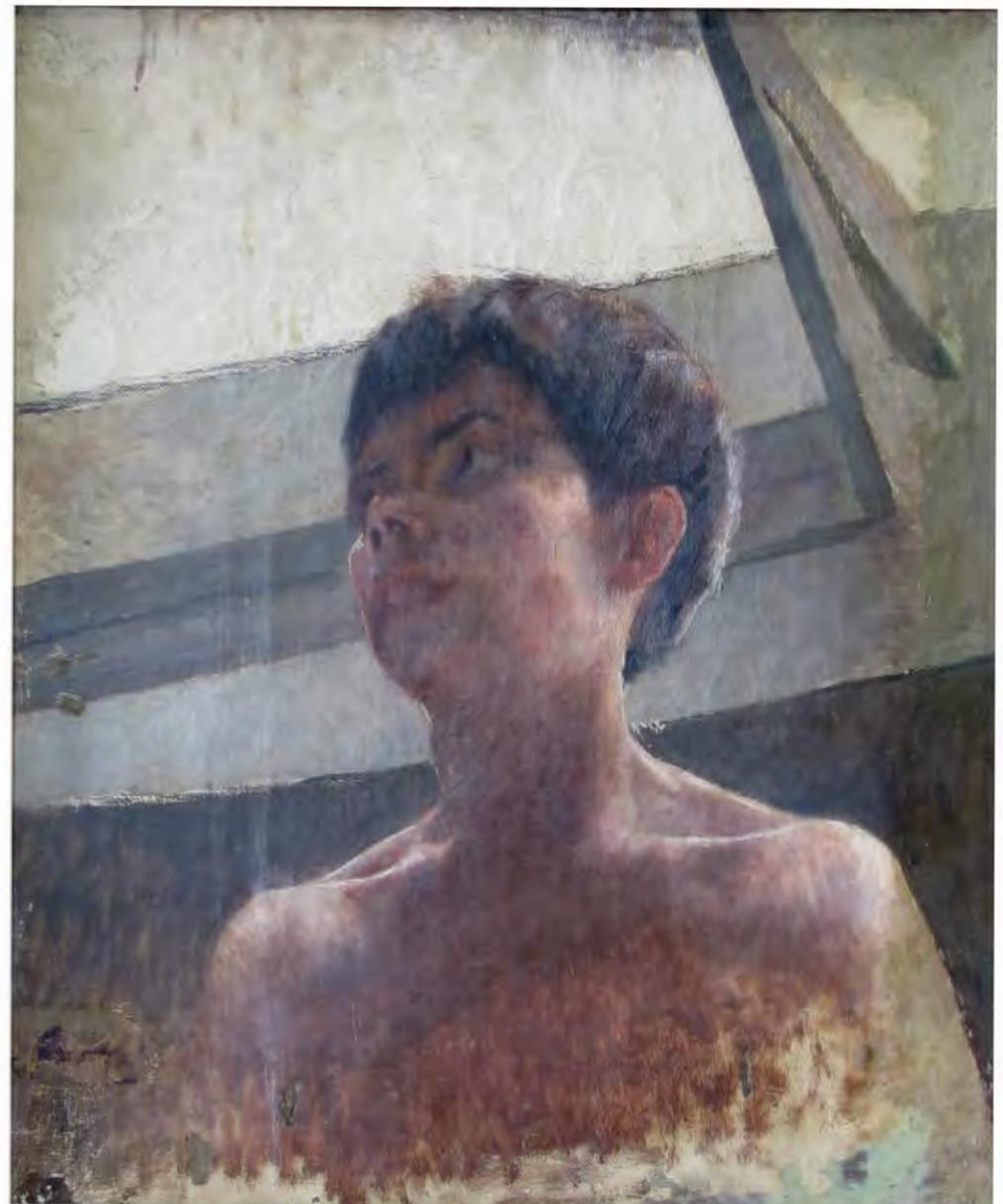


Fig.99
ELISEU D'ÂNGELO VISCONTI
"Cabeça de Menino", s/d.



Fig. 100
VISCONTI, Eliseu d'Ângelo
Nu masculino sentado (academia), 1894

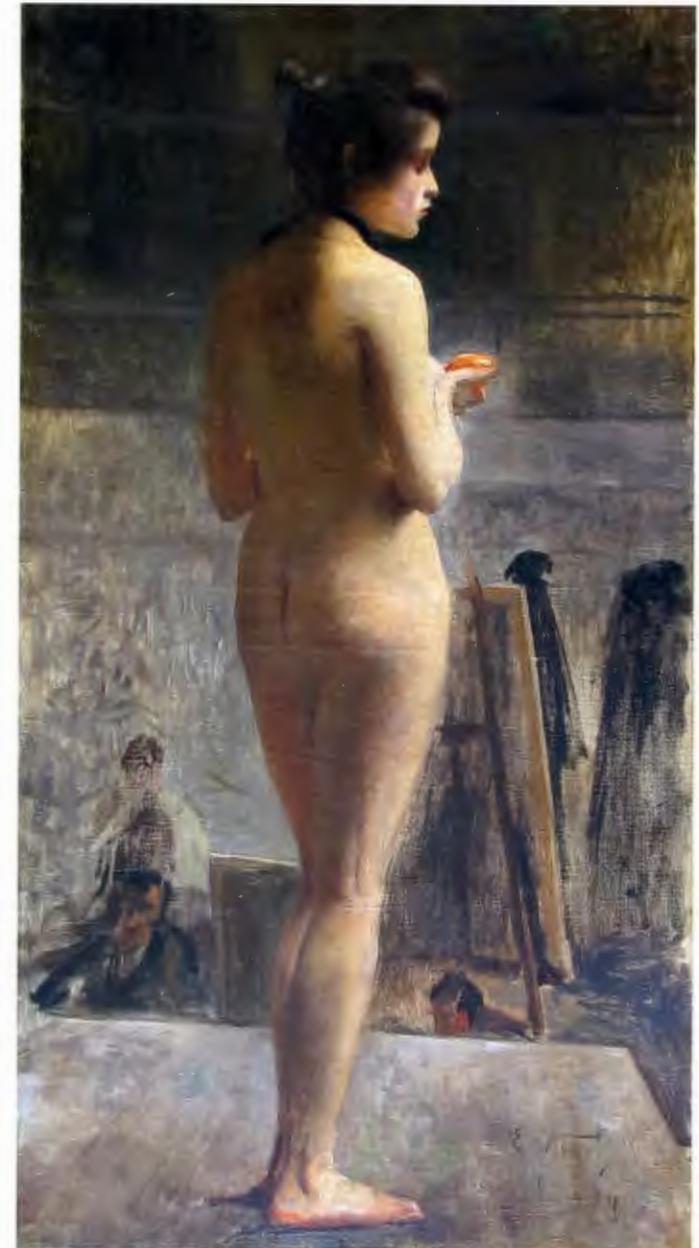


Fig. 101
VISCONTI, Eliseu d'Ângelo
Nu feminino (Academia), 1894